

CIES e-WORKING PAPER Nº 62/2009

## **Arte e poder**

IDALINA CONDE

*CIES e-Working Papers* (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, [cies@iscte.pt](mailto:cies@iscte.pt)

**Idalina Conde** é docente do Departamento de Sociologia do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa e investigadora do CIES-ISCTE – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia. E-mail: idconde@mail.telepac.pt

## **Sumário**

Este ensaio é construído em diálogos da sociologia com a história, e com referências que vão do século XVI a imagens da última *Documenta* de Kassel, um vértice para a arte contemporânea. Aborda, em particular, o poder simbólico - essencial - do artistas como autores, as suas condições, contextos e metamorfoses. Inscreve-o em várias linhas do(s) poder(es) nos espaços artísticos e interroga-se tanto sobre a sua soberania como sobre fragilidades na situação contemporânea. Frente, pois, a várias heterodeterminações e heterolegitimações da arte que hoje subordinam este tipo de reflexão ao papel das suas tutelas, mediações, mercados, mediatização e recepção entre outros usos instrumentais da arte e da cultura, o ensaio procura (re)situar o poder dos artistas no que parece um espaço colonizado por outros poderes.

**Palavras-chave:** arte, artistas e poder; poder simbólico, estatuto e pensamento

## **Abstract**

This essay is constructed as a series of dialogues between sociology and history, with references that stretch from the 16th century to images from the last Documenta in Kassel, one of the pinnacles of contemporary art. It addresses, in particular, the symbolic – essential – power of artists as authors, and its conditions, contexts and metamorphoses. It sets that power within various aspects of the power(s) in artistic spaces, and questions the artistic power, its sovereignty and fragilities, in the contemporary situation. In the light of the various forms of hetero-determination and hetero-legitimation of art that today subordinate this kind of reflection to the role of its patronage, intermediation, markets, media coverage and reception, among other instrumental uses of art and culture, the essay then attempts to (re)position the power of artists in what seems to be a space that has been colonised by other powers.

**Keywords:** art, artists and power; symbolic power, status and thought

Sábado, 10 de Fevereiro de 1979 – ... Víctor telefonou e começou a falar sobre ideias, se eu tinha alguma “ideia sofisticada”.<sup>1</sup>

ANDY WARHOL

## Um ponto de partida\*

“Uma ideia sofisticada” – identifico nesta brevíssima nota dos *Diários* de Andy Warhol a abertura para um ensaio sobre arte e poder. Uma abertura porventura inesperada face a abordagens mais habituais, mas que assinala o poder essencial dos artistas como autores.

As declinações do tema são abrangentes, indo da arte do (ou com o) poder ao poder da arte. Ou seja, de iconografias e instrumentalizações historicamente ilustradas pela conversão de liturgias religiosas, e da arte, nas do absolutismo dos príncipes e do Estado<sup>2</sup>, bem como por trajectos posteriores, a propaganda de totalitarismos do século XX e marcas ideológicas mais recentes<sup>3</sup>, à abordagem de várias expressões do poder artístico - semiológicas, estéticas, éticas e políticas. E também no sentido de um contrapoder que se associou a rupturas da modernidade e das vanguardas. O poder artístico é, assim, o triplo poder de representar, transcender e agir sobre os imaginários e a sociedade com que as obras atravessam as histórias culturais de patrimónios e pedagogias, idolatrias da arte e iconoclasmos, convenções e subversões.<sup>4</sup>

No entanto, a referência à ideia prioriza os artistas como primeiros sujeitos em arte, e não apenas para os considerar numa identidade carismática, institucional ou

---

<sup>1</sup> *Diários de Andy Warhol*, org. por Pat Hackett, Porto Alegre, L&PM Editores, 1989, p. 227.

\* Este texto retoma a conferência inaugural do XVII Curso de Verão, *Arte e Poder*, do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (19-22 de Setembro de 2007). Agradeço à professora doutora Raquel Henriques da Silva, coordenadora desta edição do curso sobre o tema *Arte e Poder*, o convite com que muito me honrou para abrir os trabalhos. Embora esteja prevista a publicação das actas do curso, a divulgação do texto também nesta linha *on-line* do CIES permite diversificar a sua recepção.

<sup>2</sup> Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*, Berkeley e Los Angeles, The University of California Press, 1984.

<sup>3</sup> AA.VV., *Culture et Idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Roma, Collection de l'École Française de Rome, Palais Farnèse, Roma, 1985; Philippe Poirrier (dir), *Art et Pouvoir de 1848 à nos jours*, Paris, CNDP, 2006; Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, The MIT Press, 2008; Marc Jimenez (ed), *Arts et Pouvoir*, Paris, Klincksieck, 2007; Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>4</sup> Alan Boubilil, *Le pouvoir de l'art*, Paris, Belfond, 1991.

corporativa, com traços de elite cultural específica. A ideia pressupõe as singularidades do pensamento artístico, substância do poder simbólico que, na definição consagrada por Pierre Bourdieu, representa antes de mais o poder propriamente intelectual de constituir, instituir e impor, uma “categoria particular de sinais”.<sup>5</sup> Muito embora a maioria das abordagens sociológicas – incluindo várias de Pierre Bourdieu – acabem secundarizando esta via, por privilegiarem os efeitos e os processos de reconhecimento do poder simbólico com as problemáticas mais habituais da dominação e da legitimação.

Mas importa distinguir a ideia, porque foram as ideias, e as mais “sofisticadas” (declaradas ou não, pois a ironia e a postura desintelectual também fazem parte do jogo artístico), as inspiradoras dos ícones da Arte Pop com a sua nova mensagem civilizacional na altura: Coca-Colas, sopas Campbell, caixas Brillo ou os polaróides de Warhol. A ideia que Erwing Panofsky<sup>6</sup> destacou na elevação renascentista da pintura a *cosa mentale* e a concomitante intelectualização dos artistas sob a chancela das academias depois proliferantes na Europa. E ainda a ideia que, no longo trajecto de vínculos com as noções de representação, invenção, transcendência e transfiguração do real, mesmo do mais banal em arte,<sup>7</sup> tanto conduziu à desmaterialização conceptual (*art as idea as idea*, Joseph Kosuth, 1945),<sup>8</sup> como permanece nas propostas não menos conceptuais ou reflexivas, embora re-objectivantes, de *assemblages*, instalações e intervenções contemporâneas.

Introduzir assim o *leitmotiv* da ideia no tema pressupõe também a interrogação sobre que soberania e fragilidades existem hoje para esse poder, reorientando a reflexão para o motor da autonomia e da legitimidade dos espaços culturais, os artísticos em particular. Frente, pois, a várias heterodeterminações e heterolegitimações da arte, que

---

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.

<sup>6</sup> Erwing Panofsky, *Idea: Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*, Madrid, Cátedra, 1987 (1924).

<sup>7</sup> Arthur Danto, *La transfiguration du banal: Une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

<sup>8</sup> Marc Jiménez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, pp. 92-93: “Em 1965, numa instalação frequentemente citada como exemplo, *One and Three Chairs*, Kosuth expõe uma cadeira, a fotografia do objecto e a definição da palavra ‘cadeira’ extraída de um dicionário. Pouco importam o aspecto e a matéria da cadeira, a qualidade estética do cliché ou o lugar. Já não se trata de deixar uma mensagem nem de suscitar uma emoção. O que prima aqui, fora de qualquer referência ao código artístico preestabelecido ou à história da arte, é a interrogação que o dispositivo, em parte linguístico, sugere a propósito da própria definição de arte. É igualmente em 1965 que Joseph Kosuth adquire *Location*, uma das primeiras obras conceptuais do pintor de origem japonesa On Kawara.”

subordinam grande parte dessa reflexão ao papel/poder das suas tutelas, mediações, mercados, mediatização, recepção, representa a tarefa não óbvia, mas necessária, de (re)situar o poder dos artistas no que parece um espaço sobrepovoado por outros poderes.

A atenção à situação contemporânea incluirá alguns recuos históricos. Não se justificam apenas por o texto ter sido originalmente pensado para uma audiência de historiadores. São exemplos pontuais que apoiam, aqui, um registo não genealógico; antes, ensaístico e recursivo da história a partir do presente. Ou de preocupações do e com o presente, que até certo ponto fui construindo com a memória de um argumento de Michel Certeau sobre a escrita da história: “o historiador nunca agarra a origem, mas somente os estádios sucessivos da sua perda”; “a actualidade é o seu real começo”.<sup>9</sup> De qualquer modo, a actualidade seria o esperado ponto de partida para uma não historiadora. Mas porque esse ponto de partida é sempre um ponto de vista, e no meu caso também informado por encontros anteriores com a história, da arte em particular, volto ao tempo de estudante de sociologia no início dos anos 80.

O curso no ISCTE integrava suficientemente a história, história contemporânea, pelo que não o identifico com o “diálogo de surdos” que Peter Burke,<sup>10</sup> uma referência bibliográfica da altura, acusava nas relações entre disciplinas. Sociólogos e historiadores que “vêm ambos o argueiro no olho do vizinho”, “mútuos provincianismos” de subculturas académicas clivadas pelo estereótipo até bastante artificial de especialidades: para uns, “detectar regras”, padrões gerais; para outros, “atender ao detalhe”, acontecimentos e conjunturas. A terceira via, defendia Burke, conciliadora da estrutura com a agência e a mudança, só se alcançaria por “uma história social ou uma sociologia histórica – a distinção é irrelevante –, que deve estar relacionada tanto com a apreensão de dentro como com a explicação de fora: tanto com o geral como com o particular.”

Por outro lado, muito embora continue grata à formação em sociologia da cultura que oferecia uma ampla referenciação histórica e o gosto por autores dessa tradição, reconheço a menor comunicação com a história da arte, na sociologia muitas vezes chegada por mediações estrangeiras. Um exemplo: sabíamos mais de Baudelaire e

---

<sup>9</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1984 (1975), pp. 31, 18.

<sup>10</sup> Peter Burke, *Sociologia e História*, Porto, Edições Afrontamento, s. d. (1ª edição inglesa, 1980), pp. 10 e 26 para as citações seguintes.

Flaubert pelo filtro dos textos quase hegemónicos de Pierre Bourdieu do que conhecíamos – ou procurávamos conhecer – as obras e as vidas de Amadeu ou Pessoa. Salvo para quem tinha mais recursos, familiaridade com as áreas artísticas e a sua história, a iniciação neste campo era basicamente autodidacta, como no meu caso.

Foi assim que descobri a história da arte, com a consciência progressiva da sua importância para uma sociologia mais informada e vertebrada. E que li, com o deslumbramento e a deriva dos autodidactas, os *Cadernos* de Leonardo da Vinci, inúmeras biografias de artistas, referências como Hauser, Wölfflin, Panofsky, Gombrich, Haskell, Francastel, a história da arte portuguesa de José-Augusto França para os séculos XIX e XX, outros historiadores e, naturalmente, Raquel Henriques da Silva, de quem guardo muitas páginas nesse espólio de aprendizagens e prazer.<sup>11</sup> Estarei agora à altura do seu convite para este contributo sobre arte e poder?

A melhor forma de o honrar julgo ser, parafraseando P. Burke, por uma abordagem conciliadora de encontros da sociologia com a história e em dois registos: o do poder dos artistas e o do xadrez de mais poderes. É o que tentarei nos pontos seguintes, começando por uma roda de direcções reflexivas sobre esta problemática no contexto contemporâneo, para reconduzir, depois, ao ponto de partida, as palavras de Warhol.

### **Direcções possíveis**

A primeira direcção abrange as tutelas. Formas políticas e institucionais do Estado e do mecenato, recorrentemente lembrado em “eras de ouro” como o Barroco.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> As consequências apareciam nos meus trabalhos, de que cito três com a marca da história da arte: uma revisitação dos percursos do mecenato, das origens renascentistas dos artistas e, herança de leituras autodidactas, da biografia de Leonardo da Vinci, numa (re)leitura sociológica. Cf. Idalina Conde, 1989 - “Mecenato cultural: arte, política e sociedade”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 7, 1989, pp. 107-131 (primeiro, comunicação apresentada em 1987 na *13rd Annual Conference on Sociology of Art, “Social theory, politics and the arts”*, American Sociological Association, Albany-Nova Iorque; depois, artigo também retomado como introdução em “Mecenato cultural de empresa em Portugal”, *Análise Social*, vol. XXV, nº 107, 1990, pp. 375-439, com Maria de Lourdes Lima dos Santos); 1995 - “Artistas, Renascimento e fundações”, *Ler História*, nº 27-28, pp. 149-175); 1995 - “Leonardo, *uomo senza lettere*”, revista *Phala*, nº 44, Assírio & Alvim.

<sup>12</sup> Francis Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1980; AA.VV., *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.

Mas a remissão histórica pode recuar à arqueologia do regime clientelar das artes sob o poder da Igreja, senhores e cortes anteriores em que “cada um tem algo a oferecer ao outro”: os patronos, protecção; os protegidos, apoio, lealdade e deferência “expressa através de várias formas simbólicas”.<sup>13</sup>

As obras de arte pertencem a esse património. Como as que Michael Baxandall documentou para o século XV,<sup>14</sup> produzidas pelo protocolo da encomenda que regulava praticamente tudo: composição, narrativa, cores, materiais (particularmente o uso dos preciosos ouro e azul ultramarino) e a possível representação do patrono sob as vestes de uma figura do quadro. Nessas condições nasceram muitas obras-primas e marcas pessoais que se impunham no regime do mercado, como o do século XVII, com a grande figura de Rembrandt e o seu ateliê “empresa”.<sup>15</sup>

A entrada na época renascentista e maneirista introduziu novos jogos de forças na relação clientelar entre poderes tão desiguais, frente à maior autoconsciência e mesmo insubordinação do artístico. O exemplo-paradigma é Miguel Ângelo. As relações nem sempre fáceis com os seus papas,<sup>16</sup> o arrastar da “tragédia do túmulo”, encomendado em 1505 por Júlio II, sucessivamente interrompido e abandonado com grande pesar do artista, e os episódios da Capela Sistina, que começou por pintar contrariado.<sup>17</sup> Um, quando impõe a sua ideia à mais *povera* do papa, substituindo o desenho de doze apóstolos num tecto convencional pela obra-prima dos frescos que

---

<sup>13</sup> Peter Burke, *op. cit.*, p. 68.

<sup>14</sup> Michael Baxandall, *L'oeil du Quattrocento: L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1985 (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972); e, também para uma perspectiva de mudanças, John Stephens, *The Italian Renaissance: The Origins of Intellectual and Artistic Change before Reformation*, Londres e Nova Iorque, Longman, 1990.

<sup>15</sup> Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt: la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

<sup>16</sup> Entre 1503 e 1559 foram eleitos nove papas, de Júlio II a Pio IV. As relações de Miguel Ângelo começam com o primeiro e continuam sobretudo com Leão X, Clemente VII e Paulo III que o distingue com elevações a principal pintor, escultor e arquitecto e supremo arquitecto de S. Pedro entre 1535 e 1549.

<sup>17</sup> Cf. Ross King, *Michelangelo and the Pope's Ceiling*, Londres e Nova Iorque, Penguin Books, 2003; e Marcia B. Hall (org.), *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press, 2005. O projecto do túmulo, a “tragédia do túmulo” no dizer do artista, durou quase quarenta anos, com mais três contratos depois do da encomenda em 1505. Também representou uma dívida enorme, porque Miguel Ângelo gastou o dinheiro dos primeiros pagamentos no mármore que nunca foi usado para esse fim. Pela duração e vicissitudes de projecto malogrado, lembra o do cavalo, *Ell Cavallo*, que Leonardo da Vinci arrastou durante dezasseis anos com a expectativa de o erguer em Milão ao serviço de Ludovico Sforza.

conhecemos. Outro, o episódio, célebre ou mítico, em que o papa lhe bateu, para depois pedir desculpa:

“O que aconteceu foi isto” – conta Ascanio Condivi,<sup>18</sup> na embelezada *Vida de Michelangelo Buonarroti*, de 1553 e aparentemente escrita a partir de confidências com o mestre – “Miguel Ângelo queria ir a Florença para a festa de S. João e, então, pediu ao papa algum dinheiro; e o papa perguntou-lhe quando é que ele iria acabar a capela. Miguel Ângelo respondeu com a sua maneira habitual: ‘Quando eu puder’. O papa, que era um homem impulsivo, bateu-lhe com um pau que levava, dizendo: ‘Quando eu puder! Quando eu puder!’”

Há outros episódios eloquentes. Uma fuga rocambolésca do escultor para Florença, perseguido pelos emissários do papa, e a recusa de voltar a Roma; outra vez em que, não recebido pelo papa (quase sempre para pedir dinheiro), deixou este recado: “e diga ao papa que a partir de agora se me quiser tem de me procurar por aí”; as advertências do papa sobre quem deve procurar quem, e o artista sem hipótese de fugir. “Então, quando o papa Júlio foi primeiro para Bolonha, fui obrigado a ir lá com a corda à volta do pescoço para pedir o seu perdão; e ele ordenou-me que fizesse a sua estátua em bronze sentada e com quase catorze pés de altura; e quando ele me perguntou quanto custaria, eu respondi que pensava que poderia começá-la por 1000 ducados, mas que não era o meu ramo de arte e não queria comprometer-me. Ele respondeu: ‘Vai, começa o trabalho, e faz tantas vezes quantas forem precisas, e eu dar-te-ei o suficiente para te fazer feliz’”.<sup>19</sup>

Os sucedâneos aparecem em Portugal no movimento emancipatório e “liberalizante” no último quartel do século XVI que, como observou Vítor Serrão, acontecem já no contexto da difusão internacional do maneirismo e dos temas da *ideia* e da *liberalidade*.<sup>20</sup> Embora a concepção “liberalizada” ou “divina” da arte e dos artistas circulasse desde meados do século em edições de tratados italianos, textos reivindicativos por volta de 1539, e em *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda publicado em 1548. Entre outras petições e pleitos, lembro o movido pela Confraria de Santa Catarina do

---

<sup>18</sup> Em *Michelangelo: Life, Letters and Poetry*, selecção e tradução de Georges Bull e Peter Porter, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1999 (1987), p. 39.

<sup>19</sup> Cf. *Michelangelo...*, *op cit.*, pp. 29, 31, 100.

<sup>20</sup> Vítor Serrão, *Maneirismo e Estatuto Social dos Pintores*, Lisboa, INCM, 1983, pp. 11-14, 95 e segs. Este movimento emancipatório teria algum amortecimento no período seguinte do Barroco.

Monte Sinai de Lisboa contra o pintor Gaspar Dias em 1590, por ter alterado algumas figuras de quatro painéis do retábulo da Igreja de Santa Catarina, desobedecendo a cláusulas do contrato. O pintor recusou-se a corrigir a obra, a Confraria teve de recrutar outro e, aparentemente, não conseguiu a devolução de parte do dinheiro.

As próprias metamorfoses no mecenato acusam subtis permutações de poder. No mais carismático e referencial dos Médici o colecionismo é uma delas, pautando caprichos de gosto, mas procurando já o que os artistas têm a oferecer. Entre outros protectorados, Francesco II (reinado de 1574 a 1587) reúne grande parte das pinturas e antiguidades da família numa “longa carreira cumulativa como colecção” e, “psicologicamente, isto foi um *turning-point* na história do mecenato dos Médici. Juntar obras em galerias, como Francesco fez nos Uffizi, é pensar historicamente, mais para aproximar-se dos pintores que esperar que se aproximem dele – tal como Francesco se aproximou de Barrocci, que apenas conhecia de reputação. O notável conjunto da colecção Médici que está nos Uffizi e no Palazzo Pitti é devido em grande parte à política da escolha deliberada introduzida por Francesco.”<sup>21</sup> No século XVIII, Ferdinand II seria, como colecionador, “o mais perceptivo e deliberado dos Médici e provavelmente o único que merece a fama como *connoisseur*”.<sup>22</sup>

Essa nota, que se multiplicaria em outras sobre ambivalências do mecenato, como a de “o mito branco e o mito negro” na história e lenda dos Médici,<sup>23</sup> alerta para o duplo papel histórico das tutelas: habilitante e constrangedor, conservador e inovador. O mesmo se aplica no salto para o século XX, com a importância do apoio patronal para a arte moderna nos momentos de maior incompreensão. Bem como à “marginalidade criativa” que alguns dos primeiros colecionadores das vanguardas partilhavam com os seus artistas, e outras cumplicidades na mútua “invenção” dos galeristas e artistas que

---

<sup>21</sup> J. R. Hale, *Florence and the Medici: The Pattern of Control*, Leipzig, Thames and Hudson, 1986 (1977), p. 149.

<sup>22</sup>A arte servira muitas vezes à família como propaganda do seu poder, mas este Médici também “patrocinou por prazer [...] Esteve entre os primeiros colecionadores para revelar a qualidade da pintura tanto no seu tema como estilo. Regressou a estilos que achava importantes no passado, adquirindo a *Madonna del Baldacchino* de Rafael, a *Madonna delle Arpie* de Andrea del Sarto e, mais imaginativamente, a *Madonna dell Collo Lungo* de Parmigianino. Ignorava crescentemente os florentinos contemporâneos – de que comprou a obra mais excêntrica de Franceschini, *La Burla del Pievano Arlotto* – de modo a concentrar-se nos venezianos.” Em 1706 patrocinou uma exposição de pinturas, apresentada no claustro de *SS. Annunziata*, que seria mais “para celebrar a arte, não uma festa para a Igreja, e pela primeira vez em Itália foi preparado um catálogo impresso.” (*idem*, p. 188)

<sup>23</sup> J. R. Hale, *op cit*, p. 196 e segs.

fizeram o essencial dessa história.<sup>24</sup> Kahnweiler e Picasso seguramente dois deles,<sup>25</sup> enquanto do outro lado do Atlântico, Betty Parsons, Sidney Janis, Ileana Sonnabend, Ivan Karp e Leo Castelli, entre mais galeristas de referência, mantinham relações similares com William De Kooning, Jackson Pollock, Jasper Jones, Mark Rothko, Roy Lichtenstein e Andy Warhol. Só para citar alguns expoentes do expressionismo abstracto até à Arte Pop, o umbral para movimentos e influências dos anos 80.<sup>26</sup>

Evidentemente, deveria prolongar estas brevíssimas notas por mais processos da condição artística e do laço com as tutelas. A institucionalização académica, a revolta dos “independentes” e do “salão de recusados” no século XIX, o desenvolvimento alternativo do mercado, as rupturas da modernidade e o percurso das vanguardas. Na verdade, nem sempre linear, mantendo relações, de frentistas a colaboracionistas, com os diferentes regimes de poder e os fascismos dos século XX. E, se o objectivo fosse um ensaio sobre as dimensões ideológicas e políticas da arte nas diversas circunstâncias históricas, teria ainda de considerar heranças e mudanças do militarismo mais crítico das vanguardas até às variantes políticas da arte de hoje.<sup>27</sup>

Simplesmente, apenas quis sinalizar a distância em relação ao nosso tempo, com a generalização do Estado Providência às artes, formas contemporâneas do mecenato (de empresas e fundações), um mercado globalizado e a transformação das tutelas que passam de um centro regulador para um xadrez complexo de actores. Nesse jogo de

---

<sup>24</sup> Albert Boime, “Les hommes d’affaires et les arts en France au 19<sup>ème</sup> siècle”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 28, 1979, sobre a protecção a alguns pós-impressionistas e a Cézanne no período da incompreensão; Vera Zolberg, “Une marginalité créatrice: les collectionneurs de l’art d’avant-garde”, em Jean-Olivier Majastre e Olivier Pessin (dirs.), *Art et contemporanéité: première rencontre internationale de sociologie de l’art de Grenoble*, Bruxelas, La Lettre Volée, 1992, pp. 182-202; Sally Ridgeway, “Artist groups: patrons and gatekeepers”, em Arnold W. Foster e Judith R. Blau (orgs.), *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, Albany, NY, State University of New York Press, 1989, pp. 205-220; Watson, Peter, *From Manet to Manhattan, The rise of Modern Art market*, Londres, Hutchinson, 1992.

<sup>25</sup> Pierre Assouline, *L’homme de l’art: D. H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Balland, 1988, e também sobre o colecionador Albert Barnes (1872-1951), cf. Alain Boubliil, *L’étrange Docteur Barnes – portrait d’un collectionneur américain*, Paris, Albin Michel, 1993.

<sup>26</sup> Laura de Coppel e Alan Jones, *The Art Dealers: The Powers behind the Scene Talk about the Business of Art*, Nova Iorque, Clarkson N. Potter, 1984; Marcia Bystry, “Art galleries as gatekeepers: the case of the Abstract Expressionists”, em Arnold W. Foster e Judith R. Blau (orgs.), *op. cit.*; Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

<sup>27</sup> Carlos Vidal, *Democracia e Livre Iniciativa: Política, Arte e Estética*, Lisboa, Fenda Edições, 1996; *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, Oeiras, Celta Editora, 2002.

poderes comparece, claro, o primacial do mercado, tutelado pelas feiras, galerias de referência, colecionadores (e investidores), incluindo no seu *Top 10* figuras incontornáveis como Charles Saatchi e François Pinault entre outros milionários e investidores.<sup>28</sup> Mas é um mercado segmentado e hierarquizado por geografias de poder que restringem a liderança artística internacional a poucos países (Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, França e Itália, com poucos mais do núcleo ocidental e central), que assim contraria o próprio conceito de globalização, pelo menos na vertente comercial da arte. Ao invés do seu outro sentido, como em perspectivas do pós-colonialismo e da *global/heteroglossia* sobre trocas e mestiçagens culturais, pressupondo na globalização relações novas e mais simétricas entre centros e periferias.<sup>29</sup>

Para a questão que nos interessa, este cenário obriga a abandonar bipolarizações sobre as tutelas herdadas da representação do regime clientelar, hipostasiando arte e poder em duas figuras: a dependente dos criadores e a dominante (ou hegemónica, como nos regimes autoritários) do sistema político. A representação persiste pela dependência socioeconómica dos artistas (evidente em retratos, de mais antigos a recentes, para a Europa),<sup>30</sup> agravando-se mesmo com a extensão do sector cultural assistido pela *welfarização* e os seus limites devidos às crises do Estado. Mas as relações entre arte e poder inscrevem-se, hoje, num cenário multilateral de

---

<sup>28</sup> Como Leon Black, Eli Broad, Steven Cohen, Ronald Lauder, Sammy Ofer, Mitchell Rales, Leslie H. Wexner, Stephen Wynn, integrando esse *Top 10* a partir da lista da revista *ARTnews* 2006. Cf. Anna Wickberg, *Art Collecting: a study of 10 art collectors*, Lund University, 2007 (disponível em: <http://en.scientificcommons.org/25677512>) e também Adam Lindemann, *Collecting Contemporary*, Colónia, Taschen, 2006; Iain Robertson (ed) *Understanding international art markets and management*, Londres, Routhledge, 2006 (2005). Uta Grosenick and Raimar Stange, *International Art Galleries; Post-War to Post-Millennium*, Colónia, Dumont Literatur, 2005.

<sup>29</sup> Alain Quemin, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché – le rapport disparu*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2002; também de A. Quemin, “L’illusion de l’abolition des frontières dans le monde de l’art contemporain international: la place des pays ‘périphériques’ à l’ère de la globalisation et du métissage” (pp. 15-40), e de Marcel Fournier e Myrtille Roy-Valex, “Art contemporain et internationalisation: les galeries québécoises et les foires” (pp. 41-62), entre outros textos incluídos no número temático “Les territoires de l’art”, *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n° 2, Outono de 2002; Gerardo Mosquera e Jean Fischer (orgs.), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, Cambridge, MA, e Londres, The MIT Press, 2005, pp. 122 e segs.

<sup>30</sup> AA.VV., *La condition sociale de l'artiste, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles: actes du colloque du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC), Université de Saint-Étienne, 1987; AA.VV., *Conditions for Creative Artists in Europe: Report from the EU Presidency*, seminário em Visby, Suécia, 30 de Março a 1 de Abril de 2001; AA.VV., *La situation des professionnels de la création artistique en Europe*, Parlamento Europeu, Département des Politiques Structurelles et de Cohésion, 2006.

*governance* em várias escalas, da local à global, que articula o Estado e políticas culturais com vários agentes da sociedade civil, e um terceiro sector híbrido, combinadamente privado e público. Um sector com rearranjos institucionais, bem como economias mistas, que também pluralizam os poderes intermédios e as esferas/lógicas de legitimidade política, económica, cultural.<sup>31</sup>

A problemática do poder, melhor dizendo, dos poderes, apresenta-se assim numa interdependência estratégica, incluindo a parte em jogo do poder mais simbólico dos artistas com a sua natureza relacional e pragmática; contingente, construída, arbitrável. Onde, faz sentido usar, como Erhard Friedberg na sua proposta sobre o poder, o actor e o sistema, um conceito de troca assimétrica e negociada que subentende três princípios para um entendimento menos formalista ou substantivista do poder.<sup>32</sup> O poder é, antes de mais, uma relação, e não é transitivo, como acontece com bens ou atributos. “Nenhum actor ‘armazena’ o poder, mesmo que este exista nas estruturas. Exerce-o, sacando os recursos sempre assimétricos que as estruturas de um contexto de acção põem à sua disposição; é ao exercê-lo que lhe dá a sua realidade e a sua eficácia, e é só assim que traduz essa assimetria de recursos em acção social. Tal como o amor e a confiança, o poder é inseparável da relação através da qual ele se exerce, e que liga entre si pessoas concretas à volta de objectivos específicos. Por isso me parece que o poder só pode ser intransitivo.”<sup>33</sup> É instrumental, porque orientado por finalidades, projectos, objectivos, e é cooperativo, com a possibilidade mas não inevitabilidade de

---

<sup>31</sup> Da vasta bibliografia sobre cultura, regulação e política, sinalizo apenas algumas referências. Um estudo pioneiro entre nós, publicado em finais de 90, que já notava essas tendências para a década precedente: Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.), *As Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, OAC – Observatório das Actividades Culturais, 1998 (ver também debates em *O Estado das Artes/As Artes e o Estado: Actas do Encontro Realizado em Lisboa, no CCB, a 19, 20 e 21 de Abril de 2001*, Lisboa, OAC, 2002). A base de dados *Cultural Policies in Europe: A Compendium of Basic Facts and Trends* (<http://www.culturalpolicies.net>), patrocinada pelo Conselho da Europa, tem informação para múltiplos contextos. O *Compendium* é regularmente actualizado pelo ERIC’arts – European Institut for Comparative Cultural Research, que também foi responsável por outra publicação importante: *Creative Europe: On Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*, Bona, ERIC’arts/ARCult Media, 2002.

<sup>32</sup> Erhard Friedberg, *O Poder e a Regra: Dinâmicas da Acção Organizada*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, p. 120: “o poder pode e deve ser definido como a capacidade de um actor estruturar processos de troca mais ou menos duráveis a seu favor, explorando os constrangimentos e oportunidades da situação para impor os termos de troca favoráveis aos seus interesses. É uma troca negociada de comportamentos estruturada de tal sorte que todos os participantes dela retiram qualquer coisa, permitindo ao mesmo tempo que algum (ou alguns) dela retirem mais do que os outros.”

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 116.

conflito no elo da (inter)dependência que mostra “a natureza pelo menos bilateral e o mais das vezes multilateral do poder”.

Parecem, portanto, considerações oportunas para reconhecer a “racionalidade política” nas manobras estratégicas de todos os actores e, igualmente, para desdiabolizar a percepção do poder (dimensão inerente às relações humanas) como “um fenómeno anormal, patológico ou malsão”.<sup>34</sup> De resto, não rara em discursos dos artistas (ou representações sobre eles), identificando-os com o beneficiário, dependente ou dominado, algo à parte do *enjeu* central das tutelas. Por outro lado, a conceptualização relacional “obriga justamente a personalizar a relação e a retrazar o conjunto de mediações que o exercício do poder sofreu nas malhas de uma cadeia de relações (hierárquica, por exemplo)”; exige especificar a análise destas relações, recusando reificações do poder em figuras ou instituições “que não são na maior parte das vezes mais do que uma reformulação das ilusões de uma análise formal e/ou substantiva”.<sup>35</sup> Nessa medida, continua uma conceptualização útil para uma segunda direcção. A abordagem da arte e poder pelas mediações com processos de *gatekeeping* e jogos estratégicos, tanto internos aos espaços artísticos como nos interfaces com a esfera política, os públicos e o mercado em geral.<sup>36</sup>

Este plano reenvia, em primeiro lugar, para a cadeia de intermediários e o papel dos círculos de reconhecimento dos artistas que a tipologia de Alan Bownes, sumária mas bastante citada para as artes plásticas, descreve por perímetros de ressonância crescente: pares, críticos e galeristas, principais coleccionadores, público em geral.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> *Idem, ibidem*, p. 118.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, p. 117.

<sup>36</sup> Cf. AA.VV., *Culture-Gates: Exposing Professional “Gate-Keeping” Processes in Music and New Media Arts*, Bona, ARcult Media, 2003. O livro inclui um capítulo sobre Portugal e *gatekeeping* de género: Idalina Conde (em colaboração com Teresa Martinho e João Pinheiro), “Making distinctions: conditions for women working in serious music and in the (new) media arts in Portugal”, pp. 255-323, disponível em: [http://www.oac.pt/pdfs/CultureGates\\_Portugal.pdf](http://www.oac.pt/pdfs/CultureGates_Portugal.pdf). Cf. ainda Idalina Conde, “Feminisation trends and profiling the future. Women in arts and media professions: Portugal” in Danielle Cliché, Ritva Mitchell e Andreas Wiesand (eds), *Pyramid or pillars – unveiling the status of women in arts and media professions in Europe*, Bona, ARcult Media, 2000 (com João Pinheiro); “Mulheres artistas: umbrais e passagens” in AA.VV., *Mulheres do século XX – 101 livros*, Lisboa, ed. Câmara Municipal de Lisboa, 2001 (livro/catálogo da respectiva exposição, comissariada por Maria Antónia Fiadeiro); “Women in the arts in Portugal” in AA.VV., *Boosting gender equality in higher arts education – a handbook*, Amsterdão, ed. ELIA – European League of Institutes of the Arts, 2001.

<sup>37</sup> Alan Bownes, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rise to Fame*, Londres, Thames and Hudson, 1989. Ver outras formulações em Raymonde Moulin, *L’Artiste, l’Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992, bem como o seu livro posterior, *Le Marché de l’Art. Mondialisation et Nouvelles*

Todo um programa, portanto, para retornar às relações cruciais dos artistas com os seus alter-egos e à micro-história de episódios, preenchidos de lealdades, instrumentalizações e ambivalências, como no caso citado de Picasso com Kahnweiler. É claro, análogo a muitos outros, anteriores e posteriores, como a influência dos críticos e dos galeristas em movimentos da Europa e dos Estados Unidos,<sup>38</sup> e todos marcados por relações dúplices de “cálculo e afectividade”.<sup>39</sup> As inerentes à produção do valor simbólico e à sua conversão no valor comercial das obras e da reputação dos artistas, com uma ilustração eloquente nos anos 90 no par Charles Saatchi/Damien Hirst, até à reviravolta e fim desta relação colecionador/artista em 2003.<sup>40</sup>

Existem, porém, mais evoluções que, duplamente, ampliam o leque das mediações internas aos espaços artísticos e os atravessam por outras transversais às sociedades contemporâneas.<sup>41</sup> Internamente, curadores, comissários, programadores, gestores compõem novos perfis ou protagonismos, que exorbitam, complexificando-as, as mediações tradicionais, judicativa e comercial, da crítica e da galeria.<sup>42</sup> Juntam-se-lhes áreas operativas e pedagógicas que também profissionalizam um número crescente de produtores, animadores, formadores, monitores de serviços educativos, etc. Mas, de

---

*Technologies*, Paris, Flammarion, 2003; e em Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

<sup>38</sup> Cf. Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset (Cahiers Rouges), 2003 (1938); e igualmente o estudo fundador de Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967 (2ª ed. 1989); e Diana Crane, *op. cit.*; Marcia Bystryn, *op. cit.*; e Sally Ridgway, *op. cit.*, em Arnold W. Foster e Judith R. Blau, *op. cit.*, 1989.

<sup>39</sup> E. Friedberg, *op. cit.*, p. 33 e segs.

<sup>40</sup> Cf. Anna Wickberg, *op. cit.*, e [http://en.wikipedia.org/wiki/Damien\\_Hirst](http://en.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst). Para a reconstituição desta produção/conversão de valor, frequentemente um processo de micro-estórias, também se justifica a heurística da micro-história: Carlo Ginzburg, *A Micro-História e Outros Ensaio*, Lisboa e Rio de Janeiro, Bertrand/Difel, 1991. Deveria reabilitar a função documental da biografia e do episódio, da intriga e mesmo da *petite histoire* esquecida ou desqualificada, muitas vezes reveladores de como decisões marcantes no mercado e na história da arte dependem da interpessoalidade e das “paixões” deste pequeno mundo.

<sup>41</sup> Razão também para preferir o conceito abrangente de espaço(s) artístico(s), intersectado com os de espaço social e global, em alternativa a outros correntes na sociologia. Cf. Idalina Conde, “O sistema, o campo e o mundo; paradigmas na sociologia da arte”, prefácio a Alexandre Melo, *Arte*, Lisboa, Quimera, 2001.

<sup>42</sup> Ao ponto de terem inspirado libelos como o de Yves Michaux sobre os comissários: *L'artiste et les commissaires: quatre essais non pas sur l'art contemporain mas sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989. Os comissários são, no entanto, mediadores também autores de ideias e de atitudes que se tornam formas, para parafrasear o título da célebre exposição de Harald Szeemann (Berna, 1969). Figura tutelar neste domínio e entrevistado por Nathalie Heinich em *Harald Szeemann. Un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 1995.

alcance mais abrangente, devemos associar ainda dois conjuntos de mediações distintivas do nosso presente e com grandes consequências para a arte, os artistas e os regimes de poder. Em primeiro lugar, a mediação mediática, de resto transformada em quase “não mediação”, de tal modo se tornou constitutiva do real e inevitável para as estratégias de promoção artística. Em segundo lugar, outras mediações transversais que alteraram profundamente os modos de circulação das imagens e da informação, da sua produção, difusão e recepção.

A tecnologia e a organização em rede potenciada pelos dispositivos electrónicos são duas delas, reestruturantes dos espaços artísticos e de práticas criativas nas vertentes digital, operativa, logística e comunicacional.<sup>43</sup> A terceira podemos chamá-la mediação da discursividade, tendo em vista a produção profusa e intertextual de discursos por onde corre a reflexividade sobre o mundo contemporâneo. Para a arte, esses discursos sobre a identidade, o corpo, o feminino, os afectos, a violência, a urbanidade, os média, o pós-colonialismo, o *kitsch* ou o sublime, etc., interrogando a própria possibilidade de narrativas e representações, são um instrumento de trabalho. Um recurso fundamental para o pensamento, a acção e o poder.

Na comparação histórica equivalem ao papel antes cumprido por escolas como a de Warburg e a tradição iconológica e hermenêutica nas artes visuais.<sup>44</sup> Similarmente, a actual (re)definição de conceitos e problematizações da imagem e de sentidos formais ou semânticos mobiliza as linhas da estética e da filosofia contemporânea, a par de ligações da arte com as ciências sociais, pela antropologia,<sup>45</sup> *cultural studies*,<sup>46</sup> perspectivas sobre o pós-colonialismo, sobre a globalização e macro-tendências.<sup>47</sup> Já a

---

<sup>43</sup> Manuel Castells, *A Sociedade em Rede*, vol I. de *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002; John Hartley (org.), *Creative Industries*, Malden, MA, Oxford e Vitoria, Blackwell Publishing, 2005.

<sup>44</sup> José N. González García, 1998, “Sociología e iconología”, *REIS – Revista Española de Investigaciones Sociales*, nº 84, Outubro-Dezembro, pp. 23-43.

<sup>45</sup> Arnd Schneider e Christopher Wright (orgs.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, NY, Berg, 2006.

<sup>46</sup> Stuart Hall, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997; *idem* (org.), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1996; Simon During (org.), *The Cultural Studies Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1999; Chris Barker, *Cultural Studies, Theory and Practice*, 2ª ed., Londres, Sage Publications, 2003 (2000).

<sup>47</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1994; Fredric Jameson e Masao Miyoshi (orgs.), *The Cultures of Globalization*, Londres, Duke University Press, 1998; Arjun Appadurai, *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade sem Peias*, Lisboa, Teorema, 2004;

questão de saber como chegam aos destinatários – públicos e espaço público –, e como é que a visualidade das propostas artísticas se converte em visibilidade pelo critério da interpretação inteligível, abre a questão da recepção. Outra direcção para a abordagem da arte e poder.

O regresso à história seria voltaria a ser instrutivo para reconstituir os modos de produção dessa visibilidade, incluindo reconstruções do olhar sobre o “antigo”. Por exemplo, as exposições de *Old Masters* introduzidas em Inglaterra em finais do século XVIII deixaram até inícios do século XX o impacto da “segunda redescoberta” dos pintores primitivos italianos e flamengos, entre outros *fénix* que Francis Haskell relata na sua história do gosto, coleccionismo e historiografia.<sup>48</sup> Mas, complementar, existe também toda a história da visitabilidade como organização dos acessos e da experiência do público que chegou às actuais *culture on display* e *visitable culture* com grande espectacularidade.<sup>49</sup> Desde os anos 80, pensada sobretudo para fluxos mais globais de turismo e consumo, com a parafernália do *merchandising* para lugares e ofertas híbridas em que o museu, o parque temático e os centros culturais se podem reunir com o *shopping centre* num comum espaço de lazer.

Dos parques temáticos (os etnográficos ou “vernaculares” com a valorização e, não menos, nostalgia contemporânea dos patrimónios tradicionais) aos museus de arte, exposições *blockbuster* e episódios mais discretos, há, pois, todo um espaço para construir *mise-en-scène* e horizontes de expectativa que dependem, crucialmente, de duas produções de sentido.<sup>50</sup> A da programação/curadoria/comissariado sobre temas, obras, ambientes, e a dos recursos postos ao serviço da visita para a tornar significativa, acessível, legível. Acolhimento, sinalética, cenografia, documentação, roteiros, visitas guiadas, oficinas criativas, animações tecnológicas usando a interactividade,

---

Gary Browning, Abigail Halcli e Franck Webster, *Understanding Contemporary Society: Theories of the Present*, Londres e Thousand Oaks, CA, Sage Publications, 2000.

<sup>48</sup> Francis Haskell, “Les expositions de Maîtres anciens et la seconde ‘redécouverte’ des primitives”, em *L’amateur d’art*, Paris, Le Livre de Poche/LGF, 1997, pp. 40-89; *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres e Edimburgo, Phaidon, 1980.

<sup>49</sup> Bella Dicks, *Culture on Display: The Production of Contemporary Visitability*, Maidenhead, UK, Open University Press, 2003.

<sup>50</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978; *A Literatura como Provocação: História da Literatura como Provocação Literária*, trad. de Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 1993 (1970).

simulações, etc., integram esse triplo aparato de apoios pedagógicos, lúdicos e logísticos.

Entretanto, a visitabilidade pós-moderna, imersa numa intensa cultura visual e com maior vulnerabilidade para os saberes e categorias perceptivas, coloca novas questões aos museus. O papel (e poder institucional) que lhes cabe na rede de parceiros necessários para a passagem do “cultural” ao espaço público, como se podem constituir em consistente “mediação reflexiva”, com que ajustamento a novos ou recontextualizados “rituais civilizacionais”.<sup>51</sup>

O *zapping* da *visitable culture*<sup>52</sup> não resolve, porém, (des)encontros mais profundos entre arte e público, e esta é outra entrada da recepção na problemática do poder. A das utopias e limites comunicacionais da arte, com um percurso acidentado da moderna à contemporânea, em que o conceito de troca volta a servir uma leitura do poder precisamente porque, no contexto de uma troca não simétrica entre vanguardas e (não)público, as experiências da democratização cultural puderam ser vividas como dominação simbólica. Ainda podem para propostas mais herméticas ou radicais. O iconoclasmo de agressões físicas e perceptivas (ironia, sarcasmo, violência verbal ou

---

<sup>51</sup> Ivan Karp e Steven D. Lavine (orgs.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991; Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1995 (1992); Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1995; Moira G. Simpson, *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1996; Sharon Macdonald e Gordon Fyfe (orgs.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford e Cambridge, Blackwell Publishers, 1996; Sharon Macdonald (org.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Londres, Routledge, 1998.

<sup>52</sup> Em que, no entanto, importa ter a noção da proporção exígua para os públicos mais inciados em arte. Por exemplo, a fatia dos “especializados” cingia-se a 13.5% no conjunto da procura do evento Porto 2001 – Capital Européia da Cultura. Vários anos antes (1994-1995), o primeiro estudo em Portugal de grande porte para públicos de uma instituição cultural, a Fundação de Serralves também no Porto (e até hoje inédito com a formulação diacrónica que teve ao longo de um ano de programação institucional), situava essa elite em intervalos entre 14%-26% consoante as época de Verão e Outono em que a composição dos públicos varia (no Outono, aumentando o regresso de públicos especializados e de “temporada”). Ou, mesmo, limitada a 6%-18% se aplicados critérios mais exigentes para a familiaridade e a “competência” em arte contemporânea. Os valores só pareciam atingir, em média, 30% (40% em alguns casos) nos visitantes de um espaço muito específico, com exposições de arte contemporânea, e conhecido pelos aficionados deste roteiro: a “Sala do Veado” no Museu de História Natural em Lisboa. Ver, para os três estudos, AA.VV., *Públicos do Porto 2001*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2002; Idalina Conde, *O(s) Público(s) da Fundação de Serralves*, CIES-ISCTE, 1996 (parte da pesquisa empírica realizada com Eduardo de Freitas); Idalina Conde, *A «Sala do Veado»: o lugar da arte num museu de ciência* (com assistência de Fernando Ribeiro), CIES/ISCTE e Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1999

comportamental do público), ou as formas canónicas do desentendimento da arte, sobretudo junto dos interlocutores mais periféricos e destituídos de recursos para a entender, têm uma história bem conhecida.<sup>53</sup>

No entanto, este regime, por assim dizer, do poder (in)comunicacional da arte sofre mudanças por vários factores: a maior qualificação escolar e cognitiva dos cidadãos habilitando para (re)encontros, o investimento na formação de públicos desenvolvido pelas instituições culturais e, naturalmente, a mediatização cultural que amplifica os quadros de reconhecimento. Ou seja, a visualidade/visibilidade pública do que é a arte nas suas figuras/formas mais difundidas. Uma espécie de democratização muita vezes equívoca “à distância”, em que o reconhecimento pode coincidir com o desconhecimento (saber no mínimo quem é Paula Rego, para dar um exemplo fácil, com ignorância, de absoluta a relativa, das suas obras), e que reabre o conceito de democratização a novos desafios.<sup>54</sup> O da literacia é um deles, implicando neste caso o estímulo à conversão de reconhecimento em conhecimento.

Aliás, a referência à literacia introduz mais uma vertente para pensar a recepção no contexto contemporâneo e em eixos do poder, tendo em vista o estatuto e as expectativas que suscita em dois movimentos simétricos de instrumentalização e emancipação. Um é o que tem transformado a recepção em instância de legitimação para as instituições, tutelas e os próprios artistas, subordinando, subtilmente ou não, o valor comunicacional da troca ao valor de uso do público expectável como audiência. O outro liga-se à literacia, promovendo-a pela formação de públicos para além das aprendizagens formais. Um saber experimentado e operativo das artes que, análogo às literacias científica, digital, ambiental, multicultural e política, é hoje, reconhecidamente, um recurso de *empowerment* para a cidadania informada e competente.<sup>55</sup>

Por conseguinte, a viabilidade cívica das pedagogias artísticas não se reduz a pedagogias funcionais para formar um mercado. O segundo movimento valoriza a mais-

---

<sup>53</sup> Idalina Conde, “Desentendimento revisitado”, em AA.VV., *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2004.

<sup>54</sup> Idalina Conde, “Percepção estética e públicos da cultura: perplexidade e redundância”, em Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

<sup>55</sup> Nick Stevenson (org.), *Culture and Citizenship*, Londres, Sage Publications, 2001.

valia das artes por efeitos sociais abrangentes, os esperados pelo conceito alargado de cidadania. Em linguagem económica poder-se-á dizer, então, que o investimento cultural gera externalidades positivas, benefício para a sociedade como o da literacia, além do retorno interno pelos seus mercados e públicos. Mas há ainda outras valorizações instrumentais, particularmente na economia e gestão cultural, que justificam acrescentar uma nota, nova direcção, sobre esses modos, muito actuais, de reconhecer o poder da arte, da cultura e da criatividade em geral pelos seus impactos.<sup>56</sup>

Convém observar que nem todos se alheiam de ideologias liberalizantes ou funcionalistas que alisam na mesma curva formas de arte radicais e convencionais, culturas críticas, mediáticas e de consumo. Ou ainda, em nome da funcionalidade económica, agregam as artes, com critérios nem sempre consensuais, a vários tipos de indústrias (criativas, culturais e de lazer), que vão do turismo, publicidade, *design* à produção independente na música, cinema, moda, etc. E, no entanto, sabemos como essa narrativa-amálgama, inclusiva e federadora da cultura, coincidiu/colidiu nos anos 90 com a quase inversa, fracturante, de uma arte crítica. Justamente, contra dimensões inquietantes (alienantes, instrumentais, massificadoras) da cultura contemporânea na sua versão mediática, mercantil, global.<sup>57</sup>

Em todo o caso, a avaliação de impactos varia consoante a expectativa das contribuições culturais para os imaginários, as identidades, a inclusão ou educação, economia, modelos de inovação.<sup>58</sup> Os registos incluem, pois, a contabilidade do *input* das artes para o PIB, emprego e turismo; perspectivas da cultura e desenvolvimento mais sensíveis aos adicionais simbólicos e identitários que as artes podem trazer para as comunidades e os territórios; ou usos bastante ecléticos da noção de criatividade,

---

<sup>56</sup> *The Economy of Culture in Europe*, relatório KEA European Affairs, Comissão Europeia, 2006, disponível em: [http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc873\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc873_en.htm)

<sup>57</sup> Cf. Idalina Conde, “Desordem e arte contra a cultura”, em José Rebelo (coord.), *Novas Formas de Mobilização Popular*, Porto, Campo das Letras, 2003; e “Constrasting narratives: art and culture in public sphere”, comunicação apresentada na conferência *Arts, Culture and the Public Sphere: Expressive and Instrumental Values in Economic and Sociological Perspectives*, org. Research Networks Sociology of Arts and Sociology of Culture of the European Sociological Association (ESA), Veneza, 4 a 8 de Novembro de 2008, disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP56\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP56_Conde.pdf)

<sup>58</sup> OCDE, *A Sociedade Criativa do Século XXI*, trad. GEPE – Gabinete de Estudos e Prospectiva Económica do Ministério da Economia, 2000; Richard Florida, *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*, Nova Iorque, Harper Collins, 2005; e *Europe in the Creative Age*, 2004, disponível em: <http://www.demos.co.uk/files/EuropeintheCreativeAge2004.pdf>; Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorfoses du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

doravante aplicável das agendas educativas às organizações, tecnologias e cidades.<sup>59</sup> De resto, a tendência é mesmo para a reclassificação das sociedades contemporâneas em “sociedades criativas” (léxico sucessor dos da informação, conhecimento e comunicação), pesem embora equívocos dessa generalização que oblitera linhas de força simultâneas e contrárias à ideia única da criatividade. Concretamente, as da triologia que produz redundância em larga escala: industrialização, mercantilização e mediatização cultural.<sup>60</sup>

Em resumo, é mais uma pista para inscrever nas agendas da arte e poder do contexto contemporâneo, embora, no conjunto, permaneça ainda uma percepção limitada dos criadores como parte implícita ou quase exígua no sistema das tutelas, mediações, mercado, sociedade. E, no entanto, eles são um centro de gravidade principal, fonte da matéria-prima aí circulante, pelo que se impõe voltar ao ponto de partida: o poder dos artistas e das suas ideias.

### **Poder simbólico, o estatuto e o pensamento**

Melhor dizendo, devemos voltar à ideia depois de todas as metamorfoses, desde “a arte no tempo das catedrais”, para lembrar o sempre belíssimo livro de Georges DUBY,<sup>61</sup> ao nosso das “catedrais da arte”, em que os artistas se tornaram as suas estrelas ou demiurgos.

Na época medieval, e num grau zero de autonomia, os seus antecessores artesãos e operários ainda serviam um desígnio superior. Um caminho para luz, porque “aquilo a que chamamos arte não tinha outra função senão a de oferecer a Deus as riquezas do mundo visível, permitir ao homem, por meio desses dons, apaziguar a cólera do Todo-Poderoso e conciliar os seus favores”.<sup>62</sup> A autonomia é, pois, a longa conquista do

---

<sup>59</sup> Ken Robinson, *Out of Our Minds: Learning to Be Creative*, Oxford, Capstone, 2001; Michael A. West, *Developing Creativity in Organizations*, Londres, The British Psychological Society, 2006; Charles Landry, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, Londres, Earthscan Publications, 2000.

<sup>60</sup> John Hartley, *op.cit.*; David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, Londres, Thousand Oaks e Nova Deli, Sage Publications, 2002.

<sup>61</sup> Georges DUBY, *O Tempo das Catedrais: A Arte e a Sociedade, 980-1420*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem*, p. 19: “toda a grande arte era então sacrifício. Releva menos da estética que da magia. E isto conduz aos mais profundos caracteres que definem o acto artístico no Ocidente entre 980 e 1130.” No século XI a obra de arte “é uma igreja. A grande arte é sagrada. Os reis e os homens da oração

direito às “catedrais da arte”, grandes museus e centros, com papel idêntico às do Gótico, monumental, para a arquitectura, a que se juntam as bienais e feiras da feérica produção contemporânea.

Serão as “máquinas” propulsoras e devoradoras de cultura, ou “hipermercados culturais”, a que Jean Baudrillard dedicou o tão aclamado *L’Effet Beaubourg*.<sup>63</sup> Muito embora com a perspectiva devastadora que se lhe conhece, e também datada em certos aspectos por um apocalipticismo dos anos 70. Não só o Centro Pompidou não se conformou a *machine à faire du vide*, com incontáveis actividades e milhões de visitantes desde a abertura, como os desenvolvimentos ulteriores do capitalismo pós-fordista, da pós-modernidade e das tendências artísticas conciliaram (em paralelas ou cruzamentos) a produção cultural de grande escala com linhas alternativas. Desde a década de 90, prolíferos modos de (auto)organização artística em redes, plataformas, projectos, e com propriedades de interface: híbridos, flexíveis e mais voláteis. Estas micro-estruturas, personalizadas e informais, mas com carteiras elásticas de colaboradores e projectos, bem como irradiação translocal apoiada nas novas tecnologias, alteraram bastante o mapa dos circuitos, centralidades e periferias artísticas.

De qualquer modo, trouxe uma imagem para o poder dos artistas de uma das “catedrais”, e da sua “grande missa da arte contemporânea” – como anunciava um título de imprensa a última Documenta de Kassel <sup>64</sup> A bem dizer, encontrá-la-ia em imagens

---

continuam a ser, como antigamente, os únicos ordenadores dela.” (p. 51). A Escritura domina o quadro mental da pintura, escultura e da arquitectura monásticas, antes da passagem ao palácio no século XIV: “toda ela rememorada, cada uma das suas palavras considerada como um sinal de Deus, conservando por isso um tesouro, pesado, tacteado, experimentado, até que, da sua aproximação fortuita com um outro, surgisse bruscamente a luz. Um pensamento que se move segundo diversas facetas da reminiscência, mas que procura ordenar-se na coesão duma simbólica, a da liturgia.” (p. 78).

<sup>63</sup> Jean Baudrillard, *L’Effet Beaubourg: implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.

<sup>64</sup> “Catedral” desde que surge em 1955, pela mão de Hermann Mattern e Arnold Bode, e também como projecto de relançamento da pequena vila alemã. Kassel fora destruída por bombardeamentos na II Guerra Mundial por causa das suas fábricas de armamento. Esta visita a Kassel e as imagens seguintes inserem-se no projecto em curso com Fernando Ribeiro (desde 2006), *Iconografias Europeias: rotas de um museu imaginário* que inclui um banco de imagens sobre lugares, instituições e obras de referência em diversos países. Até ao momento foram feitas selecções em Itália, França, Espanha e Alemanha, em que se abordou também o *Skulptur Projekte Münster 2007*. Um acontecimento raro já que se realiza com intervalo de 10 anos. Algumas imagens do projecto foram apresentadas no Curso de Verão *Falar da Vida: (auto)biografias, histórias de vida e vidas de artistas*, duas edições em 2008 no CIES/ISCTE, realizado por mim e com assistência documental de Fernando Ribeiro.

análogas pelo globo, ou perto de nós, dado o contexto hoje tão translocal e recorrente das referências em arte. Serve, então, como mais um exemplo para esse poder que, começando imaterial e vulnerável na ideia, é transformável em influente e rentabilizado consoante o seu trajecto pelas condições e usos da arte.

Em Kassel, na Documenta de 2007, o artista tailandês Sakarin Krue-On planta com métodos tradicionais um grande arrozal junto ao Schloss Wilhelmshöhe, castelo do século XVIII. *Terraced Rice Fields*, projecto para tazer “um pouco de Oriente à Europa”, fora até ao momento o mais ousado do artista e ele surpreendeu-se mesmo por ser aprovado: “when I proposed the project to Documenta’s curator, Ruth Noack, I never thought it would be approved – it’s the craziest project I’ve ever done”.<sup>65</sup> O arrozal, em palavras do catálogo da Documenta, deixou, assim, a poderosa e *puzzling image* que negocia/desestabiliza percepções: Oriente e Ocidente, arte e natureza, campo e parque, extraordinário e vulgar, história e presente.<sup>66</sup> Ora, guardei-a não só pela metáfora dos contrastes, oportuna para este ensaio sobre arte e poder: poderes desiguais entre civilizações e entre a imponência senhorial do castelo e a rusticidade plebeia do arrozal – o poder e o povo. Guardei-a também como símbolo para os poderes que os reúnem: o poder decisional da curadoria e o poder essencial, fundador, da visão do artista.

Os próprios incidentes do projecto esclarecem sobre a importância das ideias para além das suas circunstâncias. Foi um projecto com relativo insucesso. Apesar de anunciado como “o primeiro arrozal a céu aberto pela primeira vez na Alemanha”, sem esta produção agrícola por causa do clima, e embora plantado com todos os cuidados por técnicos (camponeses?) trazidos pelo artista do seu país, o terreno, demasiado poroso, não permitia a retenção da água. Daí que o arrozal não floresceu como se esperava para a abertura da Documenta, acabando nem grandioso nem irrisório, e também mais pequeno. Não os 7000 m<sup>2</sup> previstos no projecto mas 3200 m<sup>2</sup>.

---

<sup>65</sup> Em: [http://www.nationmultimedia.com/2007/07/22/lifestyle/lifestyle\\_30041862.php](http://www.nationmultimedia.com/2007/07/22/lifestyle/lifestyle_30041862.php)  
“The rice at the castle gate”, *Bangkok’s Independent Newspaper*, 22 de Julho de 2007. “The first Thai to participate in Documenta consulted an archaeologist, a geologist, an agriculturist and an engineer and negotiated with the staff of the public park on the castle grounds before sowing the first actual seeds for his *Terraced Rice Fields Art Project*.” Cf. vídeo em: <http://www.youtube.com/watch?v=W1Qy1Oel4lo>

<sup>66</sup> *Documenta Kassel 18/06 – 23/09, 2007, Catálogo*, p. 274.



Conde e Ribeiro © 2007



Conde e Ribeiro © 2007



Conde e Ribeiro © 2007



Conde e Ribeiro © 2007



Conde e Ribeiro © 2007



Conde e Ribeiro © 2007

Contudo, com o aspecto até pouco reconhecível que tinha em Agosto, aquela área de terra revolvida em socalcos, com raquíticos tufos verdes e insistentes tubos de rega, mantinha a densa complexidade dos seus sentidos. O gigantismo da ideia – trazer o Oriente ao Ocidente – e a críptica intertextualidade que define muitas obras de arte por citações internas. Os imaginados 7000 m<sup>2</sup> como homenagem, também, do arrozal a Joseph Beuys e aos 7000 carvalhos que se começaram a plantar em Kassel por um projecto de 1982 a 1987.<sup>67</sup> É essa intra e intertextualidade, remissões para dentro e fora da história da Documenta (para fora, alusão a um compactado mundo pós-colonial e global a existir já “sem” Ocidente e Oriente, presente e passado), que atesta o valor conceptual da ideia e o poder transfigurador do real. As relvas transformadas em arroz pelo poder do pensamento – conceptual, intelectual –, e que é um saber reflexivo fundamental para os artistas, curadores, programação e ensaio.

---

<sup>67</sup> Joseph Beuys, *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt* (7000 carvalhos – florestamento urbano em vez de administração municipal), projecto concebido para a Documenta 7 (1982), em que Beuys empilhou 7 mil blocos de basalto em frente ao Fridericianum, número correspondente às 7 mil árvores a serem plantadas no espaço urbano de Kassel. O monte de blocos, para colocar um ao lado de cada árvore, foi diminuindo conforme o ritmo do cultivo, concluído cinco anos depois.

A ideia relativiza o insucesso do “real” arrozal. Desloca a obra do artefacto ou resultado para o projecto e o processo, matéria artística desde as vanguardas conceptualistas. No limite, aliás, pode tornar-se uma relativização tão grande que autoriza analogias inesperadas. Foi o que me aconteceu numa viagem até ao tempo da arqueologia do próprio conceito de ideia. Lembrei-me que ao quase arrozal de 2007 poderia aplicar o que Francisco de Holanda escreveu em 1548 sobre a ideia na pintura: “a pintura, diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza”.<sup>68</sup>

Relendo esse texto do século XVI, encontramos marcas da época (a pintura “é imitação de Deus e da natureza prontíssima”), a defesa do papel testemunhal e imaginário da pintura (“é mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será. É imaginação grande que nos põe ante dos olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o que se ainda não viu, nem foi porventura, o qual é mais”), sobretudo, ficamos com uma tocante definição da ideia. A que Francisco de Holanda acrescentava o conselho de a passar logo para o desenho (mais perto do *furor*, “o qual desenho, como digo, tem toda a substância e ossos da pintura”), com uma nota ética não envelhecida pelo tempo: o dever de o artista seguir sempre e respeitar a sua ideia.

A ideia na pintura é uma imagem que há-de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo, a qual há-de imaginar e escolher a mais rara e excelente que sua imaginação e prudência puder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o céu ou outra parte, o qual há-de seguir e querer depois arremedar e mostrar fora com a obra das suas mãos propriamente como o concebeu e viu dentro em seu entendimento. Esta ideia é maravilhosa nos grandes entendimentos e engenhos e às vezes é tal, que não há mão sem saber que a possa imitar nem igualar-se com ela.

[...]

E [o pintor] pode já estar contente e quase descansado, pois tem assegurado aquilo que desejava e tinha por incerto, e o tem como um alvo a endereçar sempre à mão guardado no mais secreto e encerrado lugar que temos. Como neste ponto ele se tiver, porá velocíssima execução à sua ideia e conceito, antes que com alguma

---

<sup>68</sup> Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, os excertos seguintes, pp. 20-21, 42-46.

perturbação se lhe perca ou diminua; e se ser pudesse pôr-se com o estilo na mão e fazê-la com os olhos tapados, [...] melhor seria, por não perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva. Mas se o valente homem veio a fazer uma obra que todos louvam por estremada e a ele mesmo o parece; e todavia não é a que ele tinha imaginado na sua ideia, nem a que ele desejou que viesse a ser: não se deve por isso de ter por contente; antes a tal obra deve desmanchar e destruir, e comece de novo as vias com que venha a ver com olhos carnis os que vê com os do espírito. Mas quando ele tiver igualado a bondade da sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem por numa capelo de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e glória, e se lhe agradecerem tamanha coisa então não lhe deve pesar com a morte, pois se satisfez em coisa mui grave e dificultosa.

A ideia chega, porém, ao mundo contemporâneo depois de praticamente todas as deflações e rasuras. Ainda que ter declarado o grau zero da ideia e da emoção em momentos mais inexpressionistas ou pragmáticos da arte fosse, precisamente, uma grande ideia. Andy Warhol, mestre nesta atitude, deixava para os outros (entenda-se, os críticos) o trabalho de “fazer significar”.<sup>69</sup> Dúvida da retórica dos “criativos” e dessacraliza os intelectuais, várias vezes “chatos” nos seus *Diários*.<sup>70</sup> Para John Cage, “nenhum assunto, nenhuma imagem, nenhum gosto, nenhuma beleza, nenhuma mensagem, nenhum talento, nenhuma técnica, nenhuma ideia, nenhuma intenção, nenhuma arte, nenhum sentimento”: eis a resposta para a pergunta sobre os seus princípios estéticos, e até de forma mais radical que os *ready-made* de Duchamp.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Cf. *Diários...*, *op. cit.*: “14.3.77 – As críticas chegaram de Inglaterra e são más para *Bad*. Gente idiota como Frank Rich pode escrever quatro páginas sobre um filme inútil, mas sobre *Bad* apenas dizem do que se trata e só isso. Será que não sabem qual é o trabalho deles? Dizer o que algo significa? Li as críticas e parece que os censores não cortaram como tinham ameaçado a cena do bebé sendo jogado pela janela.” (p. 57); “9.4.77 – Brigid telefonou e começou a gritar porque descobriu que *Bad* ganhou cotação ‘X’ pela violência, só porque um bebé é jogado pela janela! E a gente nem o vê a aterrar!” (p. 66); “17.9.77 – No avião li uma boa crítica de *Bad* – vinte cinco filmes estrearam em Paris esta semana e *Bad* era o único que estava com toda a publicidade, dizem que é o primeiro filme ‘punk’. Chamam-me a Rainha do Punk.” (p. 94)

<sup>70</sup> “24.04.80 – O lugar estava repleto de bichas intelectuais que queriam conversar sobre arte comigo, mas o Henry disse-lhes que sou burro demais para essas coisas” (p. 304); “15.02.84 – [sobre Bob Wilson] Ela disse, ‘Ele é um génio’. Eu também achava que era, mas a última coisa dele no Lincoln Center foi tão chata! É como estes artistas que ficam a fazer coisas – bem, sei lá, talvez *eu* esteja nesta categoria – ficam a mostrar o mecanismo das coisas em vez de nos divertir. Mas Rauschenberg é ótimo. Ele faz sempre as coisas comuns de uma maneira nova.” (p. 557)

<sup>71</sup> Marc Jiménez, *op. cit.*, p. 192.

Juntamente com o abandono pós-moderno do “mito” da originalidade,<sup>72</sup> a dessentimentalização da ideia (e da arte) estigmatizou os modos inspirados, do antigo *divino furore* à obsessão romântica e expressionista. A consequência, abrir espaço para outra ideologia dos fundamentos racionais da arte, não se fez sem esquematismos. Clarividente, o testemunho de José Barrias que encontrei numa exposição importante para o tema da arte e poder,<sup>73</sup> deixa-nos com a relatividade do binómio obsessão/razão:

A natureza evidentemente desordenada da minha procura não deve assustar ninguém, porque nem a mim mesmo assusta. Acontece-me sempre navegar em imensa escuridão, colecionando elementos aparentemente estrangeiros entre si, aparentemente desconexos e sem explícita razão referente. A obsessão, em Arte, tem um valor positivo; como todos os excessos é produtora de um “plus” que indica a via da “subtração” que, em meu entender, deve constituir a qualidade final da obra que, por mérito, de arte se chama: uma obra de arte deve ser o resultado subtraído a uma longa soma...

Eu penso ser um racionalista cruzado com claros sinais românticos, e penso ser um racionalista no sentido que actualmente se deve dar á [*sic*] definição no tempo da “razão depois de Freud”. Um racionalista, hoje, tem o dever de não ignorar essa enorme massa de elementos aparentemente incompreensíveis que se acumulam no armazém do seu sistema e que são elementos estruturantes do seu-ser-no-mundo e do mundo-em-si-mesmo; elementos irracionais sem os quais os homens cessariam de reinventar seja o que for. É neste sentido que a arte (e a Poética em geral) enquanto forma de invenção pura acaba por ser o produto do racionalismo mais refinado e, de consequência, a mais perfeita imagem é porque dela se exclui o progresso da “História da Eternidade”. Até porque o espectáculo que não se inventa passa-se como se sabe nos intervalos.

---

<sup>72</sup> Rosalynd Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, e Londres, The MIT Press, 1987.

<sup>73</sup> José Barrias, Relatório de Actividades – Gulliver: Investigação Artística sobre o Ciclo de S.<sup>ta</sup> Úrsula de Carpaccio, 1981, em 50 Anos de Arte Portuguesa, exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo, Fundação Calouste Gulbenkian, 6 de Junho – 9 de Setembro de 2007. A exposição, integrada nas comemorações do 50º aniversário da FCG, apresentou obras e documentação relativa a bolsas e subsídios atribuídos a artistas portugueses desde a origem da Fundação. Sobre esta origem e a singularidade da Fundação na sociedade portuguesa, ver também, entre outros textos desse catálogo, Idalina Conde, “A escrita da história” in Catálogo da exposição *Sede e Museu Gulbenkian. A arquitectura dos anos 60* (17 de Março a 4 de Julho de 2006), comissariada por Arq<sup>a</sup> Ana Tostões, Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Importa esclarecer que estas observações, familiares à história e teorias da arte, aparecem menos na sociologia. A inclusão do pensamento artístico no poder simbólico não tem sido a linha dominante, ou só implicitamente. Privilegia-se o eixo alternativo do estatuto: a nobilitação dos artistas, hierarquia de posições no seu campo e singularidades da elite artística. Desde logo por transgressões de convenções ou fronteiras do mundo comum e por continuar carismática, apesar das denegações ou desconstruções de imagens divinizantes, românticas, heterodoxas, heróicas ou proféticas que pontuaram o seu percurso.

Mesmo politicamente, para o dizer como Nathalie Heinich, essa singularidade representa o “compromisso democrático” entre aristocratismo e republicanismo, herança das duas Revoluções, Francesa e Romântica, que a autora revisita em *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*.<sup>74</sup> Especificando, o compromisso entre o regime de comunidade, exigível ou referenciável para todos os cidadãos, e o de singularidade, com as liberdades e a excepção, se não jurídica num mesmo Estado de direito,<sup>75</sup> certamente simbólica, consentida ou expectável para a identidade de cidadãos mais singulares como os artistas.

Mas esta maneira de confrontar o artístico com a axiologia política da democracia e as tensões entre valores para a igualdade e a diferença não é o único ponto de vista sobre as actuais relações entre arte e cidadania. A recontextualização da elite, nomeadamente pela evolução profissional da actividade e da formação artística, e a introdução de outra linha de reflexividade nas práticas criativas são duas consequências de relevo para a natureza do seu poder simbólico. Além dos referidos contributos para a literacia, uma parte significativa da arte contemporânea manifesta as suas preocupações com a comunicação, inclusão e intervenção, muito presentes nos movimentos – e *aggiornamentos* –, de expressão crítica, cívica, política, urbana, desde os anos 90.<sup>76</sup> O mesmo acontece com a importância da “estética relacional”<sup>77</sup> para projectos de

---

<sup>74</sup> Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

<sup>75</sup> Mesmo assim não faltam querelas jurídicas, cf. Bernard Edelman e Nathalie Heinich, *L'art en conflit: l'oeuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2002.

<sup>76</sup> Idalina Conde, “Desordem e arte contra a cultura”, *op. cit.* e “Constrasting narratives: art and culture in public sphere”, *op. cit.*

<sup>77</sup> Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005; Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998; Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

proximidade com os públicos que aliam múltiplas formas de experimentação à procura de novos laços intersubjectivos e participativos. Os exemplos vão de vários tipos de práticas *site-specific* a propostas emancipatórias e desglobalizantes da “curadoria do local” no seu envolvimento com a esfera pública, comunidades e identidades.<sup>78</sup>

Ora, nessas propostas e outras, o eixo do pensamento trazido à noção de poder simbólico (não apenas o do estatuto) permite identificar na arte contemporânea um palco para a reflexividade do/sobre o nosso tempo. Conceito essencial para perspectivas actuais da sociologia e ponto de contacto com o perfil do “artista enquanto etnógrafo”, valorizado na arte desde os anos 90, “mais próxima da quotidianidade do que jamais esteve no passado”.<sup>79</sup> Há, evidentemente, diferentes caminhos para essa pesquisa, capturas e transfigurações do real em quase todos os registos – críticos, clínicos ou cínicos. Mas, em instalações gigantescas, gestos aparentemente irrisórios (espessos simbolicamente) ou explorações da *web art* para uma “habitabilidade poética do ciberespaço”,<sup>80</sup> muitas imagens da arte funcionam como *scanner* do mundo. Como dupla “fábrica de sentidos” e “tecnologia da memória”,<sup>81</sup> se não para toda a arte do presente, para um dos núcleos principais que assim vai reexprimindo/reinventando *scales/scapes*<sup>82</sup> das paisagens contemporâneas, a sociedade e os indivíduos, estórias e história.

Este poder artístico é, pois, o de criar, dizer, suplementar e agir. O de inscrever, reescrever ou “reprogramar o mundo”, como prefere Nicholas Bourriaud.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Gabriela Vaz Pinheiro (coord.), *Curating the Local: Some Approaches to Practice and Critique / Curadoria do Local: Algumas Abordagens da Prática e da Crítica*, ArtInSite/Transforma, Torres Vedras, 2005; Marta Traquino, *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*, dissertação de mestrado, ISCTE, 2006.

<sup>79</sup> Marc Jiménez, *op. cit.*, p. 276; Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lash, *Modernização Reflexiva: Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno*, Oeiras, Celta Editora, 2000; Hal Foster, “The artist as ethnographer”, em *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1996.

<sup>80</sup> Teresa Cruz, “Arte e espaço cibernético”, em Maria Lucília Marcos e José Bragança de Miranda (orgs.), “A cultura das redes”, número temático da *Revista Crítica de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, Relógio d’Água, 2002, p. 149.

<sup>81</sup> Anna Lisa Tota, *A Sociologia da Arte: Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, Lisboa, Estampa, 2000, pp. 16, 95 e segs.

<sup>82</sup> Cf. Arjun Appadurai, *op. cit.*, para a perspectiva dos *scapes*, fluxos cruzados e dijunctados que atravessam, transformando-os, os espaços contemporâneos. *Scapes* é o território de uma parte da paisagem (*landscape*). A outra é preenchida/atravessada por fluxos financeiros (*finanscape*), tecnológicos (*technoscape*), mediáticos (*mediascape*), ideológicos (*ideoscape*), culturais e migratórios (*etnoscape*).

<sup>83</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction – Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Nova Iorque, Lukas & Sternberg, 2000 (*Postproduction – la culture comme scénario: comment l’art*

Corresponde, certamente, a uma condição de exceção, análoga a outras intelectuais, e desse modo diferem os regimes de singularidade e de comunidade para artistas e cidadãos. Mas um ponto de vista, complementar, que procuro trazer agora sobre o artista como cidadão, estende a compreensão dessa exceção a recolocações contemporâneas da elite artística, do seu pensamento e da relação das suas obras com o mundo. Falar em mundo significa, claro, perpassá-lo também pelas das “atribuições do *self*” e “inseguranças ontológicas”<sup>84</sup> que os retratos da arte podem trazer com realismo e ficção – humor, ironia, angústia, esperança, desencanto, violência, afecto ou ternura.

Por isso, conclui Marc Jimenez<sup>85</sup> numa revisão da querela sobre a arte contemporânea, particularmente acesa em França nos anos 90, “se a arte, segundo a fórmula de Nelson Goodman,<sup>86</sup> é uma ‘maneira de fazer o mundo’, o recíproco também é verdadeiro. O mundo, as suas tensões, os seus conflitos e as suas desordens irrompem na arte contemporânea e, de uma certa maneira, a ‘fazem’. É bem esta realidade contrastada que regista a maioria das produções contemporâneas. Numerosas são as que se esforçam, melhor ou pior, por restituir uma imagem invertida da ideologia consensual que se impõe cada vez mais graças à retórica pós-moderna nos domínios da arte e da cultura”. A saber, a ideologia oriunda dos anos 80 com tónica no “cultural” consumista, lúdico, evasivo, eclético, pluralista até à indeterminação de “tudo vale”, e a arte governada pelo sistema mercantil, promocional, mediático.

O que aos olhos dos críticos e públicos reticentes pode parecer, portanto, o “magma informe” da arte contemporânea, arbitrário, “gazoso”,<sup>87</sup> heterogéneo e provocador até ao limite de usar o “insignificante, objecto e ignóbil”, é muitas vezes efeito do nosso, e problemático, “mundo informe”. Com uma resposta: “os artistas do século XXI recusam-se a passar a representação edulcorada e complacente do real

---

*reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004). Ver também do autor um livro anterior: *Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Éditions Denoël, 1999.

<sup>84</sup> Anthony Giddens, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras, Celta Editora, 1997 (1991).

<sup>85</sup> Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 260.

<sup>86</sup> Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições Asa, 1995.

<sup>87</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003; *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.

colocado sob o signo da Beleza e do Sublime, considerados antes como valores transcendentais, intemporais e imutáveis”.<sup>88</sup>

Sem entrar nas fracturas desta estética pós-romântica e pós-kantiana para as axiologias artísticas (relatividade de julgamentos, dissonâncias hermenêuticas no comentário, crítica e critérios de relevância),<sup>89</sup> interessa atender aqui sobretudo àquela noção de reflexividade e, em particular, aos seus vínculos com as de autoria e singularidade: um triângulo conceptual de referência para o poder simbólico. Por seu turno, a autoria doravante dependente (e agenciadora) da intertextualidade num espaço saturado de imagens e linguagens. Mas a intertextualidade é dupla: tanto no domínio do estético, com incessante auto/heterocitação das práticas artísticas, quanto na omnipresença de referentes culturais, visuais, mediáticos, sociais, filosóficos, éticos e políticos, que muitos criadores mobilizam para o seu trabalho de conceptualização, figuração, simbolização, metáfora, paráfrase, paródia, denúncia ou catarse.

Note-se que o entendimento heteroglóssico da autoria chegou a suspender o conceito. Falou-se na viragem para o conceito alternativo de pós-autoria sob o pós-estruturalismo e o impacto dos novos média: hipertexto, conectividade, interactividade, potencialmente redutores das descontinuidades emissor/receptor, produtor/consumidor, e indutores de “palimpsestos”.<sup>90</sup> Não obstante, *a contrario* do fim da autoria, bem como de outras mortes anunciadas para a arte, o homem e o humanismo desde a modernidade, é possível assistirmos ao reforço autoral e mesmo intelectual dos artistas, dada a centralidade do pensamento na criação contemporânea. A necessidade de o ter, e suficientemente informado por múltiplos referentes, para a concepção das obras e projectos. Como o usam é que pode alterar-se neste contexto combinado de heteroglossias e dispositivos electrónicos que recontextualizam a autoria numa forma de *sampling* autoral. Ou de *redactive creativity*, segundo a formulação de John Hartley para novas práticas criativas.<sup>91</sup>

De qualquer forma, digital ou não, narrativa ou conceptualista, activista ou desimplicada, especializada ou interdisciplinar, individual ou colectiva, a autoria é

---

<sup>88</sup> Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 297.

<sup>89</sup> Idalina Conde, “Obra e valor: a questão da relevância”, em Alexandre Melo (coord.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim/Lisboa 94, 1994.

<sup>90</sup> Noélia da Mata Fernandes, *A Autoria e o Hipertexto*, Coimbra, Minerva, 2003.

<sup>91</sup> John Hartley, *op. cit.*, pp. 115, 166.

sempre o *locus* da ideia e assinatura de uma identidade profissional que subentende processos de singularização. Ou melhor, é uma dimensão da singularidade. Outra noção com fortuna crítica controversa nas deslocações pós-românticas e pós-modernistas do próprio conceito de artista, mas que em arte, como em parte na ciência,<sup>92</sup> permanece como prática e ideal. O de produzir uma marca ou diferença que, se já não é original em primeira instância, depois de cumpridas as rupturas fundadoras da modernidade e de institucionalizada a “tradição da invenção”, possa ao menos sobressair de espirais de redundância.

Os processos com que se combinam, em relações não lineares, a dimensão autoral e a biográfica de carreiras e percursos, traria agora a problemática do indivíduo e da construção da sua individualidade para os terrenos da história e da sociologia da arte.<sup>93</sup> Mas, a fechar este ensaio, já não vamos por aí. Deve é lembrar-se, num último apontamento sobre o poder, e culturas de poder, que entre os recursos de que os artistas dispõem para lutar pelo seu reconhecimento (procurando seguir a velha ordem ética de Francisco de Holanda de não abandonar a ideia – a *sua* ideia), há ainda o recurso à longuíssima tradição palaciana de que fazem parte. Tal como as tutelas, mediações e círculos mais chegados da recepção.

É a tradição de sociabilidade, lazer, negócio e poder frequentada, nas orlas ou no centro, por várias das figuras históricas (ideológicas) do artista que Nathalie Heinich revisitou no seu estudo: artesão, profissional, cortesão, boémio, marginal, integrado, profeta e celebridade, como a que Andy Warhol encarnou tão completamente. E ainda a tempo de observar a voragem do mediático para estádios indistintos de visibilidade, a confusão entre os 15 minutos de fama que nos esperam, se seremos todos famosos em 15 minutos ou só 15 terão direito à fama.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Idalina Conde, “Artistas, profissão e dom”, *Vértice*, nº 60, 1994; “Artistas e cientistas: retrato comum”, em José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal, Que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora, 1998.

<sup>93</sup> Idalina Conde, “Artistas: indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 19, 1996, pp. 31-65; “Duplo écran na condição artística”, em Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (coords.), *Narrativas da Modernidade: A Construção do Outro*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.

<sup>94</sup> Cf. *Diários...*, *op. cit.*, p. 182: “27.7.78 – Depois do trabalho fiquei por ali. Vi [o programa] 20/20 e ao invés de ‘No futuro todos serão famosos por quinze minutos’, foi divertido ouvir Hugh Downs dizer, ‘Como Andy Warhol disse uma vez, em quinze minutos todos serão famosos’. A gente da TV entende sempre alguma coisa errada, como – ‘No futuro quinze pessoas serão famosas.’”

No entanto, o caso de Warhol, até pelos excessos e duplicidades, ilumina diferentes funcionalidades do contexto palaciano e relações do artista com ele. Os ambientes boémios e mundados onde se movia o que foi chamado (último) grande “cortesão” das artes e “pintor de corte”,<sup>95</sup> não se resumiram a espuma dos dias. Foram o espaço vital do seu trabalho, origem para “ideias sofisticadas” e, claro, mercado de retratos que Warhol geria com o pragmatismo de empresário e, por vezes, dilemas de criador: “... e queria voar para casa e pintar e parar de fazer retratos de sociedade”.<sup>96</sup> Assim, reconhecendo na leitura dos *Diários* uma viagem pela superficialidade da cultura de celebridades, redundaria não menos superficial desprezar a profundidade que teve na vida e obra de Warhol. É verdade, no gume da navalha propiciador de dúvidas sobre a seriedade dessa superficialidade. Mas aí está uma imagem de marca e razão para não se ter esquecido deste diálogo de dois fotógrafos sobre os retratos: “Como é possível Andy Warhol afundar-se nessa mediocridade?”; “O que é que você quer dizer com isso? Ele é famoso por se afundar em mediocridade.”<sup>97</sup>

Com a perícia alquímica de transformar o vulgar em extraordinário (as Coca-Colas, a cultura de massas), também aqui elevou a objecto uma condição de sujeito. A sua e a de muitos artistas, membros da corte. E nesta torção, dobrada da segunda, passar ele igualmente a um centro que a corte procura na *Factory* para se retratar, concluem-se, é certo com ambiguidade, histórias de dependências ao contrário. Um fecho de abóbada reunindo a tradição do antigo cortesão e pintor de corte – que Warhol também foi, embora já não o sendo apenas – à condição terminal de um novo “ser” e das suas relações com os meios de influência. Mesmo os retratos, representando os outros com essa influência, o dinheiro e a celebridade, oferecem o espelho retorcido de trocas de poder, ou de posições nas relações de poder.

Este foi um ponto-chave, histórico, de mudança. O mesmo não se concluirá tanto para a persistente cultura palaciana de poder, pelo que continua fértil a leitura de *A*

---

<sup>95</sup> Robert Rosenblum, “Andy Warhol: court painter to the 70’s”, em Richard Hertz (org.), *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1985; Robert Hughes, “The rise of Andy Warhol”, em Brian Wallis e Marcia Tucker (orgs.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 45-57; Diana Crane, *op.cit.* (cap. “Pop Art as transitional style”).

<sup>96</sup> Registo de 25.5.77 em *Diários...*, *op cit.*, p. 70.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, p. 318.

*Sociedade de Corte* de Norbert Elias.<sup>98</sup> Outro autor, que também com *O Processo Civilizacional*,<sup>99</sup> tanto me conquistou para a sociologia histórica ou história social – “a distinção é irrelevante”, como dizia Peter Burke. Abstraindo o referente, a corte de Luís XIV, paradigma para outras da Europa, os meios influentes de hoje conservam traços desses microcosmos regulados pela etiqueta e representação, comportamentos calculados e vigilantes, culturas tácitas, a arte da persuasão, a influência discreta e o viver em expectativa de reconhecimento e proximidade com o Príncipe.

Os artistas conhecem esses traços, ou intuem, pelo convívio histórico com o poder. Novamente, com exemplos ilustres e um, que exemplo! O encontro de Leonardo com Maquiavel na corte de César Bórgia. Precisamente, *O Príncipe*, inspirador desse tratado de Maquiavel com “pesado perfume de enxofre” para a política e o poder, e que nomeara Leonardo, artista de muitas vocações, para as funções de engenheiro militar em 1502.<sup>100</sup> Nesse tempo, não eram, aliás, menos notáveis que as da arte. Na célebre carta em que Leonardo oferece os seus serviços a Ludovico Sforza – outra corte por onde passou – por volta de 1482, é antes de tudo o “inventor de máquinas de guerra” que se apresenta em nove longos pontos. Para só no último, décimo, se dedicar a tempos de paz, com alguma arte e, mesmo assim, depois de outros méritos civis, sem esquecer a homenagem ao senhor, *El Cavallo*:

Em tempo de paz, creio poder dar-vos também inteira satisfação como qualquer outro, seja na arquitectura, para a construção de edifícios públicos e privados, seja para conduzir a água de um lado para o outro. E posso executar escultura, em mármore, bronze ou terra cozida; o mesmo em pintura, a minha obra pode igualar a de não importa quem. E além disso, empreenderei a execução do cavalo de bronze que será glória imortal, homenagem eterna à bem-aventurada memória do Senhor vosso pai e à ilustre casa dos Sforza. E se uma das coisas aqui enumeradas parecer impossível ou impraticável, ofereço-me para fazer o ensaio dela no vosso parque ou em qualquer outro lugar que agrade a Vossa Excelência, a quem me recomendo com toda a humildade.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Norbert Elias, *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1987.

<sup>99</sup> *Idem*, *O Processo Civilizacional*, Lisboa, D. Quixote, 1989, 1990 (2 vols.).

<sup>100</sup> Serge Bramly, *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1988 (1ª ed.), pp. 500-502, 506-508.

<sup>101</sup> *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introdução, organização e notas de Edward Maccurdy, Éditions Gallimard, Paris, 1987 (1942), 2º vol., pp. 534-535.

Os artistas sabem, pois, como se tomam decisões importantes no quotidiano do “palácio” para as suas obras e a sua vida. De resto, transportando frequentemente para o seu mundo a auto-representação conspirativa e culposa do poder que se respira na corte e em estruturas do paroquialismo: “máfias”, *clusters* de influências às quais se pode sempre endossar a culpa – ou a suspeita. Mas o poder, declinável em muitas formas como se viu ao longo deste ensaio, não está para além de nenhum dos parceiros em jogo. É uma relação, devendo modelar-se para facilitar a troca hábil, bem negociada, de que depende a sobrevivência de muitas ideias.

Eis, então, uma reedição da história, velha história, e com dois movimentos possíveis de relação com o presente. Tanto *le mort saisit le vif* neste recuo para ambientes clientelares afinal tão continuados até ao presente, como *le vif saisit le mort*, ou deve fazê-lo, aprendendo com exemplos passados um saber muito necessário: saber assediar o poder. É disso que fala Miguel Ângelo numa carta ao pai e com a convicção de conseguir o objectivo. Também ele celebridade no seu tempo, ainda “na” corte e sem alternativas, mas que, pelo menos nesta matéria, bem poderia aconselhar Andy Warhol em algumas saídas da *Factory*:

Em nome do Senhor, 1 de Julho de 1497

Meu querido e honrado pai. Não te surpreendas que não tenha voltado, porque ainda não consegui arranjar os meus assuntos com o Cardeal, e não quero partir até ser satisfeito e recompensado pelos meus trabalhos; e com estas altas e poderosas pessoas temos de ser gentis, já que não podem ser forçadas. Ainda assim estou absolutamente certo que tudo se arranjará rapidamente nesta próxima semana.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Fragmento da “Carta a Dominico Lodovico Buonarroti em Florença”, em *Michelangelo: Life, Letters, and Poetry*, selecção e tradução de George Bull, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 78.