

CIES e-Working Paper N.º 146/2013

Reconhecimento em Arte: passagens de um percurso

(2.ª parte)

Idalina Conde

CIES e-Working Papers (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, cies@iscte.pt

Idalina Conde é docente na Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa e investigadora no CIES-IUL. Leciona no mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação do ISCTE-IUL e anteriormente também no curso de pós-graduação em Gestão Cultural nas Cidades do INDEG/ISCTE, tal como em várias formações noutras instituições. Paralelamente ao CIES-IUL, coordenou e colaborou em projetos do ERICArts, The European Institute for Comparative Cultural Research (de que foi membro cofundador em 1993) e no OAC – Observatório das Actividades Culturais. É autora de numerosas publicações no domínio da sociologia da arte e da cultura, bem como sobre abordagens biográficas que introduziu na sociologia portuguesa desde 1990 aplicada a trajetórias e singularidades da condição artística. No CIES, realizou em 2008 e 2009 três edições do curso de verão *Falar da Vida: (Auto)biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas*. Em 2008, promoveu e coordenou o seminário *Abordagens Biográficas, Memória, Histórias de Vida*, que decorreu no ISCTE-IUL. Mais recentemente realizou vários cursos e *workshops*, entre os quais *Construir a Atenção: Modos de Ver e Saber na Recepção da Arte* (Casa-Museu Medeiros e Almeida em Lisboa, 2011); *Criatividade em Agenda na Europa* (Representação da Comissão Europeia em Portugal, Lisboa, 2012); *Arte, Memória e Património: Caminhos da Criação Contemporânea* (com Conceição Amaral, Museu de Artes Decorativas Portuguesas – Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2012); *A Recepção da Arte* (Nextart – Centro de Formação Artística, 2012). Participou ainda como formadora no *Curso de Especialização Profissional em Gestão de Organizações e Projectos Culturais* organizado pela CULTIDEIAS (2010, 2011). *E-mail*: idconde@gmail.com

Resumo

Esta é a segunda parte do texto sobre uma trajetória de 30 anos na sociologia portuguesa com passagens através da singularidade e do reconhecimento na arte. Na primeira parte reconstituíram-se as peças de um *puzzle* em torno do reconhecimento, vários estudos, pesquisas e reflexões de uma questão ampla e multidimensional. A *gestalt* do *puzzle* aparece agora numa figuração conceptual que serve como bússola para a viagem mais longa a continuar em próximos trabalhos. Como se disse antes, uma viagem que também envolve a noção de museu imaginário com muitas imagens de arte, artistas e seus lugares.

Palavras-chave: singularidade e reconhecimento em arte, relevância e valores artísticos, um percurso na sociologia portuguesa, recepção e museu imaginário

Abstract

This is the second part of the text about a trajectory of 30 years in the Portuguese sociology with stints through the singularity and recognition in art. In the first part it was reconstituted the pieces of a puzzle around the artistic recognition, several studies, research and reflections for a wide issue and multidimensional. The gestalt of the puzzle appears in a conceptual figuration that serves as compass for the longer journey to continue in the coming texts. As said before, it also involves the notion of imaginary museum with many images of art, artists and their places.

Keywords: singularity and recognition in art, relevance and artistic values, a trajectory in Portuguese sociology, art reception and imaginary museum

1. Valor e valores num texto de 1994

Continuando o ensaio a que chamei autografia,¹ sobre o reconhecimento em arte, retomo parte de “Obra de valor: a questão da relevância”, texto publicado em 1994. Serve de fio condutor para a *gestalt* do *puzzle*, várias passagens do percurso, e com imagens² que ilustram alguns casos e momentos da reflexão. Também aventei antes que poderia reduzir a bibliografia, remetendo a desse texto. Mas não o farei. Além de outras referências, resgato as que aí apareceram para lembrar com que recursos escrevia há cerca de 20 anos sobre muito do que ainda se diz hoje sobre o tema.

Certamente repete-se por outras vezes, embora com termos ou argumentos similares. É uma prova da redundância que em parte advém da continuada citação dessas e outras referências, igualmente no meu trabalho. No essencial, mostra contudo a persistência da substância para o reconhecimento em arte, ao invés de proclamações por vezes clamorosas sobre a mudança com a pós-modernidade *vs.* atualidade. Não atingiu tudo da mesma forma e, de qualquer modo, o que mudou fica assinalado com as consequências para a reescrita daquele texto.

A seleção de “Obra e valor” (Conde, 1994a) ainda se deve à razão para a sua origem e pela qual se identificava pouco com título do livro onde apareceu: *Arte & Dinheiro*.³ Isto porque o texto assumia um ponto de vista mais weberiano (e fenomenológico) sobre os criadores e a criação artística do que o institucionalista aplicado aos circuitos da legitimação ou do mercado.⁴ O tema exorbitava na altura, a lastro do *boom* comercial e mediático dos anos 80, apesar de sobressair em Portugal mais a partir de meados dessa década. Retardando, assim, o *zeitgeist* alternativo dos chamados anos 90 que iriam fulminar a ideologia do mercado.⁵

¹Idalina Conde (2013), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (1.ª parte)”, *CIES e-Working-Paper*, n.º 142. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf.

² As imagens referem-se com a sua fonte para onde se remete a consulta das descrições técnicas; sempre que possível porque a informação por vezes não existe, nomeadamente nos recursos electrónicos. Ao longo do ensaio são, no entanto, fundamentais e também como exemplo de museus imaginários no sentido de museus virtuais, pessoais e institucionais em vários sites e blogs.

³ Coordenado por Alexandre Melo (1994a), com textos de Jean Baudrillard, Raymonde Moulin, Howard Becker e Maria de Lourdes Lima dos Santos, além do meu.

⁴ Cf. em Conde (2011b) alguns reparos sobre o (neo)institucionalismo que, segundo certos autores, abrange a sociologia de Pierre Bourdieu. Alexandre Melo (1994b, 1999) analisara esses circuitos no doutoramento que defendeu no mesmo ano, 1994, com parte publicada posteriormente.

⁵ Falar dos anos 80 *vs.* 90 quer dizer, portanto, épocas artísticas e culturais, não estritamente cronológicas (AA.VV., 1990; Melo e Pinharanda, 1986; Pinharanda, 1990; Melo, 1998; Brito, 2000; Melo, 2007; Conde, 1989a, 1990a, 1990b, 1990c; 2003a, 2003c, 2008a, 2010a, 2010b). Quanto à bibliografia sobre as “intimações da pós-modernidade”, para lembrar um título de Zygmunt Bauman (1992), se já era grande, tornou-se imensa. Aligeirando, apenas considero sínteses, algumas consultadas nessa altura, de genéricas sobre mutações teóricas e reflexivas (teoria crítica, desconstrução, transcultura e multiculturalismo, etc.) a focadas na arte (Wallis e Tucker, 1984; Kelly, 1984; Hertz,

O livro acentuava os tópicos da arte como mercadoria, a circulação internacional, a mediatização e reprodutibilidade ou serialização pelas indústrias culturais. Todos, aspetos fundamentais para a sociologia, designadamente o da legitimação como *punctum* também para os espaços artísticos ou discursos em seu torno. No entanto, e muito embora abrangendo-a, o reconhecimento não se cinge à feição instrumental ou utilitarista da legitimação e do mercado. Pelo menos no sentido quase imediato de negócio. Implica uma problemática bem mais vasta para processos multidimensionais e com diversas mediações: uma figuração complexa que sistematizei noutra lugar (Conde, 2011b).

O texto ainda penumbroso de 1994 não explicitava essa definição nem distinguia o termo reconhecimento de outros análogos. Mas seria por essa ótica multifacetada que eu pensava a noção de valor simbólico no plural, oscilando de imaterial a objetivado e com os dois usos que agora distingo melhor. Entre o da conceção substantivista (mormente económica, em que o valor artístico equivale a um recurso monetarizado e intercambiável, idêntico à moeda) e o de uma perspectiva incorporativista que entende o valor como valores conforme com as axiologias de Max Weber. Como referenciais da e para a ação.

Abreviando, eu estaria mais afim da arte do que do dinheiro por priorizar os valores dos criadores e em relação com as suas referências. Apesar de a palavra “valor” no título do texto se prestar ao equívoco: para alguns dos interessados no livro, talvez não se distinguisse de dinheiro.⁶ Contudo, não deixei de procurar a ligação com a outra aceção de valor e, desde logo, pelas obras de arte que antes de serem (ou aparecem reconhecidas como) “valor produzido”, virtualmente comerciável, nascem como “valor a produzir”. Ou seja, pelas ideias com que os criadores as concebem a montante e, ponto importante, investindo em (in)definições ou (re)definições delas pelo confronto muitas vezes crítico com as dos seus pares, legados ou referências. Produzindo-se, esse valor pode ser então acrescentado por processos de receção e valorização.

Eis o encadeamento conceptual que permanece pertinente, embora o texto ficasse incompleto. Limitou-se ao primeiro lance das obras em gestação, relacionando-as com os valores (artísticos ou estéticos) tanto ideais quanto práticos que pautam os

1985; Chalumeau, 1985; Foster, 1985, 1987a, 1987b; Vattimo 1985; Kroker e Cook, 1986; Millet, 1987; Fusco, 1988 ; Lyotard, 1989 ; AA.VV 1986; 1987a, 1988a, 1988b, 1989, 2000; Harvey 1990[1989], Featherstone, 1990; Giddens, 1992[1990] ; Majastre e Pessin, 1992; Poche, 1992; Swingewood, 1998; McEvilley, 1999).

⁶ Motivo para o sucesso do livro e, por certo, não o meu texto, que tem poucas citações até hoje. Na consulta *online* em janeiro de 2013 nem chegamos a dez e quase todas feitas por colegas a quem agradeço esta pequena e preciosa fortuna crítica.

seus autores. Estava, portanto, mais com Max Weber, mesmo se, curiosamente, não o tenha citado, assimilando-o como senso comum sociológico para compreender o sentido da/na condição artística. E com o seu modelo de compreensão e interpretação “empática”(Isambert 1996).⁷ Ainda assim, o texto propunha uma triangulação reflexiva muito abrangente a que chamei relevância, referência e recepção. Retomo-a para a desenvolver mas adiante porque, antes, é necessário (re)introduzir “a questão da relevância”: subtítulo do texto e sua matéria-chave.

2. A dupla e flutuante relevância

Numa primeira aceção, a relevância seria o ponto encontro sempre contingente entre uma obra e o seu valor. Que valor? Depende da polissemia do termo mas, olhando para um mais “evidente”, aquele outorgado como valor produzido que circula pelas esferas da legitimação e mercado. Às vezes não, e a obra fica no limbo de um valor subjetivamente produzido, segundo a ótica do seu autor (i.e., uma obra artisticamente conseguida), mas por produzir para quem a avalia do exterior e a transaciona. Mesmo que talvez não esclarecesse os termos deste modo, era isto que eu queria dizer. E porque falava em relevância que parecia uma aresta de linguagem? Por que não, simplesmente, importância?

Na verdade, eu partia do vocabulário de Alfred Schutz (1978, 1979), em que a relevância se prende com a dialética da individualidade, elo fusional (e tensional) do indivíduo com os seus outros. O que tinha interesse para a problemática da singularidade em arte, ou da sua construção por essa relação novamente triangular: relevância, individualidade, singularidade. Num próximo texto limarei algumas sinuosidades na minha paráfrase da fenomenologia de Schutz; de momento, basta dizer que descrevia a experiência do indivíduo enquanto artista. Constitui-se pela participação num sistema de relevâncias comum, visões partilhadas com os seus outros, embora procurando aí inscrever outra ordem de relevâncias. A sua, outra “província de sentido” (palavras de Schutz) que se realiza na arte pelas obras.

⁷ Cf. Augusto Santos Silva (1988) sobre esta compreensão e a polaridade razão/sentido nas ciências sociais, herdada de Émile Durkheim vs. Max Weber. Ainda, capítulos sobre o tema na antologia *Metodologia das Ciências Sociais* (Silva e Pinto, 1986) e artigos de José Madureira Pinto que me acompanharam bastante tempo (Pinto, 1984a, 1984b, 1985). Lembro ainda dois títulos antigos de Anthony Giddens, despertando para “novas regras do método sociológico” para outro modo de ver a “constituição da sociedade” pela teoria da estruturação (Giddens, 1976, 1987, 2000).

Assim, a relevância declinava-se em mais de um sentido. Primeiro, o de valor-guia nessa relação para a singularização artística e, claro, com expectativa de reconhecimento. Segundo, e no âmbito deste reconhecimento, a relevância significaria o resultado de processos de valorização (mais heterocentrados) que definem o estatuto público, patrimonial e/ou comercial das obras. Umas consideradas relevantes, outras menos e outras não, ultrapassando o juízo do seu autor.

Seja como for, a relevância subentende a polaridade das obras, de valor a produzir vs. valor produzido, mostrando que nem a obra nem o valor são essências mas relações. Sempre relações que determinam qualquer indexação, hipertrofia ou déficit de reconhecimento. Citando-me, a obra equivale a “um efeito de expressão intrinsecamente pessoal e também devedor dos referenciais coletivos que todo o criador compartilha na sua circunstância estética, social e histórica”; o valor, “um efeito de juízo cuja formulação é situada, tanto em função de quadros de referência como de horizontes de receção” (Conde, 1994a). Por isso, é relacional e relativo, *a contrario* de absolutos de validação estética, formal, semântica, etc.

Para a história da arte, o argumento leva à “percepção estética como variável histórica” que requer uma hermenêutica relativista e retroativa sobre a “estratigrafia das interpretações sucessivas” (Junod, 1986: 282-283). O jogo espectral de ressonâncias e oscilações do gosto (Dorfles, 1989) que caracteriza sensibilidades das épocas e outras tantas (re)construções do olho crítico e histórico.⁸ E, estando a usar bibliografia antiga desse texto, também posso lembrar excertos mais antigos de Arnold Hauser que eu lia com admiração pela limpidez com que os historiadores dizem tais verdades:⁹

⁸ Lembrando referências da altura sobre a história da história da arte, da crítica e da estética, cf. Bayer (1979), Bazin (1986), Venturi (1984).

⁹ Arnold Hauser (1988: 217, 245). Apesar de Hauser ter sido considerado redutor pelo seu marxismo, isso não me parecia no livro de ensaios *Teoria da Arte* (1988 [1958]). Talvez, em parte, nos volumes da sua *História Social da Arte e da Literatura* (1989 [1951]), que foram, aliás, uma porta para a minha iniciação. Cf. ainda Hauser (1977 [1974]) e mais citações dele em Conde (1996a).

Em todas estas observações, o ponto de importância fundamental para a teoria da história da arte é que, com o aparecimento de uma nova concepção de arte, as obras mais antigas assumem novos valores, e que isso pode implicar depreciação assim como valorização. Frans Hals,¹⁰ Rubens e Chardin¹¹ surgem agora como tendo antecipado a atitude pictórica de Manet, Delacroix e Cézanne;¹² os primeiros crescem em estatura com o surgimento destes novos mestres. Por outro lado, Perugino¹³ perde importância imediatamente quando se pensa em Rafael; ao lado de Miguel Ângelo, Signorelli¹⁴ parece pedante e monótono: são subitamente reduzidos à posição de meros “percursores”. Do ponto de vista do impressionismo, o estilo tardio de Ticiano, Rubens e Velasquez¹⁵ assume uma nova dimensão; por outro lado, posta a lado com as obras de Rembrandt,¹⁶ toda a pintura *chiaroscuro* do século XVII parece-nos um maneirismo. (...)

Para Ticiano [c.1488/90-1576],¹⁷ a *Danae* era um retrato de uma bonita mulher, para [Claude] Monet [1840-1926], a *Gare de Saint-Lazare*¹⁸ era a interpretação de uma impressão ou de um estado de espírito. O efeito mais poderoso que uma obra de arte pode produzir, e provavelmente o que mais se aproxima da intenção do artista, procede do reviver dessa beleza ou desse estado de espírito. Só um historiador de arte pode ver na *Danae* de Ticiano a solução da Renascença para o problema do nu feminino e na *Gare de Saint-Lazare* a solução impressionista para o problema da luz e do espaço. (...) Em arte, os problemas têm forma justamente com a solução, de modo que nela não há, rigorosamente falando, problemas para resolver. A apresentação do problema vincula a sua solução e inclui – na sua essência – os elementos da realização artística, experiência produtiva da visão criada. O “problema” antecipa a obra; só ao artista pode apresentar-se o problema; o historiador de arte pode apenas reconstruí-lo.

¹⁰ Franz Hals (c. 1580 ou 1582-1666). A data de nascimento varia segundo fontes, sendo 1582 referida pelo Frans Hals Museum: <http://www.franshalsmuseum.nl/collectie/frans-hals>.

¹¹ Peter Paul Rubens (1577-1640); Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779).

¹² Édouard Manet (1832-1883), Eugène Delacroix (1798-1863), Paul Cézanne (1839-1906).

¹³ Pietro Perugino (c. 1446/1450-1523).

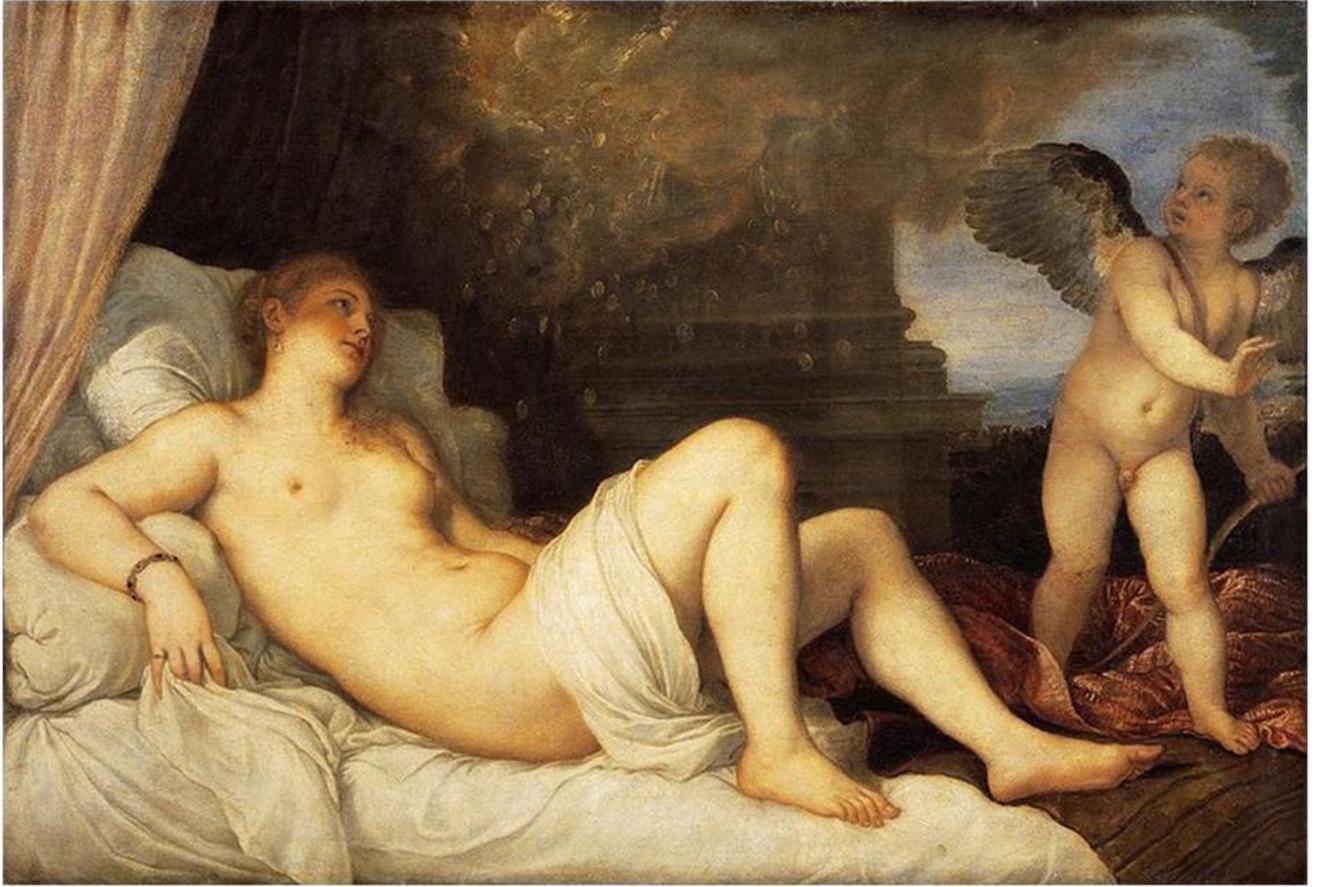
¹⁴ Raffaello Sanzio (1483-1520); Michelangelo Buonarroti (1475-1564); Luca Signorelli (c. 1445-1523).

¹⁵ Diego Velasquez (1599-1660).

¹⁶ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669).

¹⁷ Tiziano Vecelli ou Tiziano Vecellio. Imagem em: [http://it.wikipedia.org/wiki/Danae_\(Tiziano_Napoli\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Danae_(Tiziano_Napoli)).

¹⁸ Imagem seguinte em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4023.



Tiziano Vecellio, *Danae*, c. 1545, óleo s/ tela, 120x172cm, Museo di Capodimonte, Nápoles



Claude Monet, *La Gare de Saint-Lazare*, 1877, óleo s/ tela, 75x104cm, Musée d'Orsay, Paris

Por outro lado, valor estético e valor histórico opõem-se como “dois tipos diferentes de avaliação de uma obra de arte”. O primeiro “pode, em determinadas circunstâncias, nada ter a ver com o historicamente muito importante” (obras que originem uma linha fecunda), e igualmente existem “obras de segunda e terceira categoria” em todo o caso relevantes “do ponto de vista evolutivo”.¹⁹ Escrevendo sobre “formas de atenção” na crítica e história da arte, Frank Kermode (1991) estabelecia o contraste idêntico entre conhecimento e opinião. Base de que dependeu, por exemplo, a reabilitação de Sandro Botticelli (1445-1410) em finais do século XIX, inícios do século XX.²⁰

Novo exemplo para as reconstruções do olhar sobre o antigo foram as exposições de *Old Masters* introduzidas em Inglaterra em finais do século XVIII que deixaram até inícios do século XX o impacto da “segunda redescoberta” dos pintores primitivos italianos e flamengos. É uma das *fénix* que Francis Haskell (1997, 1980) relata na sua história do gosto, colecionismo e historiografia. Há mais. Rematando o périplo histórico por bibliografia consultada há muitos anos, Daniel Milo (1986: 485ss) ilustrava esse mito da *fénix* renascendo das cinzas com artistas supostamente incompreendidos ou desconhecidos que, afinal, haviam tido um insucesso relativo.²¹ Os três “modos de manipulação histórica dos repertórios artísticos” passam pela desvalorização ou apagamento, na razão direta de demasiados candidatos à posteridade da memória cultural e política; a re-hierquização de escalas ou posições; e a ressurreição como (re)descoberta que revoluciona o repertório, procurando reparar uma injustiça.

¹⁹ “Tem havido grandes mestres – Bach e Rafael, por exemplo – que não foram artistas revolucionários e que, historicamente falando, não têm uma posição-chave como a de muitos dos seus inferiores (...), (os últimos) mais ajustados a uma época do que os grandes mestres, cujas intenções artísticas foram mais pessoais e espontâneas. (...) E homens de talento como Perugino, Fra Bartolomeo e Pontormo na pintura, ou Richardson, Chateaubriand e Sir Walter Scott na literatura, são, de um ponto de vista evolutivo, mais importantes do que os génios que se seguem; não são extras ‘anónimos’ no drama, e ajustam-se tão-pouco ao conceito de ‘história da arte anónima’ como os próprios génios” (Hauser, 1988: 147-148). Referências para os artistas citados: no primeiro caso, não se percebe se alude aos compositores ou aos seguintes pintores, Johann Sebastian Bach, *O Novo* (1748-1778), ou Karl Daniel Friedrich Bach (1756-1829); Pietro Perugino (c. 1446/1450-1523); Fra Bartolommeo (di Pagholo) (1472-1517), também conhecido como *Baccio della Porta*; Jacopo Carucci (1494-1557), conhecido como *Jacopo da Pontormo*, *Jacopo Pontormo* ou *Pontormo*; Samuel Richardson (1689-1761); François-René de Chateaubriand (1768-1848); Walter Scott (1771-1832).

²⁰ Em particular, por Herbert Horne (1864-1916), que o consagrou em 1908 com a publicação do livro *Alessandro Filipepi Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*. Cf. Kermode (1991: 69-92), cap. “Botticelli reabilitado”(pp. 19-42) e “Separar o conhecimento da opinião”.

²¹ Por exemplo, Georges de La Tour (1593-1652) e (Louis?) Le Nain (c.1593-1648), em França, entre as duas metades do século XVII e XVIII, conhecidos no seu tempo. Dos três irmãos Le Nain que produziram pinturas de género, retratos e miniaturas, Louis é creditado para as pinturas mais célebres. Os outros irmãos são Antoine Le Nain (c.1599-1648) e Mathieu Le Nain (1607-1677). O mito da *fénix* cultural desfila por muitas figuras além de Van Gogh. Daniel Milo evocava [Wolfgang Amadeus] Mozart (1756-1791), [Franz Peter] Schubert (1797-1828), [Marie-Henri Beyle] Stendhal (1783-1842), [Amedeo] Modigliani (1884-1920), etc. Paralelamente, para a descoberta (do valor) de uma obra podem participar outros valores sociais, estéticos e religiosos, concorrendo em versões interpretativas (Akrich, 1986).

A última pode ainda coincidir com o “sentimento social de admiração” que substitui a incompreensão pela sobrecompreensão. Nathalie Heinich (1991b, 1991c) mostrou-a na glória póstuma de Vincent Van Gogh (1853-1890), paradigma da santificação martirológica do artista no alvor da modernidade. A admiração engendra então uma espiral do valor simbólico vs. económico que, contudo, não conseguirá resgatar essa espécie de dívida social frente à dádiva do criador. E a dimensão da dádiva, artística e até humana em casos que envolveram a morte por suicídio, loucura, doença, etc., depende daquele sentimento com as suas construções éticas e simbólicas.

À nossa escala, analisei há mais de 20 anos um efeito parcialmente análogo em torno de Domingues Alvarez,²² pintor do segundo modernismo que nasceu em 1906 e morreu de tuberculose aos 36 anos, em 1942. Pelo menos até essa altura representou um caso de reconhecimento póstumo, mas com um período de certa dúvida sobre a dimensão da dívida a ter para com ele. Longe do génio de Van Gogh, e não propriamente mártir, aquém de alguns dos melhores no seu tempo e, não obstante, com uma pintura de expressionismo dramático que o passar do tempo reforçou como valor singular. Voltarei a Alvarez noutra lugar²³, comparando as variações (subtis ou notórias) nos olhares, juízos e discursos sobre o pintor, separados pelos tais 20 anos.²⁴

²² Conde (1991a), com revisitações recentes em Conde (2009e, 2008-2009 a 2009i); referido em Costa (2001: 39-42) como exemplo de abordagens da singularidade na sociologia.

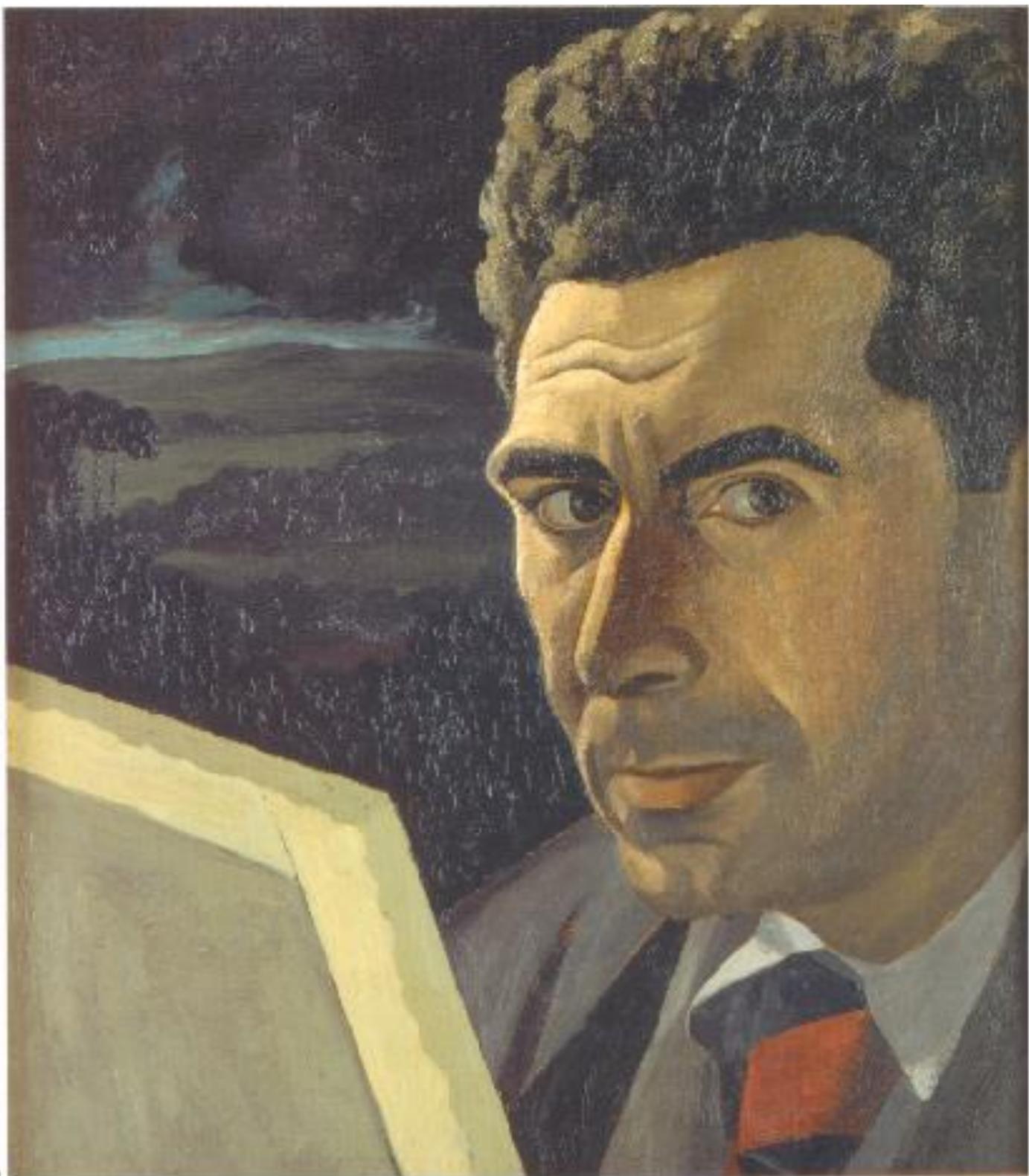
²³ Nas publicações sobre *Singularidade em Arte* que irão suceder ao ensaio sobre o reconhecimento.

²⁴ O primeiro registo em *Alvarez – Catálogo da Exposição Retrospectiva (1906-1942)* realizada em 1987 na Galeria Almada Negreiros – Secretaria de Estado da Cultura, em Lisboa. O segundo, relativo a outra grande exposição, *Dominguez Alvarez, 770, Rua da Vigorosa, Porto*, realizada em 2006 pelo CAM-Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Imagens da exposição em:

<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=70015&visual=2>. Para 1987, há ainda três publicações, incluindo *dossiers* de textos sobre o pintor (AA.VV. 1987c, 1987d; Silva 1987) e, recuando, pode juntar-se o apologético livrinho de Alberto de Serpa sobre Alvarez, de 1958. Outro surge nos últimos anos (Castro, 2005). Para o enquadramento do pintor na arte moderna portuguesa, incluí na bibliografia vários recursos de antigos a mais recentes. (França, 1985a [1974], [1991[1979]]; Gonçalves, 1983, 1986; Almeida, 1993; AA.VV., 1999). No domínio da ficção-documental há ainda o filme *Quem Foste Alvarez?*, de Noémia Delgado (1988, coprodução RTP/SEC – Secretaria de Estado da Cultura), e o apontamento de Dinis Monteiro, *770: Os Ausentes Fazem sempre mal em Voltar* (2009, produção independente). Cf. http://www.youtube.com/watch?v=I-wRnSc_AkU. Imagens a partir dos catálogos mencionados acima (AA.VV. 1987b, 2006). Também imagens com as referências em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Dominguez_Alvarez; <http://www.youtube.com/watch?v=ijj3TDBfIt0>. *Adega do galo*, 1930, óleo s/ tela, 105 x 79 cm; *Louco*, 1934, óleo s/ cartão, 24,5 x 31 cm; *D. Quixote*, 1934, óleo s/tela, 62,5 x 39 cm. O autorretrato de Alvarez e descrições técnicas em:

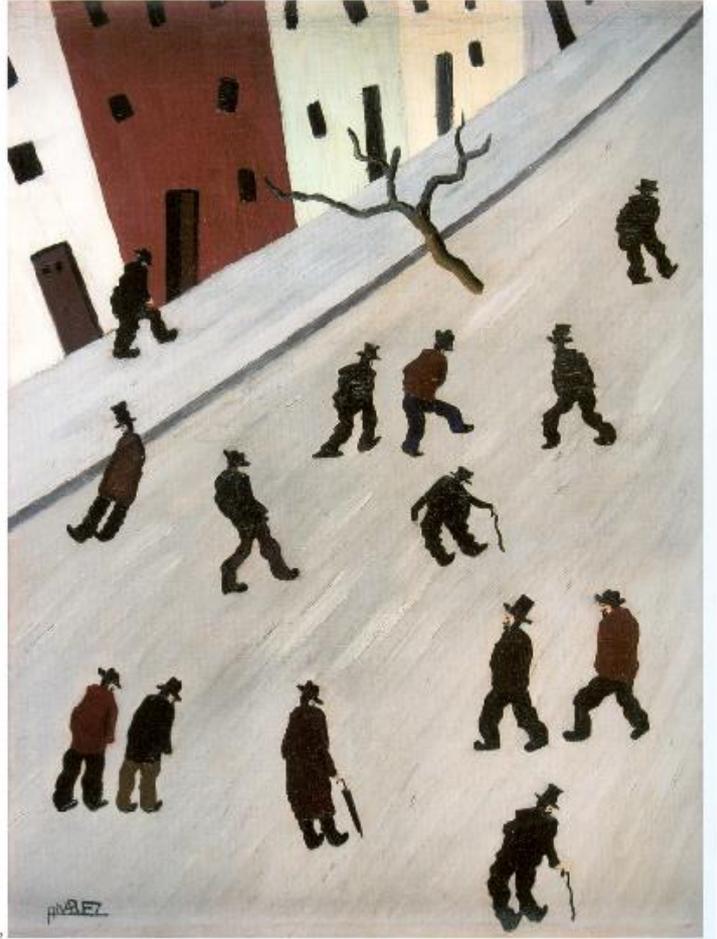
<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60807&visual=2&langId=1&nsgs=1&queryParams=,autor%7CAlvarez%20Jos%C3%A9%20Dominguez&queryPage=0&position=6>



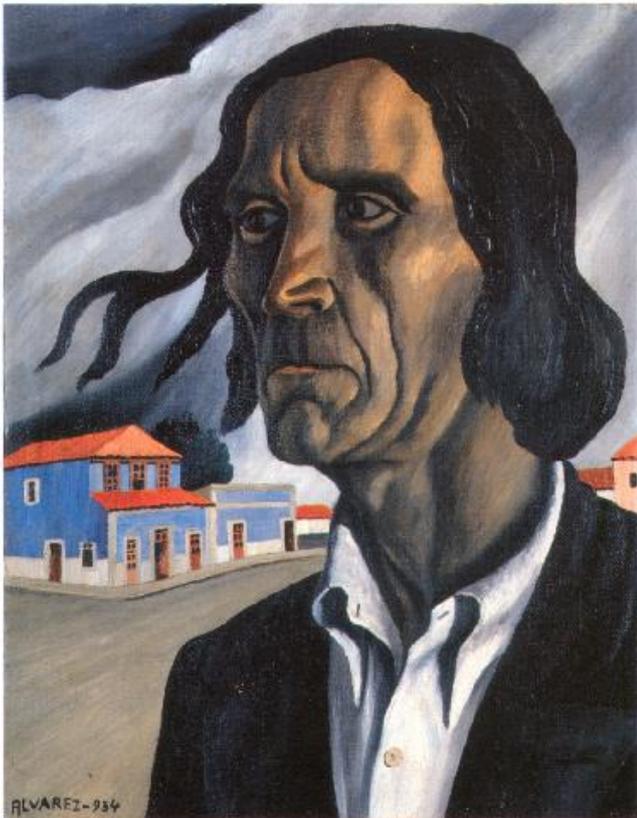
Domingues Alvarez, *Autoretrato*, nd, óleo s/ cartão, 34,8 x29 cm
CAM – Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa



Domingues Alvarez, *Adega do Galo*, 1930



Domingues Alvarez, *Sem Título*, n.d.



Domingues Alvarez, *O Louco*, 1934



Domingues Alvarez, *D. Quixote*, 1934

Concluindo, são curvas de inflação (por vezes deflação) em que o valor depende do fator tempo em várias direções e das condições para a formulação de modos de ver. Quanto aos *revivals*, neles “o passado nunca está pronto a ser descoberto, reconhecido, exatamente como foi (;) é uma mina de conclusões que utilizamos para agir” (Berger, 1980: 15). Aliás, “a arte do passado já não existe, surgiu em seu lugar uma linguagem de imagens” (*Idem*: 37) que, ao longo do ensaio, ligo à noção de museu imaginário. Disponível para diversas apropriações mnemónicas e recreativas.

O passado sobrevive com a sua representação, incluindo mistificação, produzida por necessidades ou ansiedades do presente, e esta relação levar-nos-ia a mais reflexões sobre efeitos das duplas – contemporâneas – culturas de nostalgia e de destradicionalização.²⁵ Ambas podem gerar ora retornos ora fraturas com o passado, havendo nos retornos alguns resgates legitimantes de formas antes bastardas como o *kitsch*. Ou, inversamente, deslize para esta categoria de outras, antes superiores.²⁶

3. Atualizações para outro tempo

A ponte para a contemporaneidade, face a texto publicado em 1994, pede algumas recontextualizações para os modos de produzir, circular, amplificar ou destituir o valor. Em geral, para todas as esferas com específicos e transformáveis regimes de valor(es).²⁷ Para a da arte, o facto de recorrer a exemplos históricos agravava a dissonância com as evidências e a bibliografia *mainstream* que, entretanto, ia usando para outros escritos.

Não esqueçamos que, contra as *fénix* e o pobre Alvarez, os meados dos anos 90 têm por modelo-caricatura dos anos 80 o “pintor *superstar*, fotografia na capa de todas as revistas em voga, multimilionário aos 20 anos, correndo o mundo ao ritmo de uma inauguração por mês, com breves pausas para trabalhar em praias exóticas ou esmagadores *lofts* nas grandes capitais deste mundo” (Melo, 1988). Recorde-se que aceleração *post-to-neo*, eclética, mediática, mercantil e estética, “já não de décadas, mas

²⁵ Notas em Conde (2003d) e cf. Carlos Fortuna (1994, 1997, 1999).

²⁶ Por exemplo, os objetos e ambientes barrocos sofreram esta queda várias vezes nos anos 70 (Moles, 1986). O *camp* seria, pelo contrário, o *kitsch* resgatado, “elaborado nos *ateliers* do gosto para ver arte”. Enquanto a *midcult*, “a arte a meia haste”, no dizer de Gillo Dorfles (1989: 28, 29), exemplificando com obras que ganharam popularidade com o passar do tempo: mais Stravinsky do que Webern, Kafka que Musil, Picasso que Wols (*Idem*: 31). Datas para os artistas nomeados: compositores Igor Stravinsky (1882-1971); Anton Webern (1883-1945); escritores Franz Kafka (1883-1924), Robert Musil (1880-1942); pintores Pablo Picasso (1881-1973) e Wols, pseudónimo de Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951).

²⁷ Frow (1993, 1995).

de anos e mesmo de meses”,²⁸ coincidiu com a deslocação pós-moderna e pós-romântica da legitimação pela “obsessão” para a da “circunstância”. Como bem resumiu Alexandre Melo (1988) sobre a necessidade para artistas e mediadores, referências, obras e reputações, de uma “permanente articulação conjuntural e contextual” com os circuitos profissionais, mundanos e translocais.²⁹

Depois da anomia romântica e das décadas de 60-70 dinamizadas tanto pela arte conceptual quanto “ativismos” paralelos, crítico-políticos³⁰ que recusavam a arte pela arte em prol de novas ligações com a vida e a transformação social, os anos 80 promoviam uma cidadania mais normal para os artistas. Mas como profissionais com anomias entretanto digeridas pelo sistema cultural. De moderna a pós-moderna, a condição artística contrapõe, pois, modelos com diferentes tipos de atuação e legitimação.

Para um enquadramento, lembrei em “Artistas, profissão e dom” (Conde, 1994b) as observações de Jürgen Habermas sobre mudanças para o capitalismo tardio em meados/finais dos anos 70 com o efeito de uma tripla crise.³¹ Crise de sentido, racionalidade e legitimidade, em que a cultura passava de uma condição marginal para central nos modos de reprodução e regulação. O próprio sistema político, dizia Habermas, deslocava os seus limites, tradicionalmente do lado do económico, para o interior do sistema cultural, já que os valores, os criadores e as práticas culturais se tornavam um “simbólico” fundamental para a crise do sentido. Ou melhor, para o restaurar numa sociedade que punha em causa a tecnocracia, o economicismo e os mitos produtivistas.

Ora, pertencendo a arte ao sistema cultural, eu concluía nesse texto que, depois dos desencontros entre o capitalismo liberal e as vanguardas (na dita condição mais

²⁸ Tomkins (1988: 242). No fundo, continuando a “tradição do novo” (Rosenberg, 1974), mote para a filosofia da arte moderna e vanguardas (Read, 1951; Hoffstätter, 1984; Chipp, 1968; Poggioli, 1968; Burger, 1993). Porém, com o pós-modernismo, um novo não-radical, acrescentando mais uma face à espiral da modernidade em que “tudo o que é sólido se dissolve no ar” (Berman, 1989). Segundo Calinescu (1987), quinta face para juntar às do modernismo, vanguarda, decadência e *kitsch*.

²⁹ A legitimação pela obsessão correspondia à herança romântica e radical do “artista ignoto e solitário” que remete para a individualidade, com “marcas biográficas decisivas”, e para a interioridade. Com “temas, tendências, traumas, problemas, fantasmas” passíveis da sua intolerância ou indiferença face às “modas do meio”. A legitimação pela circunstância reportava-se ao profissional integrado no mercado, gestor atento da carreira e presente nos círculos “onde todos os tipos de obras de arte são hoje vendáveis e vendidas” (Melo, 1988: 203-207).

³⁰ Cf. Raunig e Ray (2009) sobre trajetórias da crítica na arte e do paradigma da “crítica institucional” desde esse tempo. Note-se que os seus líderes correspondem também figuração ativista, política, utópica e profética do carisma artístico. Exemplos em Conde (2010d, 2010e, 2012n).

³¹ Em *Problemas de Legitimação no Capitalismo Tardio* (Habermas, 1975: 92ss). Também motivo para reflexões pontuais em *O Duplo Écran* (Conde, 1992a) e para a contextualização do mecenato cultural, nomeadamente de empresa, que se evidenciou na Europa a partir de meados dos anos 80. Em Portugal, com legislação para deduções fiscais desde 1987. Cf. Conde (1989b, retomado em Conde e Santos, 1991d; Conde, 1991e, 2011e).

marginal), o capitalismo tardio se sintonizava com as suas transvanguardas. Doravante centrais, isto é, desde a década de 80.

Finalmente, em Portugal ainda persistia o apelo para a internacionalização artística pois o tema abrangente da globalização cultural emerge nos anos 90. A que Alexandre Melo dedicou um livro mais tarde, após o tópico internacionalista (Melo 1990, 2003). Em todo o caso, com entraves na condição portuguesa, “nem centro nem periferia”, “entre o global e o local”.³²

Por sua vez, Raymonde Moulin (1986, 1992, 1995), decana na sociologia da arte francesa, descrevia a transição da arte de “voltada para o museu” a “voltada para o mercado”, e com a conversão do museu num *in between* em regime de sobrecompreensão da arte contemporânea. Bastante apoiada por uma política de aquisições e encomendas que prevenisse “o trauma de incompreensões do passado”, apesar de quase todas resgatadas pela posteridade. Concomitantes, as lógicas de produção de valor permutavam-se desde finais dos anos 70, substituindo estratégias de tempo longo e sucesso pelas de ciclo mais curto ou de visibilidade imediata.

Quanto aos discursos da crítica, comentário e outros sobre arte, sofreram os efeitos da circunstância. A título de exemplo, (re)lendo Aquille Bonito Oliva (1982, 1988), autor consagrado nos anos 80 pela “invenção” da transvanguarda internacional, notava-se em *Superart* (1990) a subordinação do registo estético ao circunstancial. A sociologização e economicização do discurso acompanham a “afinidade eletiva entre o artista e os agentes do sistema” que, no entanto, não deixou de se contestar por indivíduos e gerações na periferia do sistema, ou dele excluídos. Foi, de facto, um tempo aceso por controvérsias e com as duas ideologias da apologia ou diabolização do mercado que, pela minha parte, registei em sínteses de mudanças nas nossas artes plásticas.³³

Ajustando-me à nova analítica da atualidade,³⁴ também escrevi em 1998 sobre a “condição impura”³⁵ da arte e da ciência na pós-modernidade.³⁶ Na arte, por causa dos

³² Melo (1990, 1994b, 1994c, 1994d, 1994e, 1995, 2003).

³³ Conde (1989a, 1990a, 1990b, 1990c).

³⁴ Recorrendo ao título de um livro de matriz filosófica (Miranda, 1994) que se tornou dominante. Em muitos casos, a linha do pós-estruturalismo com a desconstrução de Jacques Derrida passou a doxa intelectual, para desta vez usar os termos de Louis Pinto (1990).

³⁵ Expressão de Scarpetta (1985, 1988) e Monteiro (1996: 92ss). Noutros, explícita ou implícita e polissémica, incluindo o sentido do hibridismo multicultural (McEvelley, 1999) e da mediatização. Sobre a temática, várias referências em Conde (2011a).

³⁶ “Artistas e cientistas: retrato comum” (Conde, 1998b, 2000). Em relação ao espaço científico, na bibliografia relembra-se algumas fontes usadas (Khun, 1989; Caraça, 1993; Gonçalves, 1993, 1996; Martinez e outros, 1994; Jesuino e outros, 1995; Ávila, 1996; Costa, 1996; Nunes, 1996a, 1996b; Patrício e Stoleroff, 1996; Diego, 1996a, 1996b). Ainda sobre interfaces da ciência com a arte (Snow, 1993 [1959]; Menger, 1986; Monteiro, 1989, 1996).

ecletismos ou sincretismos que, com o *post-to-neo* depois das vanguardas dos anos 70, devolveram algumas linhas barrocas, expressionistas e *pop* aos anos 80. Mas, em segundo lugar, também por a impureza remeter para a circunstância. E, estando-se já nos anos 90, intensificada pela globalização, mediatização e a mercadorização que pareciam exacerbar a perda da aura como desde há muito Walter Benjamin (1892-1940) antecipara e porventura temia.³⁷ Quer dizer, perda da raridade e dos valores do seu culto a favor dos de exibição, reprodução, circulação, trivialização.

Para o olhar crítico, predominante e com regressos a Benjamin, seria o declive da arte que a assimila à semiurgia mais comum da “economia política dos signos”; a que transforma o artista de “sujeito estético” em “produtor de ícones”.³⁸ Ícone ele próprio, banalizado e reificado quando a arte parecia entrar no regime do consumo, de geral ao da cultura em particular. Mas, é claro, asserções generalistas deste tipo prestam-se ao contraditório, logo pela exiguidade dos públicos cultivados *vs.* artísticos que denuncia os limites desse consumo.³⁹ Por outro lado, a profecia de Benjamin ainda se ancorava na natureza técnico-material dos artefactos para o contraponto entre raridade e reprodutibilidade como a servida pelas indústrias culturais. Não poderia conceber a aura pós-moderna (Newman, 1985) que não só sobreviveu como se inflacionou de outro modo.

Com efeito, entre mais processos de coabitação do uno com o múltiplo, existe o da transferência para esses artefactos das propriedades singularizantes dos sujeitos e da sua autoria. Outros “jogos de contrários” eram possíveis para uma aura que, de resto, depende dos horizontes da sua receção como há muito se observou sobre a parcialidade do conceito benjaminiano.⁴⁰ “Também o autor, na sua qualidade de ‘estrela’, e a obra, enquanto êxito de vendas e êxito de críticas, determinam um lugar novo para a manifestação da aura” (Pinto, 1989: 218-219). Afinal, valores de exibição que relativizam os artefactos e magnificam, ou hiperbolizam, os do culto, ou culto do seu autor.

Para o espaço artístico, além dos meus estudos considerei vários tendo em vista configurações do campo intelectual em Portugal desde o pós-25 de Abril (Ribeiro, 1993) e abordagens da arte. Ver exemplos na bibliografia (Lisboa, 1992; Ribeiro, 1994; Fazenda, 1997; Wandschneider, 1996; Gorjão, 1996, Amaral 1991). Para a caracterização de perfis artísticos, referi dados do *Inquérito aos Artistas Jovens Portugueses*, publicado em meados dos anos 90 (Pais, Ferreira e Ferreira, 1995).

³⁷ Walter Benjamin (1992 [1936]), Freitag e Rouanet (1980), Molder (1999).

³⁸ Baudrillard (1981a, 1981b, 1991); Pinto (1989: 58, 36).

³⁹ Outra perspetiva é a da cultura do consumo com as problemáticas da identidade e globalização nas agendas do pós-modernismo (Conde, 2003e, 2011a).

⁴⁰ Cf. N. Heinich (1983, retomado em 2007: 21-33); sobre o jogo de contrários a par de outros aspetos dos então novos mundos da arte e cultura, ver Maria de Lourdes L. Santos (1990, 1994a, 1994b) e refiro ainda dois apontamentos meus (Conde 1985, 1991b).

O melhor exemplo nesse firmamento continua a ser Andy Warhol (1928-1987), inventor do artista como estrela (Beatrice, 2012) e um pai da segunda revolução simbólica, a meio do século XX, capaz de converter o múltiplo no uno, o vulgar no raro, quantidade em qualidade pela “magia da assinatura”.⁴¹ Tão importante como a primeira de Marcel Duchamp (1887-1968), no início desse século que “dissolveu” (Cruzeiro 2006) a definição canónica de autoria, da arte ou dos seus objectos/obras. Ei-los nas imagens a seguir, primeiro com Warhol a filmar o seu alter-ego e, depois, noutra bela fotografia, a criar e a multiplicar a aura no chão da *Factory*. Ele que foi o grande intérprete e produtor de ícones, de Marilyn Monroe a *Mona Lisa*.⁴² Sempre a pensar em Leonardo...

Aliás, relembro que “Obra e valor” começava com um paralelo entre Leonardo e Warhol. Inusitado mas compreensível nesse texto que assim contrapunha a “obra como ideia” à “ideia como obra”: *Il Cavallo* do primeiro à garrafa de *Coca-Cola* nas recriações do segundo. Sendo esta uma coisa que já existia, artefacto industrial sem a conceção original do artista mas disponível para a sua apropriação. O paralelo regressará com cambiantes noutra capítulo da viagem.

⁴¹ Retomando palavras de Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut (1975) num antigo texto que reapareceu em *Les Règles de l'Art* (1992).

⁴² Imagens seguintes em:

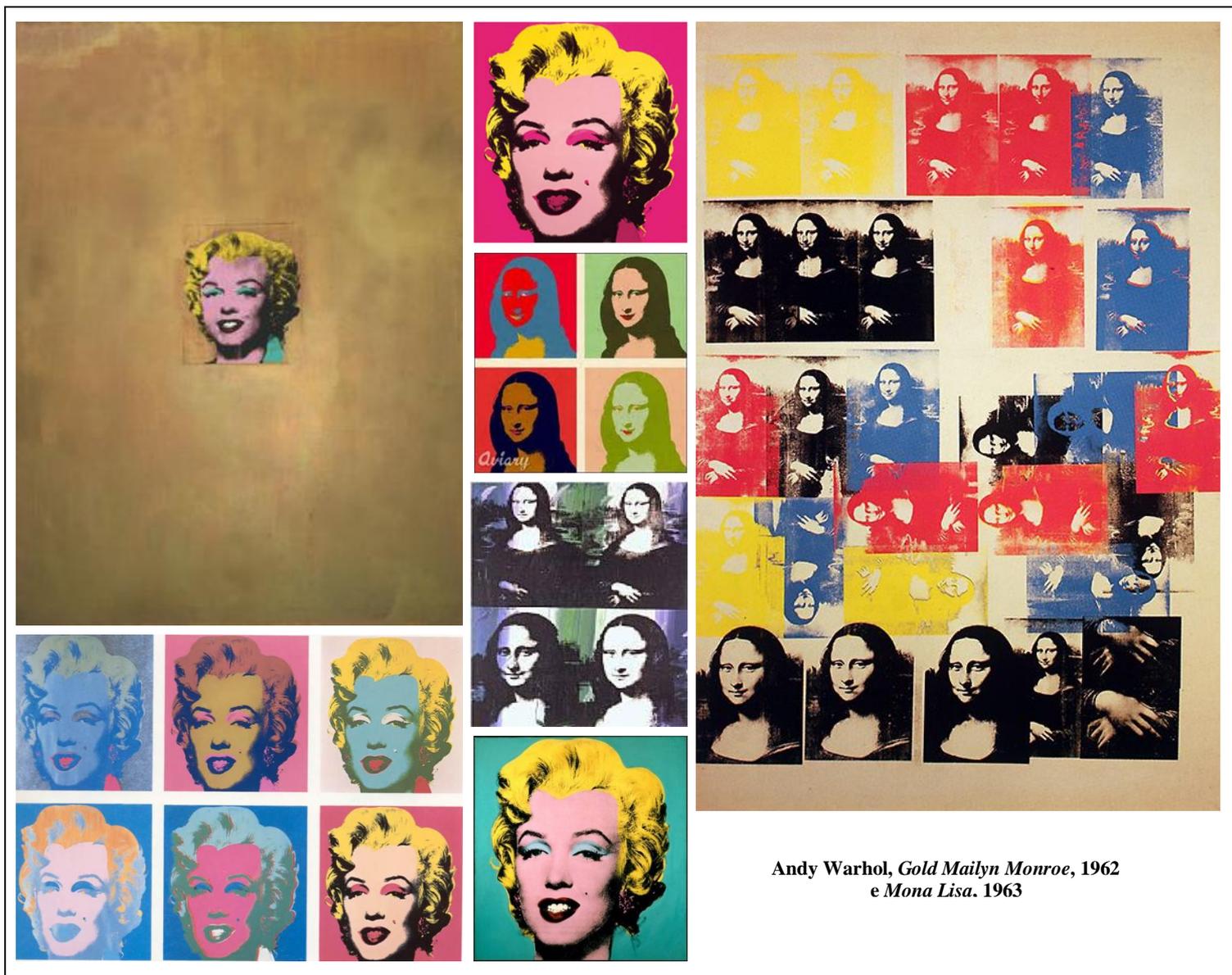
http://www.warholstars.org/Andy_Warhol_0510.html; <http://atinyrocket.blogspot.pt/2010/08/andy-warhols-factory-people.html>; https://www.google.pt/search?q=andy+warhol+in+the+factory&hl=pt-PT&prmd=imvns&source=lnms&tbm=isch&ei=F6ekT-jBMKXJ0QXTtamQBA&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=2&ved=0CBcQ_AUoAQ&biw=1600&bih=677; <http://www.studiolo.org/Mona/MONA13.htm>; http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79737; <http://espacodescartavel.blogspot.pt/2011/02/o-mundo-magico-do-pop-art.html>; http://www.artnet.com/galleries/artists_detail.asp?G=&gid=117149&aid=17524&ViewArtistBy=online; <http://artesteves.blogspot.pt/2011/10/andy-warhol-marilyn-monroe.html>; <http://www.designlovrs.com.br/2009/07/o-principe-da-pop-art-andy-warhol-pop-art2/>.



Andy Warhol a filmar Marcel Duchamp (fotografia de Nat Finkelstein, 1966)



Andy Warhol na *Factory*, s/d



Andy Warhol, *Gold Marilyn Monroe*, 1962
e *Mona Lisa*. 1963

O que entrava na *Factory*, nome apropriado para o estúdio com uma cadeia de trabalho delegada em assistentes (e outros tantos visitantes, observadores), saía transmutado pela alquímica sigla Warhol que eleva imaginários e coisas comuns, a produção em série e signos da cultura de massas, à condição de obras extraordinárias como as desta Arte Pop. Híbridamente heterodoxas: na senda de Duchamp (recorde-se os *ready-made*, o urinol *Fonte*) mas com aquela “queda” na semiurgia do banal e ajustadas ao regime muito mais comercial, e de celebridade, para a arte e os seus criadores, estrelas e empresários.

Parecendo agredir a raridade aurática pelo mecanismo inverso da reprodutibilidade e da banalidade (no limite, dispensa a conceção original do artefacto,

como o *ready-made*), extrema-se a transubstanciação simbólica⁴³ que, como disse, transfere a singularidade do sujeito para a nova ontologia dos objetos. No caso de Warhol, uma singularidade tanto inexpressiva e pós-romântica quanto estridente na condição de estrela. Nela, foi um enorme, inteligente, criador cujo espaço vital foram os ambientes boêmios e excitantes da *Factory*, do *Studio 54*⁴⁴ e de outras tantas “cortes” mais ou menos palacianas que frequentou. Tudo lugares onde nasceram “ideias sofisticadas” sobre a profundidade da superficialidade na nossa cultura, sobretudo na das celebridades.⁴⁵

Entretanto, o legado de Warhol permaneceu por vários epígonos, chega até nós em figuras como a de Takashi Murakami (n. 1960), famoso pela imagística *manga-anime*.⁴⁶ Também ele artista-empresário, comissário e “observador crítico da sociedade contemporânea japonesa” que fundou a *Hiropon Factory* em Tóquio em 1996. Em 2001, incorporada na *Kaikai Kiki Co., Ltd.* É uma empresa de produção e gestão artístico-cultural para vários *media*, que se dedica à promoção do trabalho de Murakami e, segundo a sua página Wikipédia, apoia jovens artistas japoneses.

As imagens seguintes ilustram a parceria com a marca de luxo *Louis Vuitton*, grande êxito comercial, com que alcançou estatuto de celebridade.⁴⁷ Qual Andy Warhol, Murakami também aplanar a fronteira entre arte e negócio, e *high and low* em vários sentidos pelo conceito do *superflat* que move tudo. Aplica-se àquelas imagens da *flattened* cultura visual contemporânea, de resto que reivindica como tradição nipônica, e aos próprios jogos artístico-comerciais, autorais e seriais do artista.⁴⁸

⁴³ Novamente palavras de Pierre Bourdieu.

⁴⁴ Famoso *nightclub* em Manhattan, Nova Iorque, inaugurado em 1977 e com fase áurea até 1981; encerrou em 1986.

⁴⁵ Cf. “Arte e Poder” (Conde 2009a) que abre com um parágrafo de Warhol sobre as “ideias sofisticadas”.

⁴⁶ Segundo a apresentação em: http://en.wikipedia.org/wiki/Takashi_Murakami, de onde provêm as citações.

⁴⁷ A colaboração iniciou-se em 2002 a convite do estilista Marc Jacobs. Antes, Murakami tinha colaborado na linha de moda *Issey Miyake Men*, de Naoki Takizawa. Mas foi com a recriação do monograma da *Louis Vuitton* e a série de malas, bonecos, *T-shirts*, que ganhou fama. Condição em que também apareceu no Palácio de Versalhes em 2010 com uma grande e controversa exposição. Imagens seguintes e outras em: http://www.louisvuitton.fr/front/#/fra_FR/search/murakami
<http://www.patternandsource.com/index.php/categories/contemporary/takashi-murakami-and-louis-vuitton/>;
<http://www.thinkcontra.com/takashi-murakami-x-louis-vuitton-multi-color-spring-pallete/>;
http://nymag.com/thecut/2008/03/brooklyn_museum_previews_louis.html; <http://www.ilvoelv.com/2009/07/takashi-murakami-for-louis-vuitton-plush-toys.html>; <http://nicholasspyer.com/tag/louis-vuitton/>; <http://themodernguilt.wordpress.com/tag/takashi-murakami/>; <http://io9.com/355305/murakamis-freaky-posthuman-technicolor-visions-coming-to-new-york>;
<http://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami/selected-works>;
<http://www.fotopedia.com/albums/oyBD73eDaNk/entries/XunSgFBDQ2g> <http://magtrends.com/creations-of-takashi-murakami/>
<http://differentlifestylesdifferentviews.blogspot.pt/2011/01/takashi-murakami.html>

⁴⁸ Continuando a seguir o *link* da Wikipédia, Murakami publicou a teoria do *superflat* em 2000, no catálogo de uma exposição coletiva com o mesmo nome, comissariada por ele para o Museum of Contemporary Art de Los Angeles. O *flat*, estilo de imagens bidimensionais que enfatizam a superfície e planos de cores lisas, seria um legado da história da arte japonesa em contraponto com a profundidade, cromatismo e expressionismo da arte ocidental. O *superflat* serve ainda para caracterizar a sociedade japonesa do pós-guerra. Quando, segundo Murakami, se aplanaram as diferenças sociais e emergiu a cultura visual menos hierarquizada. Finalmente, *superflat* define os seus dois processos de trabalho: primeiro, usa elementos *low* ou subculturais que reinterpreta no mercado da *high-art*; a seguir, “aplanar o



jogo” pela “reembalagem” das obras como mercadorias com todo o *merchandising* de bonecos de peluche, *T-shirts*, etc., comercializados a preços acessíveis.



Obras de Takashi Murakami



Obras de Takashi Murakami



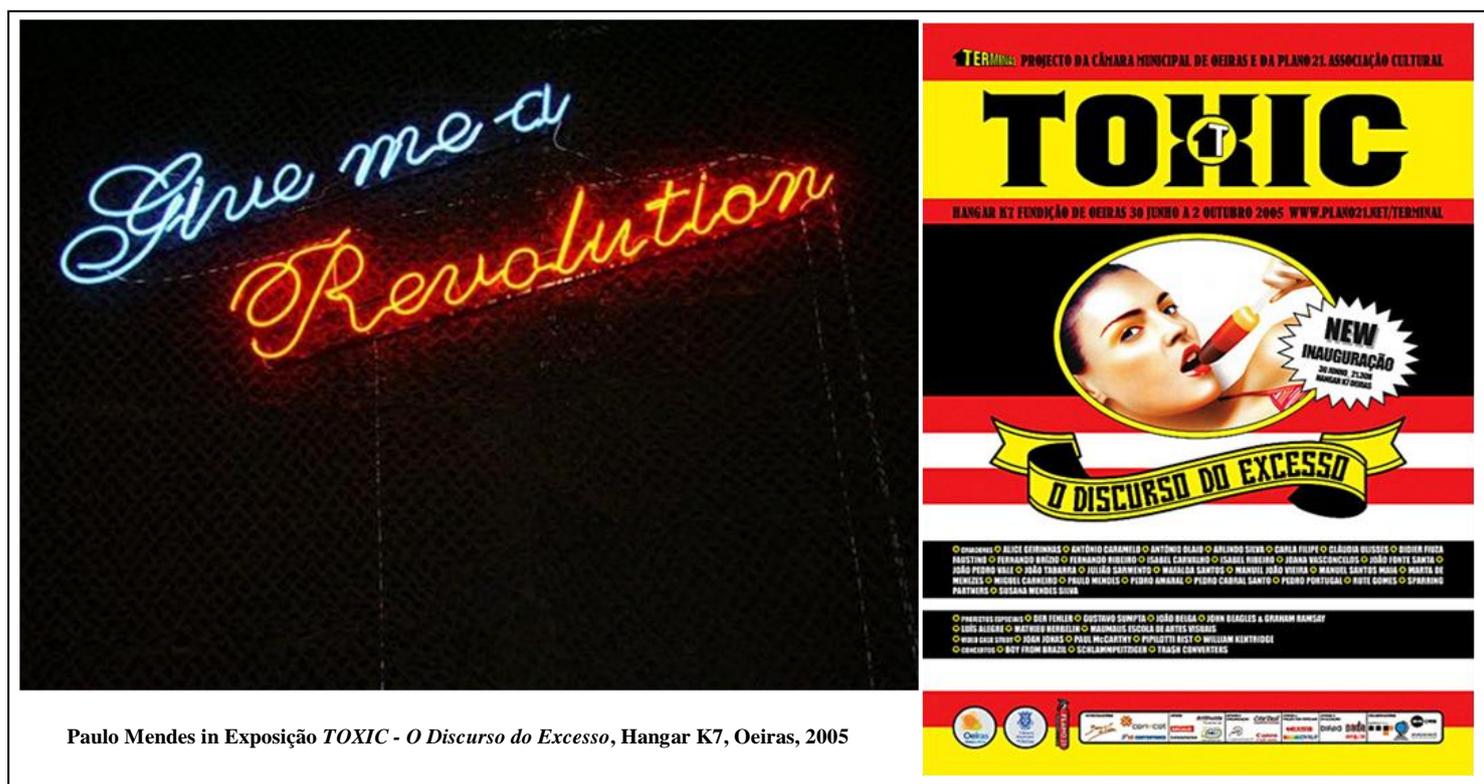
Obras de Takashi Murakami

No palco bastante diversificado da arte contemporânea a esta variante da aura pós-moderna responde, porém, a díspar da criatividade crítica em curso desde os anos 90. E igualmente com as suas estrelas. O suíço Thomas Hirschhorn (n. 1957) é seguramente uma delas, trazendo o “*hard core* da realidade” para as instalações subversivas, “hipersaturadas de ícones e ideologias capitalistas”.⁴⁹ O segundo conjunto de imagens dá um apontamento dessa arte referencial do ponto de vista intelectual e

⁴⁹ Imagens e uma entrevista sobre *Crystal of Resistance*, apresentado no Pavilhão Suíço da Bienal de Veneza em 2011 em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-venice-biennale2011-thomas-hirschhorn-swiss-pavilion>. Thomas Hirschhorn esteve com *Anschool II* na Fundação de Serralves (Porto, 4 de novembro de 2005-29 de janeiro de 2006), impressionante instalação que ocupou praticamente todo o espaço expositivo do museu. Ainda, http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Hirschhorn.

político que lança toda uma “interpelação (pela) ética” (Conde, 1997) contra os aspetos mais sombrios da sociedade contemporânea: hegemonias, alienações, destituições. Arte pois contra a cultura massificada, mediático-mercantil e também certas formas no modelo Murakami.⁵⁰

*Give me a Revolution*⁵¹ ainda era um sinal de Paulo Mendes (n.1966) numa exposição em 2005, preservando o paradigma da “imagem armadilhada”⁵² que esta vaga prometera no início da década de 90. Então, ao contrário da mala de Murakami, a *Louis Vuitton* transporta um “processo revolucionário”, reclassificada porque desqualificada como marca de luxo que passa a lixo fora dessa relação muito diferente com os valores. Deste lado, valores éticos, sociais e políticos que aparecem em mais exemplos de denúncia da exploração e de intervenções artísticas como as que vão dignificar favelas e ditas “zonas problemáticas”. Aqui, com algumas imagens mostradas em Portugal e na *Documenta 12* em Kassel que visitei em 2007 para o ensaio.⁵³



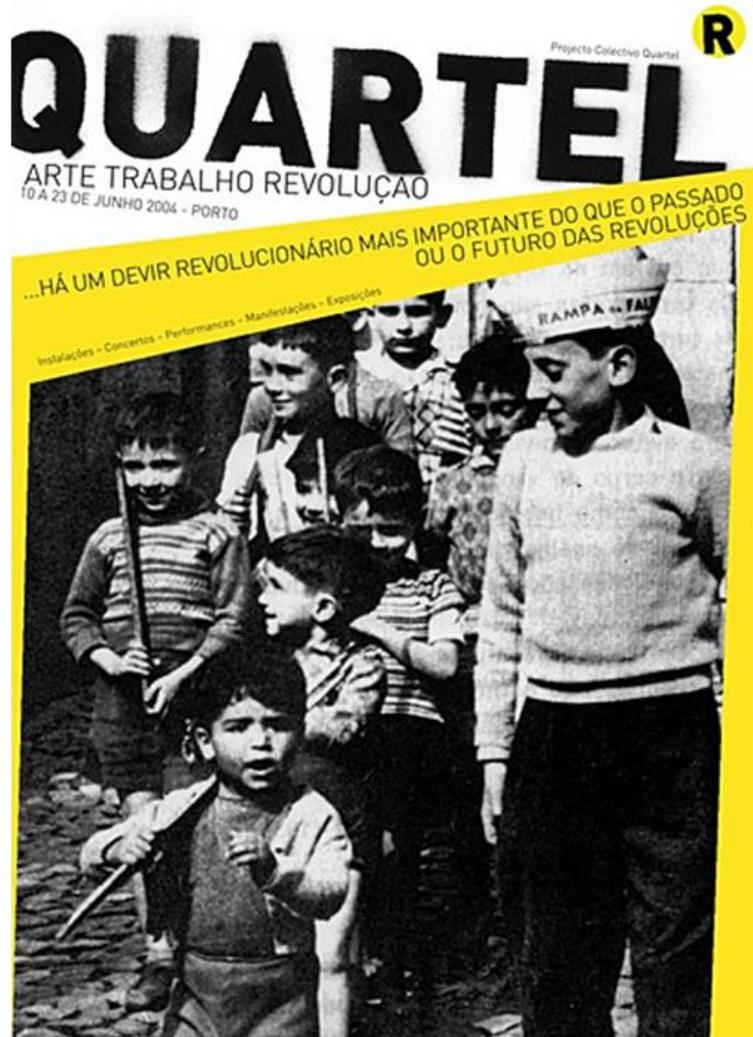
Paulo Mendes in Exposição *TOXIC - O Discurso do Excesso*, Hangar K7, Oeiras, 2005

⁵⁰ Cf. “Desordem e arte contra a cultura” (Conde, 2003a) e Conde (2008a, 2009a, 2009e, 2009f, 2010a, 2010b, 2011c, 2011d, 2011e, 2012a, 2010c, 2012h); Almeida (2002), Vidal (1996, 2002), Raunig e Ray (2009).

⁵¹ Pormenor na exposição *TOXIC - O Discurso do Excesso*, Hangar K7, comissariada por Paulo Mendes + Plano 21 para o “Projecto Terminal”, Hangar K7, Oeiras, 20 de junho-2 de outubro de 2005. Imagens em: http://www.paulomendes.org/?pagina=exposicoes/comissariadas&acao=ver_exposicao&id_exposicao=83 e http://www.fotolog.com/mishmash/13079390/#profile_start.

⁵² Título de um texto de António Cerveira Pinto (1993) no catálogo da exposição *Imagens para os Anos 90*, que decorreu na Fundação de Serralves, Porto, 29 de julho-26 de setembro de 1993; também com textos de Fernando Pernes e João Pinharanda. Imagens em: http://paulomendes.org/?pagina=exposicoes/individuais&acao=ver_exposicao&id_exposicao=36.

⁵³ Imagens a partir do catálogo da *Documenta 12* em Kassel (18 de junho-23 de setembro), 2007 (AA.VV., 2007).



Exposição com António Caramelo, César Figueiredo, João Pedro Vale, João Tabarra, Luis Alegre, Miguel Ângelo Rocha e Paulo Mendes, exposição *In.Transit #12*, Edifício Artes Em Partes, Porto, 2004

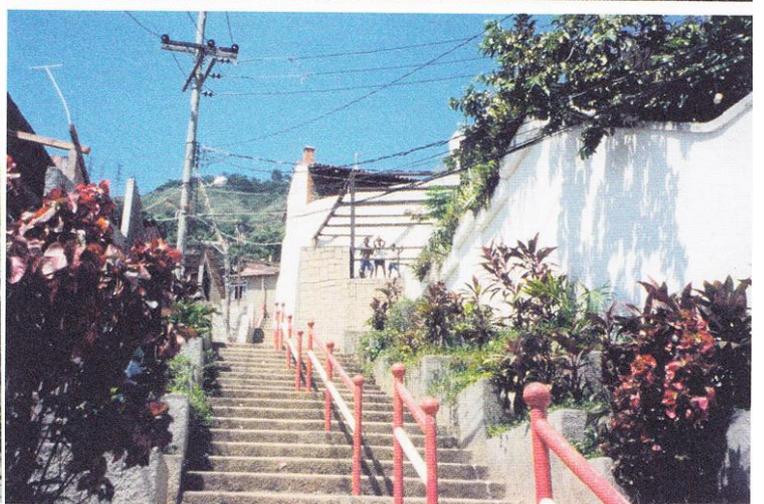
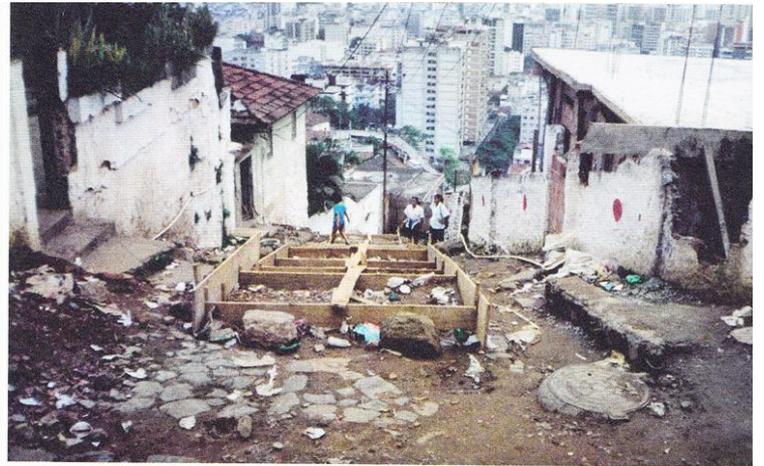
Nesta estética crua, realista, documental acaba a *féerie* Murakami. Cores estridentes descoloram-se nas paredes arruinadas de casas pobres e desaparecem no pesadelo de viver com a extorsão capitalista em submundos de África. Ou reaparecem, diferentes, como na imagem de uma instalação de João Pedro Vale (n. 1976) com arborescentes *Sweet Dreams* que me servem de metáfora para outro tipo de recoloração criativa dos espaços urbanos.



Paulo Mendes, *Casa*, Porto, 2000
na exposição *Polyester Smog Playtime Research Complex*,
PêssegopráSemana, Porto, 2006



João Pedro Vale, *Sweet Dreams*, projecto
In.Transit #1, Edifício Artes Em Partes, Porto, 2002



**George Osodi, *Oil Rich Niger Delta*, 2006
na *Documenta 12*. Kassel. 2007**

**Jorge Mário Jáuregui, *Urdimbres*, 2007
na *Documenta 12*. Kassel. 2007**

Quão *sweet* e quão *dreams* ainda podem ser, até não em África, mas em vidas e utopias na Europa em crise, é outra questão que estes artistas não abandonam com a vigilância arguta, crítica e política que votam à “sismografia” do mundo.⁵⁴ Aliás, tão arguta que, por ter evocado Paulo Mendes não poderia esquecer a sua instalação de 1994 para a exposição comissariada por Alexandre Melo que acompanhou o colóquio e a publicação do livro *Arte & Dinheiro*, onde apareceu “Obra e valor.”⁵⁵

Estávamos no ano de *Lisboa – Capital Europeia da Cultura* (CEC), e Paulo Mendes apresentou uma Europa tanto arrefecida por duas ventoinhas quanto por um

⁵⁴ Como escrevi em Conde (2010b), aplicando à arte contemporânea palavras que José Bragança de Miranda (2002: 13) usou sobre a teoria da cultura, organizada mais como sismografia do que mapa ou cartografia.

⁵⁵ http://www.paulomendes.org/?pagina=exposicoes/individuais&acao=ver_obra&id_exposicao=23&id_obra=52#conteudo.

título sinistro: *O Triunfo da Vontade*. Para quem não se lembrasse de *Der Triumph Des Willens* (1935), o filme de propaganda nazi realizado por Leni Riefenstahl,⁵⁶ o vídeo esclarecia e com referência à guerra da Bósnia (entre 1992 e 1995). O artista agudizava, assim, um título que, mais de 20 anos depois, ganhou novo sentido com a Europa a atravessar a crise sob a quase hegemonia da “vontade” da Alemanha.



Paulo Mendes,

*O Triunfo da Vontade – Europa 1994/
The Thriumph Of Will – Europe 94 /
Der Triumph Des Willens – Europa 94*

Instalação na exposição *Arte & Dinheiro*,
Culturgest, Lisboa, 1994

Coleção do Museo Extremeño y Iberoamericano de
Arte Contemporáneo (MEIAC), Espanha

⁵⁶ Documentário sobre o Congresso do Partido Nazi em 1934, em Nuremberga, com mais de 700.000 apoiantes. Inclui excertos do discurso de Adolf Hitler, que encomendou o filme, e cujo nome aparece na abertura como produtor executivo “não oficial”.

Mas, se 1994 representou um momento glamoroso da CEC para os focos mais institucionais da cultura, coincidiu com sementes para viragens significativas, e em dois planos. Lembrei⁵⁷ que, no mesmo ano, um grupo de 14 artistas e outros criadores abria a sua associação no Bairro Alto. Plataforma interdisciplinar “criada por iniciativa civil”⁵⁸ a que chamaram ZDB: “Zé dos Bois”, em tradução humorística à portuguesa de Joseph Beuys. Foi um dos primeiros símbolos alternativos que se tornou lugar de referência (Conde 2003b).

Eloquente sincronia pois, em 1994, para protagonismos (paralelos no início) de centros e margens que, neste plano, conduziu a um processo de pluralização e, até certo ponto, de permutação de poderes simbólicos. Tendo em vista que a dicotomia centros/margens se transformou (ou hibridizou, como noutras oposições⁵⁹), e que o *underground* originalmente incubado nas margens se converteu em *mainstream* alternativo. Doravante, e mesmo rapidamente, passando a recorrente na programação dos poderes ou pilares institucionais.⁶⁰

O segundo plano diz respeito às propriedades emergentes dos quadros artísticos (núcleos, círculos, plataformas), tais como interdisciplinaridade, hibridismo, informalidade, flexibilidade, intersticialidade, conectividade e translocalidade favorecida pelas novas tecnologias. Características que Manuel Castells (2000 [1996]) identificou com a sociedade em rede. Não obstante, o seu reconhecimento nessa qualidade de protótipos iniciais do paradigma tardou em Portugal pelo menos até à valorização nos últimos anos destes *grounds* para a criatividade. E, de resto, em contraste com percepções europeias que destacavam esses novos modelos de (auto)organização e práticas artísticas desde meados dos anos 90.⁶¹ Sinal concentrado e metonímico de mudanças mais vastas que Pierre-Michel Menger (2001) iria priorizar num retrato conjunto do “artista enquanto trabalhador” e das “metamorfoses do capitalismo”.

⁵⁷ “Contrasting narratives: art and culture in the public sphere” (2008a), com outras versões em Conde (2010a, 2010b), de que aqui retomo fragmentos.

⁵⁸ <http://www.zedosbois.org/zdb/informacao/>.

⁵⁹ Público/privado, instituições/redes, comercial/não comercial, apesar de persistirem em algumas abordagens dos espaços artísticos. A expressão *in from the margins* ou *from margins to the centre* tornou-se recorrente (AA.VV. 1997; O’Connor e Wynne, 1996).

⁶⁰ Embora o processo seja habitual no confronto e sucessão de gerações culturais e artísticas, comparativamente com a década de 80, os anos 90 parecem ter acentuado o perfil crítico, subversivo e intersticial dos *new comers*. Para os anos 80, Conde (1989a, 1990a, 1990b, 1990c).

⁶¹ Cf. AA.VV. (1997, 2002) e várias referências em Conde (2011b), acrescentando outras (Lextrait, Hamme e Grossard, 2001 ; Girel, 2003).

4. Autorreferência na condição impura

Retomando a condição impura, com processos de des/re/sacralização da aura e auras plurais como se viu, a impureza também estaria no balançar entre a arte mais pública e o regime histórico da sua autonomia. Tensão contraditória, ou ambivalência, com que se questionaram obras e autores por duas vias. Ora a da intertextualidade, as muitas referências das práticas artísticas que contraem a autoria e se arriscam a reduzir qualquer inovador ao papel de herdeiro ou *bricoleur*; ora por causa da sua heteronomia no elo das interdependências pragmáticas e circunstanciais com os pares, intermediários, círculos e circuitos. Argumentos, portanto, para que a desconstrução pós-estruturalista e pós-moderna declarasse a “morte de mitos”: do autor, da originalidade⁶² e do artista enquanto criador autónomo e carismático.

Devo notar que me fez impressão o ímpeto deconstrutor entre jubilatório com o desencantamento (i.e., com o fim daquelas ideologias, incluindo a da própria conceção humanista de indivíduo) e ansiogénico com a perda de horizonte (o que o poderia preencher ou substituir?). Ainda, juntando aos argumentos a estética ilimitada⁶³ da arte que se esticou ao longo do século XX até ao grau zero do minimalismo conceptual (Battcock, 1968), compreende-se a tendência para concluir que “à desmaterialização da obra de arte (sucede) a desmaterialização simbólica dos autores: o que resta é uma assinatura” (Pinto, 1989: 21).

Mas não é pouco. É mesmo muito nessa experiência da condição artística em que a magia da assinatura manifesta a dialética de contrários: esbatimento com ressurgimento do autor e do seu poder simbólico. Antes de tudo, como sublinhei na

⁶² Cf. Krauss, Rosalind (1984, 1987), visão que se pode diversificar com outra sobre a originalidade para a definição de objetos de arte. Por exemplo, Michel Melot (1986: 195-197) observou que as ruturas no início do século XX alteraram “as leis que autorizam um objeto a ser como objeto de arte independentemente do conteúdo da obra”. Acresce o exemplo da estratégia artística que produz séries limitadas no caso de múltiplos, como a estampa e a fotografia. A rarefação, com destruição de provas e gerida pela assinatura, procura preservar a unicidade. Pelo que, independentemente do conteúdo da obra, essas leis definem-se sobretudo pelo tipo de produto e o seu modo de produção. “Ser artista não é exprimir-se ou significar de um modo original, por qualquer *medium*, é escolher um só *medium* tido como original pelo mercado, para exprimir ou significar não importa o quê.” A qualidade de obra de arte é, pois, independente da qualidade de objeto de arte. Sendo um dos critérios para o estatuto de objeto de arte, a originalidade tornou-se mais uma noção “quantitativa” para a “compatibilidade” (“o que chamamos criação”) entre “unicidade material e unicidade simbólica” do objeto. Quanto aos *ready-made*, inserem-se nas “numerosas estratégias desenvolvidas pelos artistas para se vacinarem contra a epidemia dos objetos em série” e como “posturas simbólicas tanto mais apreciadas quanto mais as margens são frágeis”. O que acaba por “evacuar o conteúdo” como não pertinente. No fundo, o conteúdo “dissimula o verdadeiro trabalho do artista”. Qual é? Esse tipo de postura como “obra no objeto que ele escolhe para fabricar”.

⁶³ Para não a designar “espiral negativa” (Heinich, 1992a), subsumindo que, a par de ruturas, transgressões ou lacerações, existem refundações, restaurações, retornos e mais continuidades nas práticas artísticas.

primeira parte deste texto (Conde, 2013), o poder propriamente intelectual de criar, instituir e impor, uma “categoria particular de sinais”⁶⁴ que me tem inspirado para alguns dos últimos trabalhos.⁶⁵ O que não significa subtrair efeitos das várias mudanças contemporâneas que recontextualizam a singularidade artística pela noção de autorreferência.⁶⁶ Considerando a autoria em novas condições, práticas e conceitos que atingem parcialmente moldes tradicionais, a par de outros aspetos para a identidade artística, profissional e pessoal.

Quando avancei o termo de autorreferência, tinha em vista fraturas provocadas pela estética pós-romântica e pós-kantiana que à primeira vista subverteram a ideia de originalidade e da subjetividade expressionista ou “inspirada”. Principalmente, o facto de a autoria, dimensão nuclear da singularidade, se exercer com a referida intertextualidade de que depende e agencia num espaço saturado de imagens e linguagens. Dupla intertextualidade (ou transtextualidade⁶⁷), quer pela tradição da (auto)heterocitação das práticas artísticas quer pela omnipresença dos referentes culturais, visuais, mediáticos, sociais, filosóficos, éticos e políticos que muitos criadores mobilizam para o seu trabalho de conceptualização, figuração, simbolização, metáfora, paráfrase, paródia ou denúncia.

A este entendimento heteroglóssico (cruzamento de linguagens) da autoria, deveu-se o seu questionamento e a viragem para o conceito alternativo de pós-autoria. De resto, não apenas sob o impacto do pós-estruturalismo mas igualmente dos novos *media*. Hipertexto, conectividade e interatividade esbatem descontinuidades entre emissor/recetor, produtor/consumidor, ao mesmo tempo que geram “palimpsestos” com originalidade por vezes bastante relativa. Enquanto nasceram formas radicalmente diferentes, inseparáveis destes suportes: *net art*, música eletrónica, criação literária digital, etc.⁶⁸

Simplesmente, ao inverso do fim da autoria e de mortes anunciadas para a arte, o homem e o humanismo recrudescem tendências para o reforço autoral. Seja pelas exigências da concorrência profissional (grande no atual regime da arte) seja pela centralidade do pensamento, conceptual e reflexivo, para a criação contemporânea. A

⁶⁴ Termos de Pierre Bourdieu (1989) sobre poder simbólico, retomados em “Arte e poder” (Conde, 2009a). Não sem relevar limitações que, no meu entender, tem a sociologia de Bourdieu para a inclusão deste pensamento e do seu poder criador na abordagem dos espaços artísticos. Para Bourdieu, uma abordagem basicamente subordinada à problemática da dominação e legitimação.

⁶⁵ Conde (2009a, 2009e, 2009f, 2010c, 2010d, 2011b, 2011d, 2012a).

⁶⁶ Assinalada na primeira parte do texto, evocando Conde (1998e, 2000b).

⁶⁷ Como prefiro enunciar em Conde (2009b, 2012d, 2012e) de molde a abarcar várias formas inter e intratextuais nas obras de arte contemporânea. Este parágrafo e os três seguintes retomam “Arte e poder” (Conde, 2009a).

⁶⁸ Cf. Fernandes (2003), e, em Conde (2011b), algumas entre inúmeras referências sobre o tema.

necessidade de o ter, e suficientemente informado, para a conceção das obras e projetos. Como o usam os artistas e com que referenciais é que se altera neste contexto de heteroglossias e dispositivos eletrónicos, duas vertentes passíveis de balizar a autoria por modalidades *sampling* autoral ou de *redactive creativity* (Hartley, 2005).

Digital ou não, narrativa ou conceptual, ativista ou desimplicada, especializada ou interdisciplinar, individual ou coletiva, a autoria é sempre o *locus* da ideia artística e assinatura de uma identidade profissional que pressupõe processos de singularização. Adiante veremos que abrangem mais dimensões. Mantenho, pois, a noção de singularidade porque se pode preencher com diversos referentes históricos, conceptuais e empíricos.

Sociologicamente, são processos que exprimem a possível indeterminação dos indivíduos no contexto das determinações. Porquanto para qualquer artista se dirá que, quanto mais marcado pela heteronomia das circunstâncias do seu meio e pela heteroglossia das linguagens do seu tempo, também o próprio regime estético, mediático e mercantil agrava o compulsar singularizado dessas determinações. O impulso para que o valor a produzir (a obra) se distinga. Se não original na íntegra, certamente autorreferencial para sobreviver a espirais de redundância e com valor produzido. Com o reconhecimento da obra e/ou reputação, indispensável para a afirmação profissional, porque, no vórtice do efêmero (Conde, 2008c), “quando os artistas se reduzem à dimensão da notícia, o destino que os espera é necessariamente breve” (Pinto, 1989: 35).

A despeito de mais conotações que tenha⁶⁹, aqui a autorreferência corresponde ao modo de um autor encarar, assumir, usar e transcender as suas heterorreferências, de artísticas a biográficas e sociais. Particulariza o valor artístico para o qual a própria pessoa do artista joga um papel, sendo o nome ou a assinatura uma referência estabilizada face a tudo o que o cerca e em torno do qual tudo gira.⁷⁰ Os caminhos para a conseguir é que diferem no espaço artístico consentâneo com esse desvio por norma, sobretudo a partir das fundações modernas, como explanei desde o *Duplo Écran* (Conde, 1992a).

⁶⁹ Cf., por exemplo, Genin (1998) sobre a autofinalidade e reflexividade estética.

⁷⁰ Sobre a carreira artística, citei N. Heinich (1991a: 49-50) em Conde (1996a), para a relacionar com a biografia. Em certos casos, atesta a “irredutibilidade face aos cânones, a sua incapacidade radical em se substituir por qualquer tradição, a sua incurável marginalidade”. A carreira, sobretudo uma grande carreira, pressupõe a autoimposição do autor e, desejadamente, póstuma. É o modelo em que “a pessoa tem o seu papel a jogar ao mesmo tempo que a obra”. Naturalmente, a carreira entende-se na conotação pragmática e instrumental. Reenvia, em termos modais, para as condições institucionais e de profissionalização que fazem um nome. Todavia, a chegada ao valor mercantil e público dos artistas não acontece sem os próprios valores artísticos (da autoria) nem porventura sem variantes pessoais da biografia.

Na autorreferência radica a possibilidade de relevância para obras e autores que, por seu turno, depende do filtro de várias mediações, interações, juízos. Em primeira instância, dos juízos periciais neste meio erudito e profissional. Não é relevância arbitrária, mas relativa e situada. E, assim, volto ao texto “Obra e valor” que não deixou de acusar a doxa do relativismo sociológico. Ponto em que subscrevia a posição de Jean-Claude Passeron (1986: 455ss) contra a afirmação disciplinar da sociologia da arte pela delação dos arbitrários culturais: obras e valores.

Em contraponto, Passeron defendia três acordos e com vista à específica sociologia das obras: acordo em reconhecer o seu “valor singular” e “valor simbólico geral”; acordo em evitar exageros do formalismo, conciliando-o com a “estética da recepção”⁷¹ e os “analisadores contextuais” da sociologia;⁷² por fim, acordo em renunciar à “ambição profética” de alcançar num só lance a relação sempre complexa e mediada entre as obras e a sociedade. De acordo com estes acordos, e a pensar no cruzamento da sociologia da valorização das obras com a sociologia dos valores dos criadores, esbocei então a trilogia relevância/referência/recepção. Depois de duas décadas, que posso acrescentar? De facto, clarificações e ilustrações mais a surpresa de ser com a trilogia que, finalmente, trago aos leitores a *gestalt* do *puzzle*.

Vê-la-emos à frente, após mais um recuo à data do texto sobre a questão dos valores. Primeiro, para recordar que a díade valorização/valores patenteava em alguma bibliografia que assimilava a valorização à legitimação ou avaliação.⁷³ Num balanço da disciplina, Vera Zolberg (1990: 192ss) identificou por aí uma das duas tarefas essenciais para a sociologia da arte: restituir o “sentido do contexto” e, nele, resolver “o problema do valor e da avaliação das artes”. Mesmo para certa filosofia estética e crítica da arte, o contexto espacial, temporal e interacional impunha-se, deslocando a definição algo metafísica de “o que é arte” para “quando é” (Goodman, 1995). Além de onde e, evidentemente, de quem é e como é.

⁷¹ Segundo a formulação de Hans Robert Jauss (1978, 1992), a estética da recepção introduziu “no texto da obra a atividade do leitor reabilitado”. Obriga a “entender o texto como trânsito e intercâmbio semiótico, [o que] é ato prévio para o seu entendimento como obra, e é fundamento para reconhecer nele a pertença a essa cadeia de atos simbólicos” (Buescu, 1998: 27). Mas não anula a “figuração autoral”. O texto preserva a autonomia matéria, ficcional e discursiva. Na literatura, isso leva a “reconhecer a fundação retórica de procedimentos” mais do que “ler um texto ‘como se’ ele estivesse autografado” (*Idem*: 27).

⁷² Para Passeron, os analisadores contextuais deveriam apoiar-se em “mesoteorias”, a exemplo da teoria dos campos de Pierre Bourdieu. Em Conde (2011b) adoto um quadro conceptual que reinscreve os campos em espaços abrangentes e translocais.

⁷³ No texto de 1994, Verger (1987, 1990), Chamboredon (1986a), Leenhardt (1986). Noutra linha, e mais recente, cf. ainda a “sociologia da qualidade artística” de Leveratto (2000).

Para a sociologia da arte, acrescenta-se que ainda não haviam saído publicações centradas na problemática axiológica, como as de Nathalie Heinich sobre os valores indexados à identidade artística e no espaço da arte contemporânea.⁷⁴ Surgiram a partir de meados dos anos 90, causa para não figurarem em “Obra e valor” de 1994. Em todo o caso, embora conhecendo trabalho anterior da autora, tivesse traduzido um artigo seu em 1991, e a introduzisse no nosso meio pelo convite para um colóquio em Lisboa nesse ano,⁷⁵ eu não a seguiria de forma epigonal. Nunca segui ninguém epigonalmente. Antes, recorro à generalidade dos autores de forma bastante eclética para os meus fins.

Por isso, já na altura diversificava fontes e com outros interesses sobre os valores artísticos. Designadamente, sobre as obras como valores (também na ótica da incorporação weberiana) e respetiva presença na relação mais vasta entre arte e sociedade.⁷⁶ Tema para a tal ambição profética mas com muitos ângulos, necessária e interessante (Gucht, 1989; Haskell, 1989). O texto de 1994 usava, por exemplo, uma passagem de Jacques Leenhardt (1986) sobre as obras de arte podendo representar uma “ressimbolização” (nem símbolo, nem espelho) ou “reorganização ideal de valores sociais” que, por sua vez, perenizam enquanto património cultural.

Nessa medida, as obras “falam” da sociedade e, a propósito, ocorria-me o contraste histórico entre duas *episteme* artísticas para o tempo de Leonardo (1452-1519) e o de Rembrandt (1606-1669). A saber, por um lado, o geometrismo antropocêntrico do “olho do *Quattrocento*” (Baxandall, 1985 [1980]) que se caracterizou ainda por uma cultura retórica-narrativa na arte italiana dos séculos XV vs. XVI. Por outro, o “olho cartográfico” holandês no século XVII, de cultura mais visual-descritiva (Alpers, 1983). Todavia, para diferentes tempos e lógicas de produção artística, essa perspetiva simbólica⁷⁷ deixa de operar linearmente. Com a modernidade, as obras autonomizaram-se e abstratizaram-se ao ponto de fraturarem o signo (mais significativo do que significado), desvirtuando o símbolo. Pelo menos na aceção básica de representação.

⁷⁴ Heinich (1996, 1998a, 1998b, 2001). Títulos anteriores evidenciavam a problemática. Por exemplo, o estudo sobre a evolução da categoria de artista e o que citei sobre Van Gogh (Heinich 1991c).

⁷⁵ Conde (1991c, 1992) e Heinich (1992b).

⁷⁶ Nesse texto, o interesse aparecia somente assinalado em nota, mas explicitou-se em escritos posteriores sobre inscrições sociais e culturais da arte contemporânea (Conde, 2003a, 2005, 2009a, 2010a, 2010b, 2011c, 2011d, 2011e, 2012a, 2012c, 2012h).

⁷⁷ Jogando com os termos, a não confundir com a iconologia de Erwing Panofsky (1892-1968) a cujas origens pertence o ensaio sobre “a perspetiva como forma simbólica” (1927) sobre a geometrização e construções ópticas do espaço na arte e arquitetura. Para aquele “olho” quatrocentista, com a contribuição de Filippo Brunelleschi (1377-1446), Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Leon Battista Alberti (1404-1472), Piero della Francesca (1415-1492). Cf. Panofsky (2006 [1927]).

Noutra vertente, a relação arte/sociedade vê-se pela (des)continuidade entre os valores artísticos e os valores sociais de âmbito lato. É uma relação cambiante, pois se a arte encoraja valores de mudança, inconformismo e desvio durante a etapa moderna, nem sempre se aceitaram as “culturas negativas” das vanguardas (Karbusicky, 1968; Poggioli, 1968). Havia logo reações por pares da instituição-arte que elas punham em causa ao mesmo tempo que afrontavam a sociedade em prol de valores alternativos.

Com efeito, a arte, dizia Leenhardt (1986: 390-391), é uma “instituição simbólica difusa” com ambivalência no seu acolhimento e funcionalidade social. Se nem todos os valores institucionais se encontram socialmente protegidos da mesma forma (alguns, sim, religiosos, políticos, etc.), muito menos os contrainstitucionais de tais *aggiornamentos*. Ainda que sejam cruciais, porque a anomia relacionada com arte é sempre nomia: criação de mundos pela capacidade de rasgar horizontes para sentidos e valores alternativos, entre os quais o da inovação. Se já era um “valor de imperativo social tão importante como o da conformidade”⁷⁸ antes de a cultura contemporânea se pautar pela mudança e pela contingência, tornou-se primacial.⁷⁹

Aproximando-me do objetivo, a *gestalt* do *puzzle*, importa lembrar que apesar da importância desses aspetos, aludidos em notas, o texto de 1994 tinha outra prioridade: a dos valores artísticos com a relevância em dois sentidos. Como atrás se distinguiu, um, o de ideal ou guia simbólico (daí, valor weberiano) que pauta as práticas e a identidade dos criadores. A relevância associada à singularização e autorreferência. O segundo, enquanto resultante dos processos de valorização ou reconhecimento. Agora, ela regressa com nova claridade e não menor complexidade porque aparece no centro de um quadro em que se cruza com quatro eixos. É o quadro finalmente acabado pela “cortina imaginária que [veio] pôr termo à ação do pintor” – para voltar às palavras de Júlio Pomar (1984: 33).⁸⁰

⁷⁸ Frase de Serge Moscovici (1979: 66 ss) de onde vem o binómio anomia/nomia. Até na perspetiva funcionalista (Albrecht, 1976) que cheguei a ler para “Obra e valor”, se reconhecia a necessidade da arte para os valores de mudança. Inclusive, como “mecanismo de drenagem de tensões”, de acordo com a preocupação em atingir o equilíbrio do sistema social. Não só. A arte também tem a “habilidade para redefinir emoções” e contribuir para a “solidariedade social” com valores que enfatizam a “expressividade, gratuidade e humanidade”.

⁷⁹ Sobre a contingência nas nossas sociedades de risco que se transforma em tumulto na condição atual, cf. a última parte de Conde (2011b).

⁸⁰ Citadas na primeira parte do texto, evocando Conde (1996b).

5. A *gestalt* do *puzzle*

Os eixos correspondem às problemáticas do díptico, singularidade e reconhecimento, com mais duas que especificam os eixos colaterais da referência e recepção. Em conjunto, desenham a *gestalt* nos diagramas seguintes como figuração de díptico(s) em tríptico(s), também sinóptica do meu percurso. Lembrem-se, os leitores? Assim os convidei para a viagem, falando da aritmética de um *tríptico* que passou a *díptico* e apresentando aqui a abertura para o braço do *Reconhecimento em Arte*.

De novo, *le vif saisit le mort e le mort saisit le vif* nos diagramas que retomam, completam e (re)organizam conceptualmente as primeiras anotações sobre a relevância. Confluiu para o nexos da *gestalt* que, na verdade, estava em curso antes de “Obra e valor” nas abordagens da singularidade/reconhecimento que fui fazendo desde 1987, quase sempre indexadas à referência e recepção. Nesta versão, ramificam-se por triangulações multidimensionais nos quatro eixos, e com os trilhos circulando pelo eixo do reconhecimento – a problemática principal do ensaio. A cor, na Figura 3, constituem as rotas reflexivas da viagem.

Fazendo a roda pela Figura 2, o eixo da singularidade fica para futuros trabalhos, que atendem às suas dimensões contextual, autoral e biográfica. Para já, considera-se o vínculo nuclear da autoral com a relevância porque representa a obra, ou obras, na dialética de valor a produzir e valor produzido. Com a passagem de um para o outro, a relevância representa, pois, o tal ponto de encontro complexo e contingente entre singularidade e reconhecimento. Em qualquer caso, sempre na base da sua referência, termo síntese para as coordenadas que localizam todas as formas de relevância artística no tempo, no espaço e na matriz intra/interdisciplinar das práticas artísticas.

A referência é plural; reúne referências para as dimensões temporal, disciplinar e posicional. A primeira, relativa às cronologias ou datações tão importantes na arte. A segunda, com as filiações intelectuais, estéticas, estilísticas e técnicas. E a terceira, remetendo para as inscrições das obras e autores, quer na geografia de centros, periferias ou semiperiferias artísticas, quer em condições específicas que definem certos casos e efeitos (des)favoráveis para o seu reconhecimento.⁸¹

⁸¹ Desenvolvi esta vertente num manuscrito sobre o eixo da referência, preparado em 1994 para “Obra e valor” mas não publicado pela extensão do texto. A certo passo pode retomar-se com mais exemplos e atualizações.

FIGURA 2. A GESTALT DO PUZZLE:
RECONHECIMENTO EM DÍPTICOS DE TRÍPTICOS

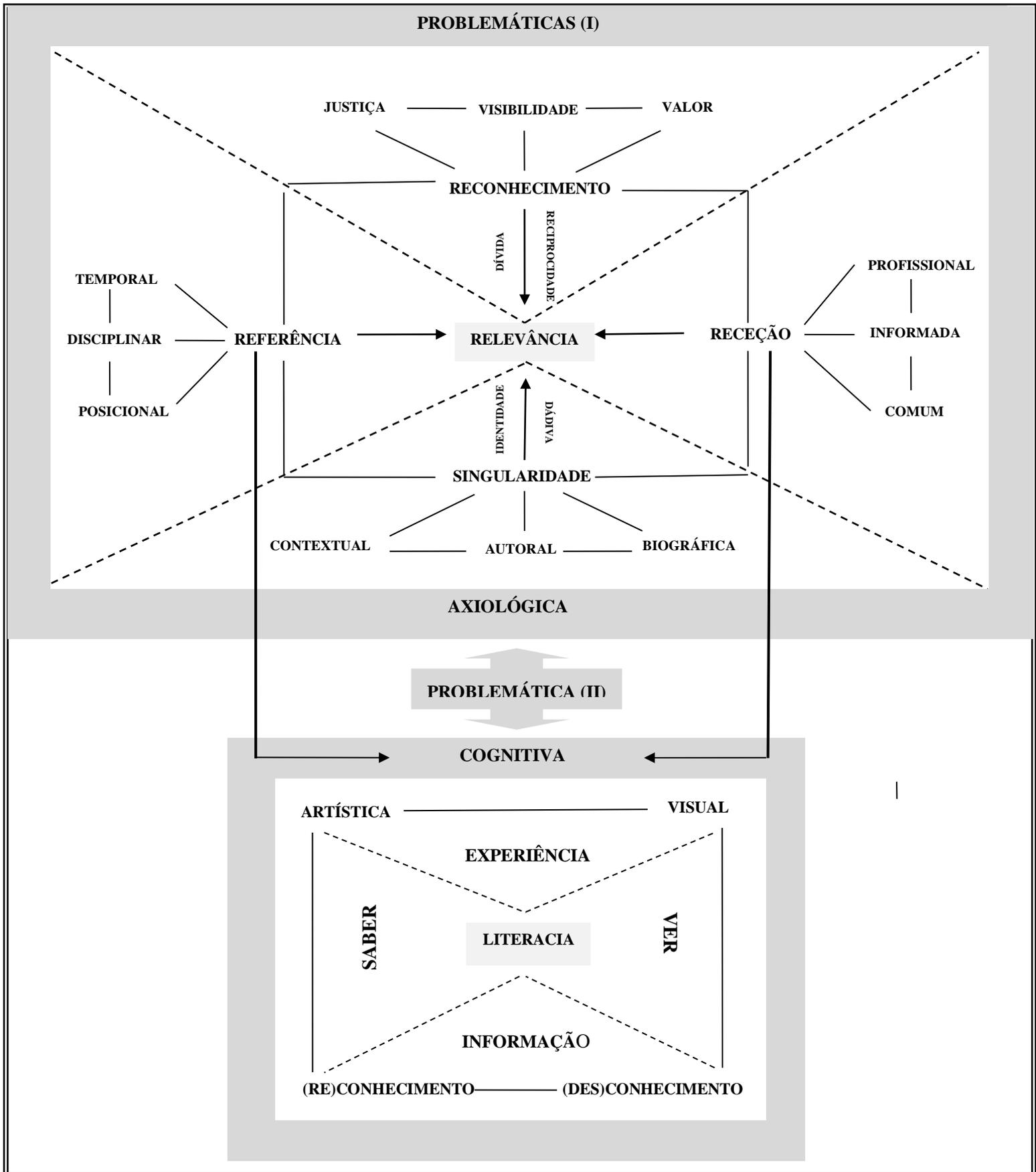
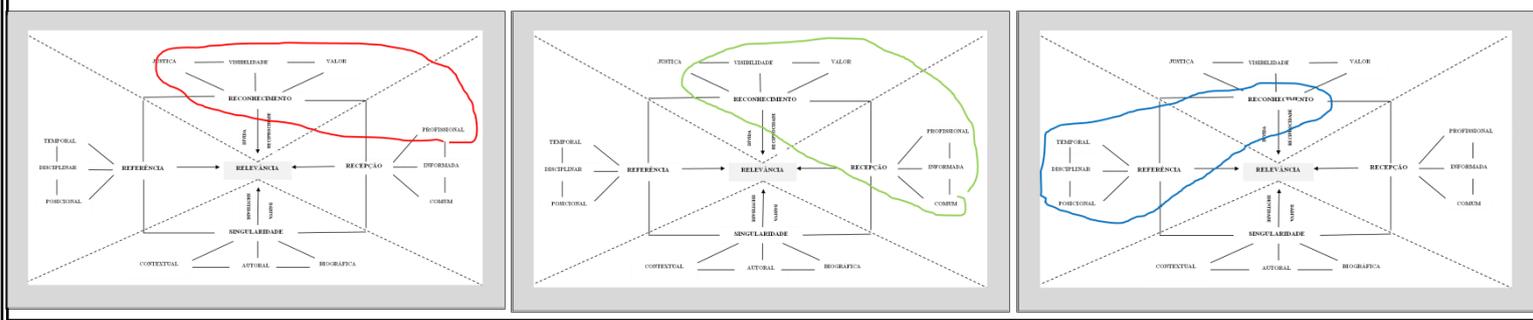
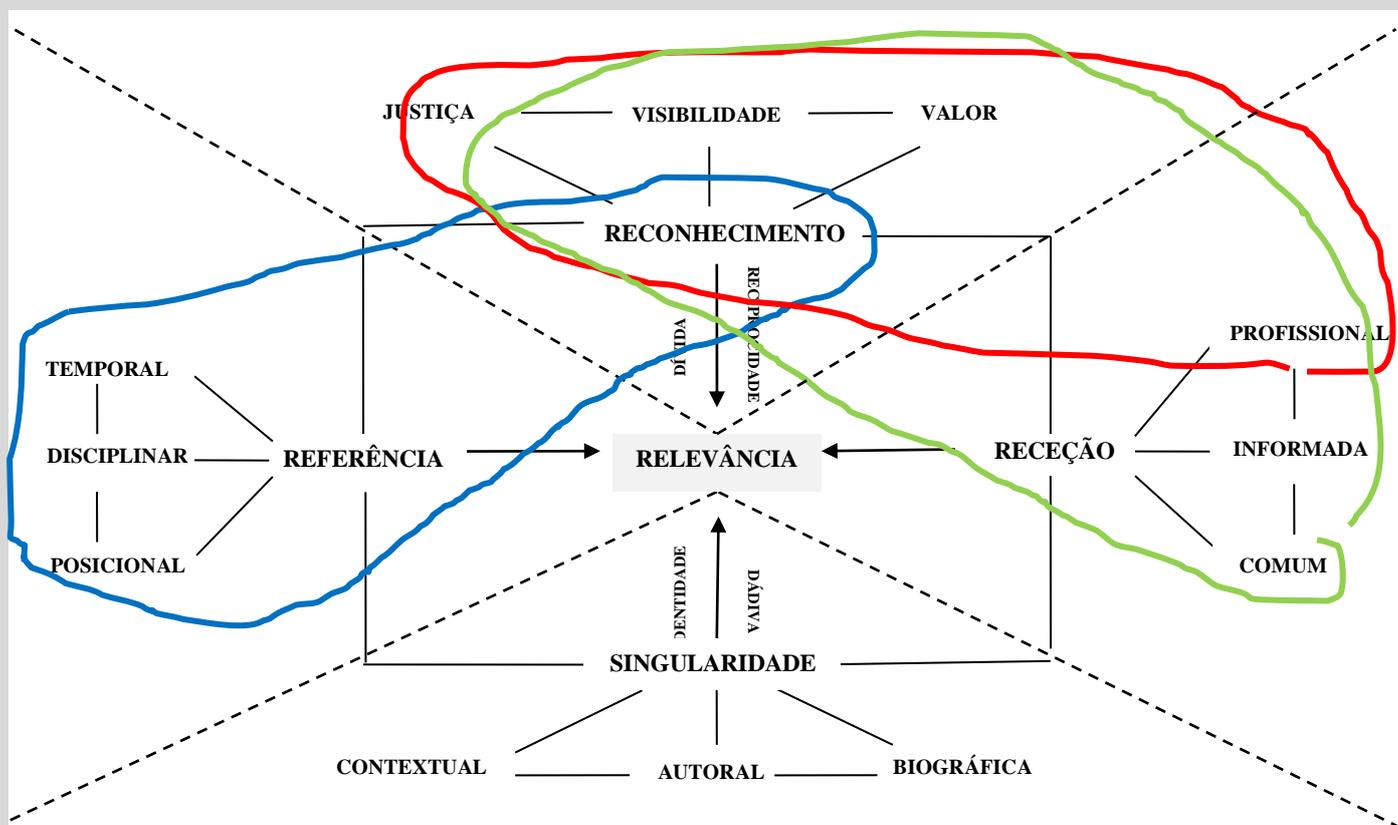


FIGURA 3. AS PRINCIPAIS CIRCULAÇÕES DO ENSAIO



A condição feminina, que abordei várias vezes ao longo do percurso, emblematiza uma das penalizadas pela longa trajetória de défices face a pares masculinos - sobretudo nos patamares superiores da consagração.⁸² E como esquecer

⁸² Sobre o reconhecimento artístico e género, cf. Conde (2000) e mais referências em Conde (2013) complementadas por outras (Top, 1993; Nochlin, 1988; Pollock, 1988; Trasforini, 2000; Esquivel, 2010; Buscatto e Leontsini, 2011; Jan-Ré, 2011; AA.VV, 2011; Vicente, 2012; Silva e Leandro, 2013).

assimetrias nos casais de artistas em que a mulher se remeteu tantas vezes à função de acompanhamento da carreira dos maridos? É a saga tradicional que revisitei num dos casais mais célebres da nossa modernidade, significativamente oportuno para abrir o eixo do reconhecimento.

Falo de Sarah Affonso (1899-1983),⁸³ mulher de José de Almada Negreiros (1893-1970), o “serpentino”⁸⁴ e incendiário dos nossos modernistas. Apesar do início de uma carreira invulgarmente promissora com duas passagens por Paris, Sarah acabaria por desistir da pintura alguns anos após o casamento. Ou melhor, da primeira fase de uma pintura feminina mas com referências modernas, matissianas por exemplo, para se remeter ao cânone tradicional das mulheres, e com os bordados com os quais ficou (re)conhecida. Além da cerâmica, tapeçaria, decoração e ilustração de livros infantis ao longo da sua vida.⁸⁵

Isso acontece na viragem para um feminino redundante, a segunda fase da *naiveté*, de um “mundo mágico de histórias tradicionais e símbolos infantis”, (Silva, 1991: 115-116), e de regresso ao imaginário da sua infância no Minho, com a iconografia popular. Torna-se, realmente, o contrário complementar do marido. Artista visionário, picasseano, e com o grande nome de quem fora “Poeta do Orpheu, futurista e tudo” que ela acompanha nos papéis de amante, amiga, ajudante e mãe.⁸⁶ Diferença dele que distingue o casal de outros com artistas e explica em parte a metamorfose dos femininos na identidade pessoal e pública de Sarah ao lado de Almada: foi para o proteger, defender e reconhecer. Reconhecer mesmo como valor artístico superior ao dela.

Por causa desse amor, da família que vemos no retrato ideográfico de si com o marido e o filho em 1937, aparentemente antes de pousar os pincéis como gesto não de um momento mas de vários que culminam em hesitações, Sarah teve, então, um percurso de paragens e passagens. O percurso de mulher (de) artista que recordava nas

⁸³ Conde (1995), revisitado em Conde (2012b), entre outros momentos (Conde, 1999, 2008-2009, 2009c, 2009d, 2009f, 2009g); um novo texto sobre Sarah Affonso no prelo em Silva e Leandro (2013).

⁸⁴ Conde (1996b). Termo com que o crítico espanhol Gomez de la Serna nomeou a personalidade polimórfica de Almada Negreiros no artigo “El Alma de Almada”, publicado em 1927 na *Gaceta Literaria*: “Homem desarticulado e serpentino a quem o muito luar rebrandeceu” (*Apud* José-Augusto França (1985a: 302; cf. ainda França, 1985b).

⁸⁵ A ilustração a partir de 1958.

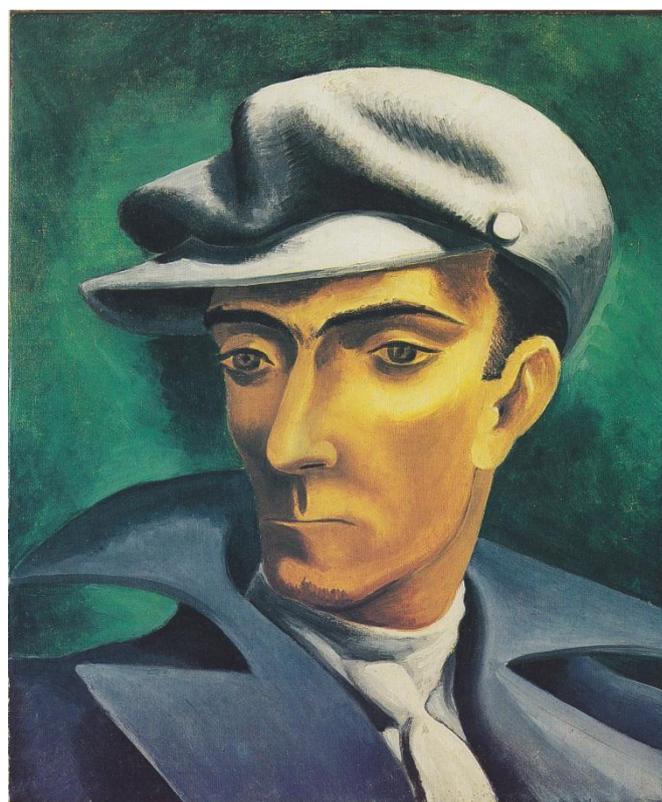
⁸⁶ Duplamente mãe, dos filhos de ambos e da “criança grande” que ele continuava a ser. E esta maternalização conhecida em tantos casamentos Sarah justificava-a ainda pela orfandade e desamparo de Almada, que perdera a mãe aos três anos, passou a infância e a adolescência em colégios e vivia desde os 20 anos só com o irmão, de 18. Sem rédeas nem grande apoio do pai, a residir em Paris. Ao filho, comovido um dia a ouvir o poema *Invenção de Um Dia Claro*, os versos de Almada “Mãe quero ser uma coisa da nossa casa, quero ser uma mesa, quero aprender de cor os degraus da nossa casa, mãe passa a mão pela minha cabeça”, Sarah disse: “Sabes porque é que o teu pai escreveu estes versos? Porque nunca teve mãe. Quando se tem mãe, todos os beijos são normais. Mas não ter é esta... esta ânsia de versos” (em Negreiros, 1982: 135; ainda, Negreiros, 1989).

memórias como escolha de caminhos, com decisões difíceis, mas necessárias e até justas em nome daquela ética artística.

Ilustra assim um caso de cruzamentos (e constrangimentos) entre referência e relevância. A referência, para a condição feminina na dimensão temporal (a época modernista ainda pré-emancipatória das mulheres), disciplinar (a pintura feminina embora com matrizes variáveis) e posicional (o lugar mais periférico pela desigualdade de género, mesmo para a mulher de um artista central como Almada). Por um lado, a referência (auto)constrange a relevância de Sarah, o valor pessoal e condições para o produzir. Mas, por outro, seria ainda por causa da relevância como valor artístico, e produzido em Almada, que ela justificava (dir-se-ia, legítima) esta circulação assimétrica do reconhecimento. Em síntese, modo peculiar, artístico e conjugal de Sarah fazer justiça, mesmo se talvez injustificando-se.⁸⁷



Sarah Affonso, *Autoretrato*, 1923
óleo s/ tela, coleção particular

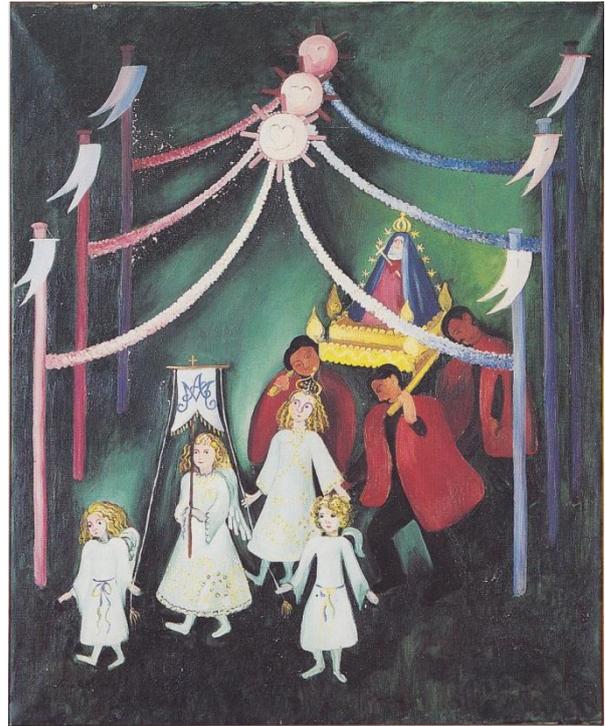


José de Almada Negreiros, *Autoretrato*, c. 1927
óleo s/ tela, coleção particular

⁸⁷ Imagens a partir dos seguintes catálogos: *Sarah e Almada – Exposição Conjunta em Cascais* (AA.VV., 1996) e *Sarah Affonso: 1899-1999. Memórias de Viana* (AA.VV., 1999b), com consulta de Pedro (2004) e Oliveira (2006) onde se encontram as referências das obras nas imagens. Igualmente em: <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60309&visual=2&langId=1&ngs=1&queryParams=,autor|Affonso%20Sarah&queryPage=0&position=4>. Pode-se ver e ouvir Sarah em dois curtos momentos no seguinte documentário realizado aquando do centenário do seu nascimento: <http://www.rtp.pt/rtpmemoria/?t=CONVERSAS-COM-SARAH-AFFONSO.rtp&article=1218&visual=2&layout=5&tm=8>.



Sarah Affonso, *Anémonas*, 1924,
óleo s/ tela, 40x35 cm, coleção particular



Sara Affonso, *Procissão*, 1934
óleo s/ tela, 110x70 cm coleção particular



Sarah Affonso, *Família*, 1937, óleo s/ tela, 103,2x86,3 cm
CAM – Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Um parênteses sobre outro estudo⁸⁸ que envolveu o confronto de relevâncias e consequentes reconversões artísticas ou profissionais. Neste caso, do pintor francês Odile Redon (1840-1916) a que juntei o inglês Roland Penrose (1900-1984),⁸⁹ figura conhecida do movimento surrealista. Mas também na função de acompanhamento, incluindo a de colecionador do grupo dos maiores e de Picasso, de quem foi biógrafo célebre. Depois de reconhecer, em confissão na autobiografia, que “nunca tinha alcançado em nenhum momento a dimensão artística dos meus amigos surrealistas, [...] cujo génio fez das primeiras décadas deste século um período de inusitado esplendor”.⁹⁰

Se trago Sarah com o segundo exemplo, é para introduzir a palavra justiça ao lado do binómio habitual para o reconhecimento: visibilidade e valor. A trilogia, na Figura 2, alarga a problemática que, aliás, com Sarah, irradia para uma semântica plural: a justiça com ética e identidade. Ora, a justiça, com diversas modelações, não pertence ao elenco da perspetiva sobre a valorização ou legitimação, mas é demasiado importante e interessante para que a omitisse da *gestalt*.

A valorização/legitimação já lá estava em 1994, no segundo sentido para a relevância, e continua para aquelas dimensões da visibilidade e valor. Correspondem a formas de gratificação material e simbólica em vertentes profissionais, reputacionais e comerciais da arte que contam com uma floração de estudos sociológicos e económicos.⁹¹ Por enquanto basta resumir que atendem aos agenciamentos mais ou menos instrumentais ou legitimantes do/para o reconhecimento. A visibilidade, espécie de capital profissional e mediático;⁹² o valor, com conotações variáveis, limito-o aqui à

⁸⁸ “Reconversões: pena, pincel, coleção” (Conde, 1998a), revisitado em Conde (2008-2009, 2009c, 2009d).

⁸⁹ Marido da fotógrafa Elisabeth “Lee” Miller (1907-1977), antes companheira de Man Ray (1890-1976). A Roland Penrose, igualmente pintor e escultor, além de colecionar e com outras atividades de mediador, deveu-se a introdução do surrealismo em Inglaterra com a famosa *Exposição Internacional Surrealista* em 1936 nas Galerias New Burlington em Londres. As obras foram selecionadas por Penrose e Herbert Read (1893-1968).

⁹⁰ Penrose (1981: 138). Seria difícil competir com amigos deste calibre: Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Jean/Hans Arp (1886-1966), Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976), Joan Miró (1893-1983), Alexander Calder (1898-1976), Paul Éluard (1895-1952), André Breton (1896-1966), Henry Moore (1898-1986), René Magritte (1898-1967); Luis Buñuel (1900-1983), Yves Tanguy (1900-1955), Alberto Giacometti (1901-1966), Francis Bacon (1909-1992), Antoni Tàpies (1923-2012), entre outros.

⁹¹ Cf. fontes em Conde (2009a, 2011b, 2012a) sobre dimensões e mediações em processos de reconhecimento; Rojzman (2005) e uma incursão por meandros dos mundos da arte em Thornton (2012 [2008]). Sem exaustividade, nem incluir a ampla bibliografia sobre o mercado da arte, na listagem final encontram-se algumas publicações sobre a fama, *star-system*, reputações e singularidades, de regimes tradicionais às projeções dos novos media. Temas de atualidade na sociologia e economia que recuperam estudos mais antigos (Rosen, 1981; Adler, 1985, 2006; Lang e Lang, 1988; MacDonald, 1988; Bonus e Ronte, 1997; Karpik, 1989, 2007; Benhamou, 2002; Eisenegger e Künstle, 2003; Schulze, 2003; Guichard, 2008; Beuscart, 2008; Menger, 2009: 236-366; Dubois, 2009, Rojek, 2001, 2009; Dubois e François, 2012; Driessens, 2012; Borges e Costa, 2012).

⁹² Num último livro sobre o assunto, Heinich (2012) fala em capital de visibilidade, reproduzível (como outros) e convertível (noutros, i.e., económico, político, etc.). Pode mensurar-se pelo diferencial entre o número de pessoas que conhecem alguém e as suas conhecidas. Para a autora distingue-se do capital social na definição que envolve relações interpessoais. Cf. ainda AA.VV. (2005), Brighenti (2007, 2010).

cotação estatutária (portanto, também simbólica) e mercantil.⁹³ Em posteriores desenvolvimentos regressarei às definições.

Depois de hesitar em como lhe chamar, dada a polissemia para o(s) valor(es) na (minha) problemática axiológica, o termo mantém-se com essa ressalva. Há, com efeito, outros valores que circulam pela Figura 2, e nós “com” eles nas rotas da Figura 3. Alguns justamente ligados com dimensão da justiça em, pelo menos, três possibilidades. Uma tem a ver com os valores históricos, ou modos de reparação histórica, sobrecompreensão depois de incompreensão, que atrás lembrei com as *fénix*, Van Gogh e, algo, em Alvarez. As outras duas vão, por assim dizer, de valores sociocentrados (preocupações cívicas, éticas e políticas da arte com iniquidades e injustiças na sociedade) a autocentrados nos indivíduos e nas dinâmicas do espaço artístico. Quer dizer, focando-se nas relações de reciprocidade que a dita justiça viabiliza – ou não – entre eles, com as obras, e o seu reconhecimento.

Note-se que, em certa medida, parece forçado falar em justiça para o espaço artístico com intrínseca desigualdade, logo a partir das clivagens de mérito ou diferença produzidas pela singularização e pela autoreferência. Motivo para a compreensão de incompreensões, lutas, querelas e guerras artísticas⁹⁴ com longuíssima história. Na Renascença, para não perder Leonardo de vista, coroada pelo grande quadrunvirato de rivais: ele, Miguel Ângelo, Rafael e Ticiano, de que se viu *Danae* (c.1545) no início.⁹⁵ A história repete-se com cumplicidades fraturadas por divisionismos e individualismos.

A desigualdade está, portanto, nos fundamentos do espaço artístico. Legítima, mas tantas vezes questionável (e questionada) por consabidas (in)definições ou definições (inter)subjetivas do ser artístico; a permeabilidade de critérios para a distinção; a dialética do reconhecimento muito perto do ressentimento; e o ressentimento, interpretável de várias formas (Angenot, 2007; Ferro, 2007), com a suspeita que tende para ostracizar o mérito como privilégio. As exclusões, o não-reconhecimento e as ambiguidades do reconhecimento podem então ser subjetivamente apercebidas e vividas como arbitrárias. O que não diminui o pesar ou sofrimento pela falta de reconhecimento, agrava-o.⁹⁶

⁹³ Em posteriores desenvolvimentos regressarei às definições com ilustrações.

⁹⁴ O léxico bélico generalizou-se e, na sociologia, desde a visão de Pierre Bourdieu (1992) do campo artístico como espaço de lutas que discuti em Conde (2011b); na bibliografia, apenas uns títulos agonísticos (AA.VV., 1998; Jiménez, 2005; Heinich, 1999, 2006).

⁹⁵ Cf. *Renaissance Rivals* de Rona Goffen (2012).

⁹⁶ Dinâmicas que desenvolvi em Conde (2008e, 2000b), em contraponto com a oficialização de provas de mérito no espaço científico.

Mas ainda no domínio da justiça, outra matéria tem a ver com os direitos de cidadania (fundamentais, constitucionais, laborais, etc.) e o princípio da igualdade para num Estado de direito democrático. O que não impede tensões dessa comunalidade com a diferença ou “exceção” da condição artística.⁹⁷ E, finalmente, a dimensão da justiça – no meu enunciado, polissémica para vários ângulos de abordagem – abre um interface com debates atuais sobre reconhecimento enquanto problemática transversal que atravessa todas as esferas com as questões da identidade, (des)igualdade, poder, conflitualidade, transações, convenções e contratos.

É, em síntese, um “fenómeno social total” (Caillé, 2007) que mobiliza dimensões éticas, axiológicas, identitárias, políticas, económicas, culturais, jurídicas, etc. em diversas perspetivas: filosóficas, políticas, económicas, sociológicas.⁹⁸ E, nestas, com uma veia de pensamento não-utilitarista da ação social⁹⁹ que recupera o *O Ensaio sobre a Dádiva* (1896) de Marcel Mauss para reinterpretar (ou refundar) a noção de reciprocidade. Não apenas segundo o modelo binário da troca (dar/receber) mas ternário da reciprocidade (dar/receber/retribuir). Em que a retribuição também se explica em função de valores (expressivos, éticos, sociais, etc.) que transcendem os interesses imediatos, instrumentais ou negociais da troca.¹⁰⁰

Ora, a noção de reciprocidade interessa para a relação entre reconhecimento e singularidade, também contradança de dádivas/dívidas¹⁰¹, valor a produzir/produzido. Na Figura 2 vê-se a reciprocidade (pressupondo retribuições complexas) em torno do eixo central mediado pela noção-chave de relevância. E se a dádiva que parte da singularidade tende a sofrer com passionalidade (conhecida no meio artístico) quando o reconhecimento não “paga” esta dívida, é porque mobiliza o mais importante para qualquer pessoa e artista: a sua identidade. Antes de tudo, a identidade pessoal e autoral, a matéria-prima para um trabalho que não está fora do indivíduo mas com ele. O que não implica fazer arte expressionista.

Na verdade, já pouco a fazem. Recorde-se as transições da obsessão para a circunstância e os movimentos dos anos 90, nada românticos. Ao inverso, com a “pós-

⁹⁷ Cf. Heinich (2005) e Conde (2012f).

⁹⁸ A bibliografia é interessante e polemológica. Por exemplo, Lazzeri e Caillé (2004; 2009), Caillé (2007, 2008), Payet e Battagay (2008) e o recorrente Axel Honneth (1995) sobre a “gramática moral dos conflitos sociais” nas lutas pelo reconhecimento. Ainda, a relação do reconhecimento com a identidade (inter)subjéctiva e social (Ricoeur, 2004; Akremi, Sassi, Bouzidi, 2009). E perspetivas sobre a relação entre reconhecimento, representação, poder, cultura e cidadania, abarcando as “políticas de reconhecimento” (inter)multicultural (Owens, Craig e Bryson, 1994, e algumas referências em Conde, 2011a).

⁹⁹ Contra o utilitarismo neoliberal; ver na nota anterior as referências de Alain Caillé.

¹⁰⁰ Cf. Sabourin (2008) e Lanna (2000).

¹⁰¹ Usando a expressão recorrente de dádiva artística (Sapiro, 2007; AA.VV. 2009b, Hyde, 2007[1979]).

subjectividade” das viragens política, documental, etnográfica e digital que transformou em grande parte a arte contemporânea num *scanner* do mundo. Em muitas imagens, sons e discursos acolhe, outrossim, múltiplas subjetividades dos cidadãos. Ou, ainda, a arte no papel de mediação habilitante para que se possam exprimir, participando no processo criativo, como acontece em projetos de “estética relacional”¹⁰².

Claro que, profissionalmente, a interioridade dos artistas pode continuar a exprimir-se mas, do ponto de vista da arte referencial, já não será à maneira de Van Gogh. Antes. Antes, na sequência da linha neo-expressionista dos anos 80 e pontuada por casos singulares como o de Anselm Kiefer (n. 1945). Mesmo grande exemplo pelo reconhecimento de primeiro artista que entra, vivo e definitivamente, no Museu do Louvre em 2007 com três peças permanentes.¹⁰³ Em geral, e também em Kiefer, essa interioridade do artista passou a significar o que é na ciência: mais do que projeções emocionais, os recursos conceptuais de um pensamento próprio. Trabalhar com as ideias para a autorreferência. E daquela reciprocidade depende a gratificação não só subjetiva. Representa o mecanismo conversor da identidade pessoal em social e pública com a passagem dos indivíduos (no seu universo subjetivo) para o mundo da profissão. Reciprocidade é conseguir, com a do reconhecimento, fazer exposições, vender obras, ter encomendas, ser conhecido, valorizado e, quiçá, uma estrela.

Por último, porque não existe relevância sem receção, ela também participa na reciprocidade mas no plano em que reconhecer não se limita a admirar; significa conhecer de facto. Este eixo tem agora maior desenvolvimento do que em 1994, segmentando-o por três universos em que essa relevância pode ser diferentemente (a)percebida e avaliada: a receção profissional, especializada ou erudita; a receção informada, mas não pericial; e a receção a que prefiro chamar comum em vez de leiga em arte para considerar várias formas, recursos e relações com a arte.

Sobre a receção há, no entanto, três reparos a fazer quanto ao modo como entra no ensaio. Em primeiro lugar, o estatuto muito desigual das três para o reconhecimento e, especialmente, a imputação de valor artístico. Só a primeira tem interferência direta e

¹⁰² Algumas referências em Conde (2008a, 2009a, 2010c, 2012a).

¹⁰³ *Athamor*, uma pintura de grande dimensão e duas esculturas, *Danae* e *Hortus Conclusus*, todas de 2007. Cf. AA.VV. (2008). Anselm Kiefer pertence ao principal grupo dos neo-expressionistas da década de 80, com outro alemão, Georg Baselitz (n. 1938), os italianos Sandro Chia (n. 1946), Francesco Clemente (n. 1952), e os americanos Julian Schnabel (n. 1951) e David Salle (n. 1952). Nesta corrente, que emergiu em reação contra a abstração conceptual, retomando a figuração, dimensões emocionais, primitivistas, etc., Kiefer sempre teve um lugar peculiar. Quer pela especificidade matérica das obras, quer pela sua temática com remissões para a mitologia antiga (hebraica e egípcia) e a memória do passado nazi da Alemanha.

consequente nessa *expertise*, sendo em rigor mais recepção *na* arte do que *da* arte como nos outros casos. Em grande parte são “caixas de ressonância” (ainda que bastante diversificadas) para o que os profissionais (com aquela *expertise*) emitem sobre o teor e o valor da relevância. Em segundo lugar, a recepção a entender no sentido semiológico que se refere a processos experienciais, reflexivos e judicativos. Por conseguinte, com prioridade para materiais discursivos e, sobretudo, iconográficos pouco habituais na sociologia. Ocasionalmente, apontam-se alguns dados sobre públicos, mas o objetivo é delinear caminhos (e quadros conceptuais) sobre os modos de ver e saber na (e para a) recepção em arte.¹⁰⁴ Uma linha menos aprofundada pela pesquisa estatística sobre práticas culturais, públicos e gostos.

Inclusive, e em certa alternativa às anatomias do gosto herdadas para a sociologia de *L'Amour de l'Art* (1969) e *La Distinction* (1979) de Pierre Bourdieu,¹⁰⁵ a noção de saber liga-se com um terceiro aspeto fundamental. A literacia, de visual a artística, que aparece na segunda parte da Figura 2 com idêntica centralidade à da relevância acima. Isto porque nos deslocamos da metaproblemática axiológica (reunindo as quatro “Problemáticas I” que se cruzam com a relevância) para a de teor cognitivo em relação ao reconhecimento como conhecimento. Naturalmente, com variações que vão de negativas (desconhecimento) a truncadas. Como o reconhecimento epidérmico, ou perceptivo, que apenas identifica o que se vê mas sem propriamente reconhecer pelo saber substantivo sobre essa arte.

Ora, em literacia, o que se sabe implica competências decifradoras, reflexivas, críticas e ainda adquiridas fora das aprendizagens formais. Como tenho apontado em vários contextos,¹⁰⁶ é um saber experimentado e operativo das artes que, análogo às literacias científica, digital, ambiental, multicultural ou política, entre outras, representa hoje um recurso de *empowerment* para a cidadania informada e competente (Stevenson, 2001). Chama, pois, uma vertente indispensável para pensar a recepção no contexto contemporâneo, continuando uma questão que levantei há muito sobre sinais de perplexidade e redundância na “percepção estética e públicos da cultura” (Conde, 1992c). Outra vez, um texto com partes a retomar no ensaio.

¹⁰⁴ Desenvolvidos em dois cursos sobre o tema da recepção com a relação ver/saber: Conde (2011f, 2012l).

¹⁰⁵ “Anatomie du Goût” (1976) intitulou-se o texto de Pierre Bourdieu com Monique de Saint-Martin que precedeu *La Distinction* (1979). Bem entendido, é uma sociologia herdada por epígonos e sucessores em parte alternativos, como Bernard Lahire. Ver, entre várias publicações, Lahire (2004) e mais referências em Conde (2011a, 2011b), com a discussão do paradigma bourdiano, em particular do conceito de *habitus*.

¹⁰⁶ Cf. Conde (2006-2008a, 2006-2008b).

O que dizia? Que apesar de a mediatização cultural amplificar os quadros de reconhecimento pela presença pública da arte nas suas figuras/formas mais difundidas, gera, não menos, uma espécie de democratização equívoca “à distância”. O reconhecimento pode coincidir com o desconhecimento e com metamorfoses no desentendimento. Dando o exemplo de um nome “comum”, porque bastante mediatizado entre nós, significa reconhecer no mínimo quem é Paula Rego (uma pintora) com ignorância, de absoluta a relativa, das suas obras. O que reabre desafios para a democratização noutra plano: basicamente, o da literacia, aquele saber experimentado que faz a conversão “inversa” do reconhecimento em conhecimento.

Olhando de novo para a Figura 2, compreende-se que o modelo se estenda das “Problemáticas I” para a “Problemática II”, em baixo, pelo eixo da receção. Contudo, também desce pelo da referência porque saber ver em arte tanto pede a experiência (de contacto presencial, em muitos casos) quanto a informação sobre as suas referências. Experiência e informação são assim as duas condições para a legibilidade que transporta do visual para o sentido; a significação das imagens e sempre dependente da sua interpretação. Por isso, a díade experiência/informação faz a passagem da perceção para a receção e com esteio na reflexividade, de que depende a construção esclarecida da opinião. Isto é, o comentário que, com esse suporte cognitivo, extravasa as gramáticas emocionais, endogenias ou avatares do gosto.

6. Nota final

A concluir, devo acrescentar que a questão da literacia vem de antes no meu trabalho, incluindo pela preocupação pedagógica frente ao desconhecimento de referências, muitas elementares, nos alunos que me ouviam falar de sociologia para a arte e a cultura. Eis então como defendia em 1996 a necessidade de (in)formação e, em concreto, na história da arte, para que a própria sociologia não se enredasse na abstratização teórica e retórica. Numa comunicação perto dessa data, com o título “Exercer sociologia nos territórios da cultura” (Conde, 1998c), declarava o mesmo; implica conhecê-la (a cultura) e para também a ensinar”:

Ao menos para justificar a brevidade do apontamento sobre três dos nossos maiores artistas sobre quem já tanto se falou [...] convém esclarecer que este revisitar de Amadeu,

Almada e Dacosta surgiu para servir um simples propósito pedagógico. O de facultar ilustrações a alunos de sociologia da cultura quando aí nos ocupamos da questão o que é ser artista, e ilustrações tanto mais necessárias quanto normalmente grassa entre eles a falta de (in)formação em história da arte. São exemplos que propõem um convite ao conhecimento de artistas portugueses, e bom seria que junto de quem não os conhece – ter “ouvido falar” está aquém de conhecer – a leitura do texto levasse até às respetivas obras. Porque aprender sociologia da cultura – ou, mais precisamente, da arte – significa também ganhar em cultura no sentido de dominar referências elementares no campo da produção erudita. Caso contrário, falar sobre o que não se conhece equivale à ignorância muitas vezes dissimulada sob o aparato retórico, de aprender uma língua estrangeira sem vislumbrar a semântica das palavras [nem] estabelecer o diálogo entre teoria e empiria. (Conde, 1996a).

Todas as obras de arte são assim códigos com complexas arquiteturas semióticas: signos espessos.¹⁰⁷ Requerem mais do que a “partilha do sensível”, para parafrasear um título de Jacques Rancière (2000) sobre a arte e em que, aliás, o sensível significa não mero apelo a sensações mas uma experiência de comunalidade e política. Essencialmente, as obras solicitam mais do que a fruição sensitiva, apesar de recorrente no discurso sobre o envolvimento dos públicos. Requerem a partilha do pensável e com um olhar informado sobre o fazer artístico.

O pensamento que o mobiliza é muitas vezes o de uma densa teia trans/intertextual. De resto, para a arte contemporânea dir-se-à melhor intervisualidade e intermedialidade, considerando as instalações *mixing media* que acumulam registos visuais, textuais, sonoros, digitais, etc. Ainda assim, pode preservar-se o termo intertextualidade, matricial, e que pertence ao eixo da referência para todas as formas artísticas, de atuais a antigas, com as respectivas filiações, códigos, convenções, encriptações e deliberada produção de ilusões óticas (Gombrich, 1984; Gombrich, Hochberg e Black, 1984; Bell, 1999; Rose, 2001).

Desse modo, nas imagens da arte figuram densos campos semióticos e em qualquer tipo de iconicidade ou *mises en scène* expositivas, de espetaculares a discretas. Readaptando uma tricotomia sobre imagens de Jacques Rancière,¹⁰⁸ nenhuma é “nua” (ainda que algumas perceções assim a olhem), nem apenas imagem “sensação” ou

¹⁰⁷ Citando-me em Conde (2012u).

¹⁰⁸ Noutro livro, *Le Destin des Images* (Rancière, 2003).

“ostensiva” (podendo ser em propostas monumentais, exuberantes ou mais retóricas), mas todas são “metamórficas” pelas declinações que pressupõem na cadeia inter/intratextual de citações, remissões, ressonâncias. A que se juntam outras tantas viagens metamórficas pelo tempo e pelo espaço, graças a museus reais e imaginários.

Regressamos, pois, à noção plástica de André Malraux (1997 [1965]), também um fio condutor, intersticial no meu ensaio: museu(s) imaginário(s) que acolhe(m) circunvoluções de sentidos e destinos da arte com/pelas suas imagens. Onde, seguem o próprio poder dela para suscitar a admiração, a interrogação ou a constestação.¹⁰⁹

Pela admiração, há um cavalo – *Il Cavallo*, de Leonardo, os leitores ainda se lembram? – que fez essa travessia ao longo de séculos. Mas ainda não chegou o momento para falar sobre o cavalo. Devemos continuar a viagem rumo a mais passos sobre o reconhecimento e o museu imaginário. Foi por causa de ambos que mantive Leonardo e o cavalo em mira até hoje.

¹⁰⁹ Boubilil (1991), Huyghe (1986a, 1986b).

Referências

Dado o teor retrospectivo do texto, as referências organizam-se em dois pontos. O primeiro tem as publicações pessoais juntamente com outras relações e prestações curriculares que se justifica mencionar pelo facto de este trabalho recuperar experiências, manuscritos e *drafts* de comunicações, intervenções, etc. Aqui apenas se retomam as usadas no texto. O segundo ponto reúne as outras referências citadas, que também resgatam alguns títulos mais antigos.

1. Referências bibliográficas e curriculares

- Conde, Idalina (1985), “Arte e cultura na Escola de Frankfurt: realidade, utopia, nostalgia”, comunicação apresentada nas *V Jornadas de Comunicação e Cultura*, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 5-7 de dezembro.
- Conde, Idalina, (1989a), “Transformations dans le champ artistique portugais”, comunicação apresentada no colóquio *Évaluation Sociologique et Analyse Institutionnelle des Manifestations Artistiques*, Groupe de Réflexion en Sociologie de l’Art de l’AISLF – Association Internationale des Sociologues de Langue Française, Institut de Sociologie de l’Université Libre de Bruxelles, Bruxelas
- Conde, Idalina (1989b), “Mecenato cultural: arte, política e sociedade”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 7, pp. 107-131. Disponível em: <http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/975/1/6.pdf>.
- Conde, Idalina (1990a), “Transformações recentes no campo artístico português”, em *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século: Actas do I Congresso Português de Sociologia*, 2, Lisboa, Editorial Fragmentos/Associação Portuguesa de Sociologia, pp. 177-190.
- Conde, Idalina (1990b), “Recent changes in Portuguese artistic field”, em R. Waits, W. Hendon e J. Schuster (orgs.), *Cultural Economics 88: An European Perspective*, Akron – Ohio, Association for Cultural Economics, pp. 137-140.
- Conde, Idalina (1990c), “Transformations dans le champ artistique portugais”, em André Ducret, Daniel Vander Gucht e Nathalie Heinich (orgs.), *La Mise en Scène de l’Art Contemporain*, Bruxelas, Les Éperonniers, pp. 85-100.
- Conde, Idalina (1991a), “Alvarez: ambiguidades na biografia de um pintor”, *dossier “Biografia e Património”*, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 9, pp. 207-225. Disponível em: <http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1241/1/16.pdf>.
- Conde, Idalina (1991b), intervenção na mesa-redonda “Arte e *Media*: Cultura ou Indústria?”, debates “As Noites de Sociologia”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 8, pp. 170-174. Disponível em: <http://sociologiapp.iscte.pt/pdfs/32/361.pdf>.
- Conde, Idalina (1991c), tradução de Nathalie Heinich, “Martirologio da arte moderna: Van Gogh e a irrupção da falta”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 9, pp. 191-206. Disponível em: <http://sociologiapp.iscte.pt/pdfs/31/344.pdf>.
- Conde, Idalina, e Maria de Lourdes Lima dos Santos (1991d), “Mecenato cultural de empresa em Portugal”, *Análise Social*, XXV (107), pp. 375-439. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223034281X3nEL3cl6Rj53RC1.pdf>.
- Conde, Idalina (1991e), “Company giving in Portugal: An overview”, em Brian Dabson (ed), *Company Giving in Europe. A Survey of Different Approaches to Community Involvement by Companies in each of the Member States of the European Community with Case Studies of Good Practice*, Londres, The Directory of Social Change, pp. 107-108.
- Conde, Idalina (1992a), *O Duplo Écran. 1. Artistas: Fundações e Legados, 2. Artistas: Indivíduo, Ilusão Óptica e Contra-Ilusão*, 2 vols., provas académicas, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Conde, Idalina (org.) (1992b), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian.
- Conde, Idalina (1994a), “Obra e valor: a questão da relevância”, em Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 163-189.
- Conde, Idalina (1994b), “Artistas, profissão e dom” (número especial: “A Condição Intelectual em Portugal”), revista *Vértice*, 60, pp. 77-85.
- Conde, Idalina (1995), “Sarah Affonso, mulher (de) artista”, *Análise Social*, XXX (131-132) (2.º-3.º), pp. 459-487. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223380867N0gCT8bj8Es43IE6.pdf>.
- Conde, Idalina (1996a), “Artistas: indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 19, pp. 31-65. Disponível em: <http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1047/1/3.pdf>.
- Conde, Idalina (1996b), “Amadeu, Almada, Dacosta: atopia em trajetórias singulares”, *Cadernos de Ciências Sociais*, 15-16, pp. 133-135.
- Conde, Idalina (1997), “Interpelação (pela) ética”, em catálogo da exposição *Paisagem Económica Urbana*, comissariada por Paulo Mendes, Lisboa, Galeria Graça Fonseca, 7 de junho-12 de julho.
- Conde, Idalina (1998a), “Reconversões: pena, pincel, coleção”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 27, pp. 155-166. Disponível em: <http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/775/1/11.pdf>.

- Conde, Idalina (1998b), “Artistas e cientistas: retrato comum”, em José Manuel Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal: Que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora, pp. 165-207.
- Conde, Idalina (1998c), “Exercer a sociologia nos territórios da cultura”, comunicação apresentada no *II Encontro de Sociólogos dos Açores*, Centro de Estudos Sociais da Universidade dos Açores, 26 de maio.
- Conde, Idalina (1999), participação na sessão “Recordar Sarah Affonso” integrada na *Comemoração do Centenário do Nascimento de Sarah Affonso*, Comissão para a Igualdade e Direitos das Mulheres, Lisboa, julho.
- Conde, Idalina (2000), “Artists and scientists: a common portrait”, em José Manuel Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Crossroads to Modernity. Contemporary Portuguese Society*, Oeiras, Celta Editora, pp. 147-177
- Conde, Idalina (2001), “Mulheres artistas: umbrais e passagens”, em Maria Antónia Fiadeiro (org.), *Mulheres do Século XX: 101 Livros*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, pp. 95-100.
- Conde, Idalina (2003a), “Desordem e arte contra a cultura”, em José Rebelo (org.), *Novas Formas de Mobilização Popular*, Porto, Campo das Letras, pp. 271-286.
- Conde, Idalina (2003b), “ZDB: a place of reference”, no catálogo *Veneer/Folheado: A Multidisciplinary Arts Exchange Project*, 30 de outubro-22 de novembro, Belfast, Catalyst Arts.
- Conde, Idalina (2003c), “Para além do consumo? Liberdade”, no catálogo geral da *ExperimentaDesign 2003/Bienal de Lisboa*, Lisboa, ed. Experimenta, pp. 21-25.
- Conde, Idalina (2003d), “Portugal em fim de século: uma modernidade plural”, em Jorge de Freitas Branco e Salwa Castelo Branco (orgs.), *Vozes do Povo*, Oeiras, Celta Editora, pp. 59-71.
- Conde, Idalina (2005), “Arte e tecnologias: transformações contemporâneas”, conferência proferida na Fundação Eugénio de Almeida, *Mestrado de Artes Visuais – Intermedia*, Universidade de Évora, 12 de setembro.
- Conde, Idalina (2006-2008a), membro do *Fórum Educação para a Cidadania*, coordenado por Eduardo Marçal Grilo, Presidência do Conselho de Ministros e Ministério da Educação, membro da Comissão Redatora do Relatório Final (2008) *Fórum Educação para a Cidadania: Objectivos Estratégicos e Recomendações para Um Plano de Acção de Educação e de Formação para a Cidadania*, com Maria do Céu da Cunha Rego (org.), Lúgia Amâncio, Zília Osório de Castro e Teresa Pinto. Mais referências em Conde (2013).
- Conde, Idalina (2006-2008b), “Cidadania e cultura contemporânea”, intervenção na reunião do Núcleo de Reflexão “Grandes Questões da Cidadania”, *Fórum Educação para a Cidadania*, Lisboa, Centro Jean Monnet, 23 de outubro de 2006. Outras intervenções: (2006) 28 de novembro, 19 de dezembro; (2007) 15 de fevereiro e 11 de abril. Intervenções em sessão plenária: 4 de março 2007, 18 de julho 2008, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Conde, Idalina (2008a), “Contrasting narratives: art and culture in the public sphere”, *CIES e-Working-Papers*, 56. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP56_Conde_003.pdf. Apresentado na conferência *Arts, Culture and the Public Sphere: Expressive and Instrumental Values in Economic and Sociological Perspectives*, organizado por Research Networks Sociology of Arts and Sociology of Culture of the European Sociological Association (ESA), IUAV University, Veneza, 4-8 de novembro.
- Conde, Idalina (2008b), “Cidadania, educação e cultura”, comunicação apresentada no *Fórum Educação para a Cidadania*, sessão plenária, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 4 de março.
- Conde, Idalina (2008c), “Efêmero e a necessidade de história”, intervenção em *Efêmero. Criação. Acontecimento – Encontro de Estética e Teoria Cultural*, relatora das sessões “O Acontecimento I” e “O Acontecimento II”, Lisboa, Institut Franco-Portugais, 17 de setembro.
- Conde, Idalina (2008d), “Sociologia, arte e cultura: (re)interpelações”, *Workshops de Investigação*, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 2 de abril.
- Conde, Idalina (2008e), “Criatividade: sentidos possíveis”, *Workshops de Investigação*, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 6 de fevereiro.
- Conde, Idalina (2008-2009), realização do curso de verão *Falar da Vida: (Auto)biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas*, 3 edições, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Conde, Idalina (2009a), “Arte e poder”, e-*CIES Working Paper*, 62. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2009b), “The Wittgenstein House: around meaning and reception in contemporary art”, comunicação apresentada em *International Conference Crossing Boundaries: the Making and Circulation of Art and Literature*, Institute of Germanic and Romance Studies, School of Advanced Studies, University of London, King’s College, Londres, 10-11 de setembro.
- Conde, Idalina (2009c), “Reconversions dans oeuvres/vies d’artistes”, comunicação apresentada em *Conférence Reconversion*, AERA – Association Européenne pour une Réthorique des Arts, Université de Pau et des Pays de l’Adour, Pau, 24-25 de abril.
- Conde, Idalina (2009d), “Sociologia, arte e biografia”, *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 4 de junho.
- Conde, Idalina (2009e), “Política, arte, cultura e criatividade: debates actuais”, conferência apresentada no encontro *Estética e Teoria Cultural - Político. Criação. Valor*, Teatro Municipal de Almada, 17-18 de julho.
- Conde, Idalina (2009f), “Art et pouvoir: figurations contemporaines”, comunicação apresentada no *Symposium International Figures et Figurations du Pouvoir*, organizado por Fiona McIntosh-Varjabédian e Marie-Madeleine Castellani no centro de investigação ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoires, Université de Lille 3, 5-6 de novembro. No mesmo simpósio, moderação da sessão de encerramento, 6 de novembro.

- Conde, Idalina (2009g), “Women in the arts: profession, inequality and identity”, comunicação apresentada em *IV Congresso Internacional e Interdisciplinar - Experiências de Género*, Universidad de Huelva, Huelva, 6-8 de maio.
- Conde, Idalina (2010a), “Contrasting narratives: art and culture in the public sphere”, em Perti Ahonen, Sakari Hänninen e Kari Palonen (orgs.), *Fortunae Rota Volvitur: Studies on the Writings and Other Work of Ilkka Heiskanen*, Helsinki, The Finnish Political Association, pp. 276-287.
- Conde, Idalina (2010b), “Arte, cultura, criatividade: diferentes narrativas”, em Maria de Lourdes Lima dos Santos e José Machado Pais (orgs.), *Novos Trilhos Culturais: Políticas e Práticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 121-134.
- Conde, Idalina (2010c), “Charisma in art: foundations, celebrations, subversions”, texto apresentado em *International Seminar – The Charismatic Principle in Economic and Civil Life: History, Theory and Good Practice*, Instituto Universitario Sophia, Loppiano, Florença, 28-29 de maio.
- Conde, Idalina (2010d), “Carisma, poder e arte”, *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 18 de junho.
- Conde, Idalina (2011a), “Crossed concepts: identity, habitus and reflexivity in a revised framework”, *CIES e-Working-Papers*, 113. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP113_Conde.pdf. Previamente apresentado na *14th International Culture & Power Conference: Identity and Identification*, organizado por IBACS – Iberian Association for Cultural Studies, Universidad de Castilla-La Mancha, Departamento de Filología Moderna, Facultad de Letras, Ciudad Real, 22-24 de abril de 2010. A ser publicado em Eduardo de Gregorio-Godeo e Ángel Martín-Albo (orgs.), *Mapping Identities and Identification Processes: Approaches from Cultural Studies*, Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Conde, Idalina (2011b), “Individuals, biography and cultural spaces: new figurations”, *CIES e-Working-Papers*, 119. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP119_Conde.pdf. Previamente apresentado em *Conference Beyond Dichotomous Thinking: The Society of Individuals, the Legacy and Continuing Relevance of Norbert Elias's Sociology*, organizado pelo Polo delle Scienze Sociali, Università degli studi di Firenze, Florença, 7-8 outubro de 2010.
- Conde, Idalina (2011c), “Viagem a Kassel e Münster: rotas da arte contemporânea”, comunicação apresentada no colóquio *Arte & Social em Portugal: Contextos, Fronteiras, Intervenções*, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, 25-26 de novembro.
- Conde, Idalina (2011d), “Arte, poder e política”, comunicação apresentada nas *Jornadas de Ciência Política*, organizadas pelo NACP – Núcleo de Alunos de Ciência Política, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 19-20 de maio.
- Conde, Idalina (2011e), “Arte, crítica e cidadania: apelos ao mecenato”, comunicação apresentada em *Lugar à Arte na Responsabilidade Social das Empresas – X Encontro Temático* de GRACE – Grupo de Reflexão e Apoio à Cidadania Empresarial, Lisboa, Auditório da Essilor Portugal, 23 de março.
- Conde, Idalina (2012a), “Art and power: contemporary figurations”, *CIES e-Working Papers*, 121. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2012b), “Reencontro com Sarah Affonso”, em Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro (orgs.), *Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, Lisboa, Esfera do Caos (no prelo). Previamente apresentado no colóquio *Antes e Depois de Paula Rego: Mulheres Pintoras em Portugal*, integrado nos XVI Cursos Internacionais de Verão de Cascais, Centro Cultural de Cascais, 22-27 de junho de 2009.
- Conde, Idalina (2012c), “Criatividade crítica: exemplos na arte contemporânea” (manuscrito).
- Conde, Idalina (2012d), “The Wittgenstein House: visualidade, sentido e literacia para a receção da arte contemporânea” (manuscrito), relativo à comunicação apresentada na *7th Conference of the Research Network Sociology of the Arts – Artistic Practices*, organizada pela ESA – European Sociological Association e pelo Institut für Musiksoziologie/Institute for Music Sociology, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien/University of Music and Performing Arts, Viena, 5-8 de setembro.
- Conde, Idalina (2012e), “A Casa de Wittgenstein”, *Sessão Aberta*, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 10 de julho.
- Conde, Idalina (2012f), “Direito(s), cidadania e condição artística: entre igualdade e diferença”, comunicação apresentada na conferência *Aspectos Jurídicos da Arte integrando O Direito em Perspectiva – Ciclo de Conferências PMLJ – Sociedade de Advogados*, organização Fundação PMLJ, Hotel Altis, Lisboa, 13 de novembro.
- Conde, Idalina (2012g), “Carisma na arte: uma noção turva”, comunicação apresentada no *VII Congresso Português de Sociologia, Sociedade, Crise e Reconfigurações*, organizado por Associação Portuguesa de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 19-22 de junho.
- Conde, Idalina (2012h), “Valor e valores num signo espesso”, texto para o catálogo da exposição *Collecting Collections and Concepts: Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim*, comissariada por Paulo Mendes para Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, Fábrica ASA, 10 de março-20 de maio.
- Conde, Idalina (2013), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (1.ª parte)”, *CIES e- Working-Paper*, n.º 142. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf.

2. Outras referências citadas

- AA.VV. (1986), “Pós-modernismo e teoria crítica”, número temático, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, pp.
- AA.VV. (1987a), “The post-avant-garde: painting in the eighties”, número temático, *Art & Design*, 3 (7-8).
- AA.VV. (1987b), *Alvarez: Catálogo da Exposição Retrospectiva (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros – Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, abril-maio de 1987 (texto de apresentação de Isabel Oliveira e Silva e registos biográficos).
- AA.VV. (1987c), *Alvarez*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda e Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa. Com textos de Vasco Graça Moura, Fernando Pernes, Isabel Oliveira e Silva, Diogo Pires Aurélio, Mário Cúdio, Fernando Marques da

- Costa, Carlos Casares, Bernardo Pinto de Almeida, Miguel Viqueira, Fernando Lanhas; testemunhos de contemporâneos e registos biográficos; escritos e correspondência do pintor; iconografia e recolha de análises da crítica.
- AA.VV. (1987d), *dossier* “Alvarez”, *Revista Prelo*, 8, 1985. Com textos de Diogo Pires Aurélio, Miguel Torga, Fernando Lanhas, José-Augusto França, Rui Feijó, Jaime Isidoro, Mário Cláudio, Margarida Acciaiuoli, Isabel Oliveira e Silveira, José Luís Porfírio, Bernardo Pinto de Almeida, Fernando Caetano da Silva, Octávio Lixa Filgueiras, Fernando Marques da Costa, Adolfo Casais Monteiro; ainda correspondência de Alvarez a Casais Monteiro e registo biográfico, bem como uma entrevista a João Menéres Campos.
- AA.VV. (1988a), “The new modernism: deconstructionist tendencies in art”, *Art & Design*, 4 (3-4).
- AA.VV. (1988b), “Moderno, pós-Moderno”, *Revista Comunicação e Linguagens*, número temático organizado por José Bragança de Miranda e Adriano Duarte Rodrigues, 6-7.
- AA.VV. (1989a), “Estéticas da pós-modernidade”, número especial, *Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5.
- AA.VV. (1989b), revista *As Escadas não Têm Degraus*, 1, com contribuições de Mécia de Sena, Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, João Pinharanda, João Miguel Fernandes Jorge e outros, Lisboa, Livros Cotovia.
- AA.VV. (1990), *Dossier*: “Os anos 80”, *Arte & Leilões*, 3.
- AA.VV. (1993), *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.
- AA.VV. (1996), *Sarah e Almada: Exposição Conjunta em Cascais*, catálogo da exposição realizada em Cascais, de 29 de março a 26 de maio, editado pela Câmara Municipal de Cascais.
- AA.VV. (1997), *In From the Margins: A Contribution to the Debate on Culture and Development in Europe*, Estrasburgo, Council of Europe, Culture Committee.
- AA.VV. (1998), *Dossier*: “La guerre de l’art”, *Le Débat*, 98.
- AA.VV. (1999a), *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, com coordenação de Fernando Pernes, Porto, Fundação de Serralves, Campo de Letras.
- AA.VV. (1999b), *Sarah Affonso: 1899-1999. Memórias de Viana*, catálogo da exposição realizada em Viana do Castelo, de 23 de janeiro a 1 março, editado pela Câmara Municipal de Viana do Castelo.
- AA.VV. (2000), “Cultura contemporânea”, *Revista Crítica de Comunicação e Linguagens*, editado por José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Relógio d’Água.
- AA.VV. (2001), *História da Arte Ocidental e Portuguesa das Origens ao Final do Século XX*, Porto, Porto Editora.
- AA.VV. (2002), *Creative Europe: On Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*, Bona, ERIC’arts/ARCult Media.
- AA.VV. (2005) “Visibilité/invisibilité”, editado por Olivier Voirol, *Réseaux*, vol. 23, 129-130.
- AA.VV. (2006), *Dominguez Alvarez, 770, Rua da Vigorosa, Porto*, catálogo da exposição realizada pelo CAM – Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Coordenação editorial: Ana Vasconcelos e Melo, Emília Ferreira e Patrícia Rosas; com textos de Ana Vasconcelos e Melo, Emília Ferreira, Antonio Trinidad Muñoz, António Medeiros e Ana Sá-Fernandes.
- AA.VV. (2007), catálogo *Documenta Kassel 18/06 – 23/09, 2007*, edição Documenta, Kassel.
- AA.VV. (2008) *Anselm Kiefer au Louvre*, Paris, Musée du Louvre/Éditions du Regard (com textos de Marie-Laure Bernadac, Dominique Cordelier, Brigitte Donon, Anselm Kiefer, Jean-Marc Terrasse).
- AA.VV. (2009a) *Le Grand Monde d’Andy Warhol*, catálogo da exposição comissariada por Alain Cueff, realizada no Grand Palais, Galeries Nationales, de 16 de março a 13 de julho, Paris.
- AA.VV. (2009b), “Littérature et Don”, número temático sob a direcção de Björn-Olav Dozo e Anthony Glinoe, *Contextes – Revue de Sociologie de la Littérature*, 5.
- AA.VV. (2011), “Questions de genre: cinéma, télévision, arts plastiques”, *Lignes de Fuite – La Revue Electronique du Cinema*.
- Adler, Moshe (1985, 2006) “Stardom and talent”, *American Economic Review*, 75 (1), pp. 208-212 e em Victor A. Ginsburg e David Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1. Elsevier, Amsterdam, 2006, pp. 895-905.
- Akrehi, Assâad El, Narjes Sassi e Sihem Bouzidi (2009), “Rôle de la reconnaissance dans la construction de l’identité au travail”, *Relations Industrielles/Industrial Relations*, 64 (4), pp. 662-684.
- Akrich, Madeleine (1986), “Le polytique de Beaune: la construction locale d’un universel”, em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l’Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 425-430
- Albrecht, Milton C., James H. Barnett e Mason Griff (orgs.) (1976), *The Sociology of Art and Literature: A Reader*, Nova Iorque, Praeger.
- Almeida, Bernardo Pinto de (1996 [1993]), *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello Editores.
- Almeida, Bernardo Pinto da (2002), *Transição. Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos – A Nova Paisagem Artística no Final do Século XX*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Alpers, Svetlana (1983), *The Art of Describing: Dutch Art in Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago.
- Amaral, Fernando Pinto do (1991), *O Mosaico Fluído. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente (Autores Revelados na Década de 70)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Angenot, Marc (2007), “Nouvelles figures de la rhétorique: la logique du ressentiment”, *Questions de Communication*, 12, pp. 57-75 (com referência ao livro (1996), *Les Idéologies du Ressentiment*, Montreal, Éditeur XYZ).
- Ávila, Patrícia (1996), *A Distribuição do Capital Científico: Cultura e Relações Sociais na Comunidade Científica Portuguesa*, Lisboa, dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Battcock, Gregory (org.) (1968), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nova Iorque, E.P. Dutton.
- Baudrillard, Jean (1981a), *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70.
- Baudrillard, Jean (1981b), *Para Uma Economia Política do Signo*, Lisboa, Edições 70.
- Baudrillard, Jean (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Bauman, Zigmunt (1992), *Intimations of Postmodernity*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Baxandall, Michael (1985), *L’Oeil du Quattrocento: L’Usage de la Peinture dans l’Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard (*Painting and Experience in Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1980)

- Bayer, Raymond (1979), *História da Estética*, Lisboa, Estampa.
- Bazin, Germain (1986), *Histoire de l'Histoire de l'Art*, Paris, Albin Michel.
- Beatrice, Luca (2012), *Pop: L'Invenzione dell'Artista come Star*, Turim, Rizzoli.
- Bell, Julian (1999), *What is Painting? Representation and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson.
- Benhamou, Françoise (2002), *L'Économie du Star-System*, Paris, Odile Jacob.
- Benjamin, Walter (1992 [1936/39]), "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade Técnica", em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 71-113.
- Berman, Marshall (1989), *Tudo o que É Sólido se Dissolve no Ar*, Lisboa, Edições 70.
- Berger, John (1980), *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70.
- Bernier, Georges (1990), *L'Art et l'Argent. Le Marché de l'Art à la Fin du XXème Siècle*, Paris, Éditions Ramsay.
- Beuscart, Jean-Samuel (2008), "Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique: Les usages de MySpace par les musiciens autoproduits", *Réseaux*, 6, 152, pp. 139-168.
- Bonus, Holger e Dieter Ronte (1997), "Credibility and economic value in the visual arts", *Journal of Cultural Economics*, 21(2), pp. 103-118.
- Borges, Vera, e Pedro Costa (orgs) (2012), *Criatividade e Instituições: Novos Desafios à Vida dos Artistas e dos Profissionais da Cultura*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Boublil, Alain (1991), *Le Pouvoir de l'Art*, Paris, Belfont.
- Bourdieu, Pierre, e Alain Darbel (1969), *L'Amour de l'Art: Les Musées d'Art Européens et leur Public*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre, e Yvette Delsaut (1975), "Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 4, pp. 7-36.
- Bourdieu, Pierre, e Monique de Saint-Martin (1976), "Anatomie du Goût", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2 (5), pp. 2-81.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1980), *Questions de Sociologie*, Paris, Éditions de Minuit (nomeadamente os capítulos "Haute couture et haute culture", "Mais qui a créé les créateurs?", "Quelques propriétés des champs").
- Bourdieu, Pierre (1987), "L'institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 19-20, pp. 6-19 (retomado em *O Poder Simbólico*, capítulo IX, pp. 255-279, Lisboa, Difel, 1989).
- Bourdieu, Pierre (1989), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les Règles de L'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris, Seuil (As Regras da Arte: Génese e Estrutura do Campo Literário, Lisboa, Editorial Presença, 1996).
- Brighenti, Andrea (2007), "Visibility: A Category for the Social Sciences", *Current Sociology*, 55, pp. 323-342.
- Brighenti, Andrea (2010), *Visibility in Social Theory and Social Research*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Brito, Maria Clara Rodrigues Silva de (2000), *Homeostética: Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, dissertação de mestrado em Teorias de Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Buescu, Helena Carvalhão (1998), *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Conceitos, Teorias*, Lisboa, Cosmos.
- Burger, Peter (1993), *Teoria da Vanguarda*, Águeda, Veja.
- Buscatto, Marie, e Mary Leontsini (orgs.) (2011), *La Reconnaissance Artistique à l'Épreuve des Stéréotypes de Genre* in *Sociologie de l'Art, Opus 18*, Paris, L'Harmattan.
- Caillé, Alain (org.) (2007), *La Quête de Reconnaissance*, Nouveau Phénomène Social Total, Paris, La Découverte.
- Caillé, Alain (2008), "Reconhecimento e sociologia", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 23 (66), pp. 150-163.
- Caillé, Alain, e Christina Lazzeri (orgs.) (2009), *La Reconnaissance Aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS.
- Calinescu M. (1987), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, Durham, Duke University Press.
- Caraça, João (1993), *Do Saber ao Fazer: Porquê Organizar a Ciência*, Lisboa, Gradiva.
- Castells, Manuel (2000 [1996]), *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. I, *The Network Society*, Oxford, Blackwell (A Sociedade em Rede, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002).
- Castro, Laura (2005), *Dominguez Alvarez*, Lisboa, Caminho.
- Chalumeau, Jean-Luc (1985), *L'Art au Présent*, Paris, UGE 10/18.
- Chamboredon, Jean-Claude (1986a), "Le chassé-croisé des oeuvres et de la sociologie", em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 307-430.
- Chipp, Herschel B. (1968), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles e Londres, The University of Chicago Press.
- Clark, Priscilla (1986), "Une sociologie des oeuvres est-elle possible? Le dossier littéraire", em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 397-404.
- Corcuff, Philippe (2001), *As Novas Sociologias*, Sintra, Editora Vral.
- Costa, António Firmino da (1996), "Ciência e reflexividade social: relações entre ciência e sociedade segundo um inquérito aos investigadores portugueses", em Maria Eduarda Gonçalves (org.), *Ciência e Democracia*, Lisboa, Bertrand, pp. 199-221.
- Costa, António Firmino (2001), *Sociologia*, Coimbra, Quimera.
- Cruzeiro, Cristina Pratas (2006), *A Caminho da Dissolução: A Problemática da Autoria na Arte Contemporânea*, dissertação de mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Diego, Carmen (1996a), "O papel cultural do cientista nas sociedades pós-industriais", em Maria Eduarda Gonçalves (org.), *Ciência e Democracia*, Lisboa, Bertrand, pp. 279-309.
- Diego, Carmen (1996b), "(Re)pensar a ciência como cultura", *Sociologia – Problemas e Práticas*, 21, pp. 47-68.
- Dorfles, Gillo (sd [1965]), *Novos Ritos, Novos Mitos*, Lisboa, Edições 70.
- Dorfles, Gillo (1989), *As Oscilações do Gosto - A Arte de Hoje entre aTecnocracia e o Consumismo*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Driessens, Olivier (2012), "The celebrityization of society and culture: Understanding the structural dynamics of celebrity culture", *International Journal of Cultural Studies*, doi:10.1177/1367877912459140
- Dubois, Sébastien (2009), "Entrer au panthéon littéraire: consécration des poètes contemporains", *Revue Française de Sociologie*, 1 (50), pp. 3-29.
- Dubois, Sébastien, e Pierre François (2012), "Les deniveles de l'autonomie: hiérarchie réputationnelle et trajectoires de consécration des poètes contemporains", texto apresentado no colóquio *Reconnaissance et Consécration Artistique*, Universidade de Poitiers, 7-9 de novembro.
- Eisenegger, Mark e Daniel Künstle (2003), "Réputation et économie à l'ère des médias", *La Vie Économique - Revue de Politique Économique*, n° 11, pp. 58-62.

- Esquível, Patrícia (2010), “Mulheres artistas na Idade da Razão: arte e crítica na década de 1960 em Portugal”, *Ex Aequo*, 21, pp. 143-160.
- Featherstone, Mike (1990), “Moderno e Pós-Moderno: as definições e interpretações sociológicas”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 8, pp. 93-105.
- Fazenda, Maria José (org.) (1997), *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia e Danças na Cidade.
- Fernandes, Noélia da Mata (2003), *A Autoria e o Hipertexto*, Coimbra, Minerva.
- Ferro, Marc (2007), *Le Ressentiment dans l'Histoire*, Odile Jacob.
- Fortuna, Carlos (1994), “As cidades e as identidades: patrimónios, memórias narrativas sociais”, em Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *Cultura & Economia: Actas do Colóquio*, Lisboa, ICS-Instituto de Ciências Sociais, pp. 209-230.
- Fortuna, Carlos (1997), “Destradicionalização e imagem da cidade”, em Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta Editora, pp. 231-257.
- Fortuna, Carlos (1999), *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais. Estudos Sociológicos de Cultura Urbana*, Oeiras, Celta Editora.
- Foster, Hal (ed.) (1985), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press.
- Foster, Hal (1987a), *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, I, Washington, Bay Press.
- Foster, Hal (ed.) (1987b), *Discussions in Contemporary Culture*, Sattle, Dia Art Foundation/Bay Press.
- França, José-Augusto (1991[1979]), *O Modernismo na Arte Portuguesa*, ed. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- França, José-Augusto (1980), *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910 a 1980)*, Lisboa, Livros Horizonte (2ª edição; outra edição em 2000).
- França, José-Augusto (1985a [1974]), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livraria Bertrand (outra edição em 1990)
- França José-Augusto (1985b), *Amadeu & Almada*, Lisboa, Bertrand.
- Frow, John A. (1993), “Regimes of value”, em M. Campbell e P. Mead (orgs.), *Melbourne University Literary and Cultural Studies Series: Shakespeare's Books: Contemporary Cultural Politics and the Persistence of Empire*, Parkville, Vic., English Department, University of Melbourne, pp. 207-218
- Frow, John (1995), *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford, Clarendon Press.
- Fusco, Renato de (1988), *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença.
- Gago, José Mariano (1990), *Manifesto para a Ciência em Portugal*, Lisboa, Gradiva.
- Genin, Christophe (1998), *Réflexions de l'Art: Essai sur l'Autoréférence en Art*, Paris, Éditions Kimé.
- Giddens, Anthony (1976), *As Novas Regras do Método Sociológico*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Giddens, Anthony (1987), *La Constitution de la Société*, Paris, PUF.
- Giddens, Anthony (1992[1990]), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora.
- Giddens, Anthony (2000), *Dualidade da Estrutura*, Oeiras, Celta Editora.
- Girel, Sylvie (2003), *La Scène Artistique Marseillaise des Années 90: Une Sociologie des Arts Visuels Contemporains*, Paris, L'Harmattan.
- Goffen, Rona (2002), *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, Yale University Press.
- Gombrich, E. H. (1984[1960]), *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Nova Jérсия, Princeton University Press.
- Gombrich, E. H., Julian Hochberg e Max Black (1984), *Art, Perception and Reality*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press.
- Gombrich, Ernst H. (1989, 1988, [1950]), *The Story of Art*, Londres, Phaidon; *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial (A *História da Arte*, Lisboa, Público/Phaidon, 2005)
- Gonçalves, Rui Mário (1991), *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, Lisboa, ICALP.
- Gonçalves, Rui Mário (1983), “José Dominguez Alvarez”, em *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Estúdios Cor.
- Gonçalves, Rui Mário (1986), *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Publicações Alfa.
- Gonçalves, Rui Mário (1998), *A Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Gonçalves, Maria Eduarda (org.) (1993), *Comunidade Científica e Poder*, Lisboa, Edições 70.
- Gonçalves, Maria Eduarda (org.) (1996), *Ciência e Democracia*, Lisboa, Bertrand.
- Gorjão, Vanda (1996), “Não São Fotógrafos, São Artistas?” *A Divulgação da Fotografia como Arte em Portugal (1980-1990)*, dissertação de licenciatura em Sociologia da Cultura, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Gucht, Daniel Vander (org.) (1989), *Art et Société*, Bruxelas, Les Éperonniers.
- Guichard, Charlotte (2008), “La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles: identité, réputation et marché de l’art”, *Sociétés & Représentations*, 1 (25), pp. 47-77.
- Habermas, Jürgen (1975), *Problemas de Legitimación en el Capitalismo Tardío*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Habermas, Jürgen (1980), “Crítica conscientizante ou salvadora: a actualidade de Walter Benjamin”, em Bárbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet (orgs.), *Habermas*, São Paulo, Editora Ática, pp. 169-206.
- Habermas, Jürgen (1987), “A modernidade: um projecto inacabado?”, *Filosofia e Pós-modernidade. Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo*, 2, pp. 5-23.
- Hartley, John (2005), *Creative Industries*, Malden, Blackwell.
- Harvey, David (1990[1989]), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford and Cambridge, Basil Blackwell (A *Condição Pós-Moderna: uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*, São Paulo, Loyola, 1993, 3ª ed).
- Haskell, Francis (1997), “Les expositions de maîtres anciens et la ‘seconde redécouverte des primitifs’”, em *L'Amateur d'Art*, Paris, Le Livre de Poche, pp. 40-89.
- Haskell, Francis (1980), *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres e Edimburgo, Phaidon (*De l'Art et du Gout Jadis et Naguère*, Paris, Gallimard, 1989).
- Haskell, Francis (1989), “Art et société”, em Daniel Vander Gucht (org.), *Art et Société*, Bruxelas, Les Éperonniers, pp. 15-35.
- Hauser, Arnold (1977 [1974]), *Fundamentos de la Sociología del Arte*, Madrid, Guadamarra.
- Hauser, Arnold (1989 [1951]), *História Social da Arte e da Literatura*, 4 vols., Lisboa, Vega/Estante.
- Hauser, Arnold (1988 [1958]), *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença.
- Heinich, Nathalie (1983), “L’aura de Walter Benjain: note sur l’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 49, pp. 107-110.

- Heinich, Nathalie (1991a), “Peut-on parler de carrière artistique? Un bref aperçu historique des formes de réussite artistique”, *Cahiers de Recherche Sociologique*, 16, pp. 43-54.
- Heinich, Nathalie (1991b), “Martirologio da arte moderna: Van Gogh e a irrupção da falta”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 9, pp. 191-206 (tradução de Idalina Conde).
- Heinich, Nathalie (1991c), *La Gloire de Van Gogh: Essai d’Anthropologie de l’Admiration*, Paris, Minuit.
- Heinich, Nathalie (1992a), “La partie de main-chaude de l’art contemporain”, em Jean-Olivier Majastre e Alain Pessin (orgs.), *Art et Contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre Volée, pp. 81-110.
- Heinich, Nathalie (1992b), “Du jugement de gout à la perception esthétique”, em Idalina Conde (org.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9-18.
- Heinich, Nathalie (1993), *Du Peintre à l’Artiste: Artisans et Académiciens à l’Âge Classique*, Paris, Minuit.
- Heinich, Nathalie (1996), *Être Artiste: Les Transformations du Statut des Peintres et des Sculpteurs*, Paris, Klincksieck.
- Heinich, Nathalie (1998a), *Le Triple Jeu de l’Art Contemporain*, Paris, Éditions du Seuil.
- Heinich, Nathalie (1998b), *Ce que l’Art Fait à la Sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Heinich, Nathalie (1999), *Pour en Finir avec la Querelle de l’Art Contemporain*, Paris, L’Echoppe (traduzido em “Para acabar com a polémica da arte contemporânea”, *Revista Marte*, 2, 2006, pp. 38-51).
- Heinich, Nathalie (2001), *La Sociologie de l’Art*, Paris, La Découverte.
- Heinich, Nathalie (2007), *Comptes Rendus: À Benjamin, Bourdieu, Elias, Goffman, Héritier, Latour, Panofsky, Pollak, Zilsel*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Heinich, Nathalie (2005), *L’Élite Artiste: Excellence et Singularité en Régime Démocratique*, Paris, Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2012), *De la Visibilité: Excellence et Singularité en Régime Médiatique*, Paris, Gallimard.
- Hertz, Richard (org.) (1985), *Theories of Contemporary Art*, Nova Jérsea, Prentice-Hall.
- Hoffstätter, Hans (1984), *Arte Moderna (Pintura, Gravura e Desenho)*, Lisboa, Verbo.
- Honneth, Axel (1995), *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*, Cambridge, Polity Press.
- Huyghe, René (1986a), *O Poder da Imagem*, Lisboa, Edições 70.
- Huyghe, René (1986b), *Sentido e Destino da Arte*, 2 vols., Lisboa, Edições 70.
- Hyde, Lewis (2007[1979]), *The Gift. Creativity and the Artist in the Modern World*, Nova Iorque, Vintage Books.
- Isambert, François-André (1996), “L’interprétation, source de compréhension chez Max Weber”, *Enquête*, 3, pp. 129-151.
- Jan-Ré, Melody (2011), *Le Genre à l’Oeuvre*, 3 vols., Paris, L’Harmattan (Melody Jan-Ré é pseudónimo coletivo de Marie Buscatto, Mary Leontsini, Margaret Maruani, Bruno Péquinet e Hyacinthe Ravet).
- Janson, Horst W. (2010), *A Nova História da Arte de Janson*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jauss, Hans Robert (1978), *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris.
- Jauss, Hans Robert (1992), *A Literatura como Provocação*, Lisboa, Veja.
- Jesufo, Jorge Correia, Lígia Amâncio, Patrícia Ávila, Graça Carapinheiro, António Firmino da Costa, Fernando Luís Machado, Maria Teresa Patrício, Alan Stoleroff e Jorge Vala (1995), *A Comunidade Científica Portuguesa nos Finais do Século XX: Comportamentos, Atitudes e Expectativas*, Oeiras, Celta Editora.
- Jimenez, Marc (2005), *La Querelle de l’Art Contemporain*, Paris, Éditions Gallimard.
- Junod, Philippe (1986), “La perception esthétique comme variable historique”, em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l’Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 279-284.
- Karbusicky, Vladimir (1968), “L’interaction réalité – oeuvre d’art – société”, número especial “Les Arts dans la Société”, *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 4, pp. 698-711.
- Karpik, Lucien (1989), “L’économie de la qualité”, *Revue Française de Sociologie*, 30 (2), pp. 187-210.
- Karpik, Lucien (2007), *L’Économie des Singularités*, Paris, Gallimard ([2010], *Valuing the Unique: The Economics of Singularities*, Princeton, NJ, Princeton University Press).
- Kelly, Mary (1984), “Re-viewing modernist criticism”, em Brian Wallis e Marcia Tucker (orgs.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art, pp. 87-103.
- Kermode, Frank (1991), *Formas de Atenção*, Lisboa, Edições 70.
- Khun, Thomas (1989), *A Tensão Essencial*, Lisboa, Edições 70.
- Krauss, Rosalind (1987), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/Massachusetts e Londres, The MIT Press.
- Krauss, Rosalind (1984), “The originality of the avant-garde: a postmodern repetition”, em Brian Wallis e Marcia Tucker (orgs.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art, pp. 13-29.
- Kroker, Arthur, e David Cook (1986), *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Montreal, New World Perspectives.
- Lahire, Bernard (2004), *La Culture des Individus: Dissonances Culturelles et Distinction de Soi*, Paris, La Découverte.
- Lang, Gladys Engel, e Kurt Lang (1988), “Recognition and renown: the survival of artistic reputation”, *The American Journal of Sociology*, 94 (1), pp.79-109.
- Lanna, Marcos (2000), “Nota sobre Marcel Mauss e o Ensaio sobre a Dádiva”, *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 14, pp. 173-194.
- Lazzari, Christian, e Alain Caillé (2004), “La reconnaissance aujourd’hui: enjeux théoriques, éthiques et politiques du concept”, *Revue du MAUSS*, 1 (23), pp. 89-115.
- Leenhardt, Jacques (1986), “Une sociologie des oeuvres est-elle nécessaire et possible?”, em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l’Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 385-395.
- Leveratto, Jean Marc (2000), *La Mesure de l’Art: Sociologie de la Qualité Artistique*, Paris, La Dispute.
- Lextrait, Fabrice, Marie Van Hamme e Gwénaëlle Groussard (2001), *Friches, Laboratoires, Fabriques, Squats, Projets Pluridisciplinaires... Une Nouvelle Époque de l’Action Culturelle*, Paris, La Documentation Française, Paris.
- Lisboa, Ângela (1992), *A Nova Dança Portuguesa: Agentes e Instituições*, dissertação de licenciatura, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Lyotard, Jean-François (1989), *A Condição Pós-moderna*, Lisboa, Gradiva.
- MacDonald, Glenn (1988), “The economics of rising stars”, *American Economic Review* 78 (1), pp. 155–166.
- McEvelley, Thomas (1999), *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, Nova Iorque, Document Text.
- Majastre Jean-Olivier, e Alain Pessin (orgs.) (1992), *Art et Contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre Volée.
- Malraux, André (1997 [1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Martinez, Margarida, Patrícia Ávila e António Firmino da Costa (1994), “A tensão superficial: ciência e organização”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 16, pp. 75-109.

- Mauss, Marcel (1925), “Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques”, *L'Année Sociologique*, 2ème série, tome 1, 1923-1924, pp. 30-186. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93922b/f36.table> (retomado em Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1995).
- Melo, Alexandre, e João Pinharanda (1986), *Arte Contemporânea Portuguesa*, Lisboa, edição dos autores.
- Melo, Alexandre (1988), “Obsessão e circunstância”, *Moderno/Pós-Moderno, Revista Comunicação e Linguagens*, 6-7, pp. 203-205.
- Melo, Alexandre (1990), “Tópicos da internacionalização”, *Artes & Leilões*, 3, pp. 29-31.
- Melo Alexandre (org.) (1994a), *Arte & Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Melo, Alexandre (1994b), *O Lugar de Portugal no Mundo da Arte Contemporânea: Nem Centro nem Periferia*, dissertação de doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Melo, Alexandre (1994c), “Entre o global e o local”, em Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 135-162.
- Melo, Alexandre (1994d), *Velocidades Contemporâneas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Melo, Alexandre (1994e, 2001), *Arte*, Lisboa, Difusão Cultural.
- Melo, Alexandre (1995), “Arte e mercadoria”, em Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *Cultura & Economia*, Lisboa, Edições do Instituto de Ciências Sociais, pp. 83-90.
- Melo, Alexandre (1998), *As Artes Plásticas em Portugal – dos Anos 70 aos Nossos Dias*, Lisboa, Difel.
- Melo, Alexandre (1999), *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Melo, Alexandre (2002, 2003), *Globalização Cultural*, Lisboa, Quimera.
- Melo, Alexandre (2003), *Aventuras no Mundo da Arte. Definições, Conjunturas, Autores, Lugares*, Lisboa, Assírio & Alvim (reedição).
- Melo, Alexandre (2007), “Os Anos 80” em *Arte e Artistas em Portugal*, Instituto Camões/ Bertrand Editora, Lisboa, pp.61-78.
- Melo, Alexandre (2007), *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Bertrand/Instituto Camões.
- Melot, Michel (1986), “La notion d'originalité et son importance dans a définiton des objets d'art”, em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 191-202.
- Millet, Catherine (1987), *L'Art Contemporain en France*, Paris, Flammarion.
- Menger, Pierre-Michel (1986), “L'art, objet de science: la recherche et l'experimentation musciales savantes”, em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 247-260.
- Menger, Pierre-Michel (2001), *Portrait de l'Artiste en Travailleur: Métamorfoses du Capitalisme*, Paris, Seuil (*Retrato do Artista enquanto Trabalhador*, Lisboa, Roma Editora, 2005).
- Menger, Pierre-Michel (2009), “Talent et réputation: les inégalités de réussite et leurs explications dans les sciences sociales”, em Pierre-Michel Menger, *Le Travail Créateur: S'Accomplir dans l'Incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, pp. 236-366.
- Milo, Daniel (1986), “Le phénix culturel: de la ressurection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1740)”, *Revue Française de Sociologie*, XXVIII (3), pp. 481-503.
- Miranda, José Bragança de (1994), *Análítica da Actualidade*, Lisboa, Veja.
- Miranda, José Bragança de (2002), *Teoria da Cultura*, Lisboa, Século XXI.
- Molder, Maria Filomena (1999), *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio d' Água.
- Moles, Abraham (1986 [1972]), *O Kitsch: A Arte da Felicidade*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Monteiro, Paulo (1989), “A dimensão dramática, literária e visual do trabalho científico: alguns exemplos”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 7, pp. 75-94.
- Monteiro, Paulo (1996), *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora.
- Moscovici, Serge (1979), *Psychologie des Minorités Actives*, Paris, PUF.
- Moulin, Raymonde (1986), “Le marché et le musée: la constitution des valeurs esthétiques contemporaines”, *Revue Française de Sociologie*, XXVII (3), pp. 369-395 (retomado em *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992).
- Moulin, Raymonde (org.) (1986), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française.
- Moulin, Raymonde (1992), *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion.
- Moulin, Raymonde (1995), *De la Valeur de l'Art*, Paris, Flammarion.
- Moulin, Raymonde (2000), *Le Marché de l'Art: Mondialisation et Nouvelles Technologies*, Paris, Flammarion.
- Negreiros, Maria José de Almada (1982), *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Arcádia.
- Negreiros, Maria José de Almada (1989), *Sarah Affonso*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Newman, Charles (1985), *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in a Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press.
- Nochlin, Linda (1988), *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder, Westview Press.
- Nunes, João Arriscado (1996a), “A política do trabalho científico: articulação local, conversão reguladora e acção à distância”, em Maria Eduarda Gonçalves (org.), *Ciência e Democracia*, Lisboa, Bertrand, pp. 251-276.
- Nunes, João Arriscado (1996b), “Escala, heterogeneidade e representação: para uma cartografia da investigação sobre o cancro”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 46, pp. 9-46.
- O'Connor, Justin e Derek Wynne (1996), *From Margins to the Centre: Cultural Production and Consumption in the Postindustrial City*, Aldershot, Arena.
- Oliva, Achille Bonito (1988), “Da vanguarda à transvanguarda”, *Moderno/Pós-Moderno, Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7, pp. 125-130.
- Oliva, Achille Bonito (1982), *Transavantgarde International*, Milão, Giancarlo Politi.
- Oliva, Achille Bonito (1990), *Superart*, Milão, Giancarlo Politi.
- Oliveira, Maria Isabel Rodrigues (2006), *Sarah Affonso: Um Universo Singular no Modernismo Português*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Aberta.
- Owens, Craig, e Scott Stewart Bryson (orgs.) (1994), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Los Angeles, University of California Press.
- Pais, José Machado (org.), Paulo Antunes Ferreira e Vítor Sérgio Ferreira (1995), *Inquérito aos Artistas Jovens Portugueses*, Lisboa, ICS – Instituto de Ciências Sociais.
- Panofsky, Erwing (2006 [1927]), *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70.
- Passeron, Jean-Calude (1986), “Le chassé-croisé des oeuvres et de la sociologie”, em Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française, pp. 449-459.
- Passeron, Jean-Claude (1999 [1991]), “Le temps donné au regard: enquête sur la réception de la peinture”, *Protée*, 27 (2), pp. 93-116. Anteriormente publicado com Emmanuel Pedler, em *Le Temps Donné aux Tableaux*, Marselha, IMEREC; também em

- “L’usage faible des images: enquêtes sur la réception de la peinture”, em *La Mémoire de l’Art*, Bruxelas, ISELP, pp. 86-97; e retomado em Jean-Claude Passeron (1991), “L’usage faible des images”, em *Le Raisonnement Sociologique: L’Espace Non-Poppérien du Raisonnement Naturel*, Paris, Nathan., pp. 255-288
- Patrício, Teresa, e Alan Stoleroff (1996), “A organização interna da produção científica: gestão e participação nas equipas estruturadas em torno de projectos”, em Maria Eduarda Gonçalves (org.), *Ciência e Democracia*, Venda Nova, pp. 223-249.
- Payet, Jean-Paul, e Alain Battegay (orgs.) (2008), *La Reconnaissance à l’Épreuve: Explorations Socio-Anthropologiques*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq.
- Pedro, Maria João Gomes (2004), *Sarah Affonso, Vida e Obra*, dissertação de mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Penrose, Roland (1981), *80 Anos de Surrealismo, 1900-1981*, Barcelona, Ediciones Polígrafo. Título original: *Scrap Book 1900-1981*, Londres, Thames & Hudson, 1981.
- Pereira, Paulo (dir.) (1995), *História da Arte em Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Pereira, Paulo (2011), *Arte Portuguesa: História Essencial*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Pinharanda, João (1990), “A exposição dos anos 80”, *Artes & Leilões*, 3, pp. 20-28.
- Pinharanda, João (2000), “A arte portuguesa no século XX”, em António Costa Pinto (coord) *Portugal Contemporâneo*, Madrid, Sequitur, pp. 279-308.
- Pinto, José Madureira (1984a), “Questões de metodologia sociológica I”, *Cadernos de Ciências Sociais*, 1, pp. 5-42.
- Pinto, José Madureira (1984b), “Questões de metodologia sociológica II”, *Cadernos de Ciências Sociais*, 2, pp. 113-140.
- Pinto, José Madureira (1985), “Questões de metodologia sociológica III”, *Cadernos de Ciências Sociais*, 3, pp. 133-156.
- Pinto, Louis (1991), “La doxa intellectuelle”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 90, pp. 95-103.
- Pinto, António Cerveira (1993), “A imagem armadilhada”, em *Imagens para os Anos 90*, catálogo da exposição na Fundação de Serralves, de 29 de julho a 26 de setembro, Porto, pp. 15-17.
- Pinto, António Cerveira (1989), *O Lugar da Arte*, Lisboa, Quetzal.
- Poche, Bernard (1992), “La contemporanéité: rupture esthétique ou temporalité imaginaire?”, em Jean-Olivier Majastre e Alain Pessin (orgs.), *Art et Contemporanéité*, Bruxelas, La Lettre Volée, pp. 31-48.
- Poggioli, Renato (1968), *The Theory of Avant-Garde*, Harvard, The Belknap Press.
- Pollock, Griselda (1988), “Modernity and the Spaces of Femininity” em *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 50-90.
- Pomar, Júlio (1984), *Da Cegueira dos Pintores*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Rancière, Jacques (2000), *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2003), *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique.
- Raunig, Gerald e Gene Ray (eds) (2009), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londres, MayFly Books.
- Read, Herbert (sd [1951]), *A Filosofia da Arte Moderna*, Lisboa, Ulisseia.
- Ribeiro, António Sousa (1993), “Configurações do campo intelectual português no pós-25 de Abril: o campo literário”, em Boaventura de Sousa Santos (org.), *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto, Afrontamento, pp. 481-512.
- Ribeiro, António Pinto (1994), *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega.
- Ricoeur, Paul (2004), *Parcours de la Reconnaissance*, Paris, Stock.
- Rochlitz, Rainer (1999), *L’Art au Banc d’Essai: Esthétique et Critique*, Paris, Gallimard.
- Rodrigues, Adriano Duarte (1994), *Comunicação e Cultura. A Experiência Cultural na Era da Informação*, Lisboa, Editorial Presença.
- Rojek, Chris (2001), *Celebrity*, Londres, Reaktion Books.
- Rojek, Chris (ed) (2009) *Celebrity: Critical Concepts in Sociology*, Londres, Routledge/ Taylor & Francis Group, 4 vols.
- Rojzman, Nuria Peist (2005), “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento”, *Materia* (“Passatges del segle XX”), nº 5, pp. 17-43.
- Rose, Barbara (1975[1967]), *American Art since 1900*, Nova Iorque, Holt, Rinehart and Winston, (2ª ed).
- Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londres, Sage.
- Rosen, Sherwin (1981), “The economics of superstars”, *The American Economic Review*, 71 (5), pp. 845-858.
- Rosenberg, Harold (1974), *A Tradição do Novo*, São Paulo, Perspectiva.
- Sabourin, Eric (2008), “Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade”, *Revista Brasileira das Ciências Sociais*, vol. 23, nº 66, pp. 131-138.
- Santos, Maria de Lurdes Lima dos (1990), “Reprodutibilidade/raridade: o jogo dos contrários na produção cultural”, *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século: Actas do I Congresso Português de Sociologia*, vol. 2, Lisboa, Editora Fragmentos, pp. 369-377.
- Santos, Maria de Lurdes Lima dos (1994a), “Cultura, aura e mercado”, em Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 99-134.
- Santos, Maria de Lourdes Lima (1994b), “Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura”, em *Análise Social*, II (125-126), pp. 417-439.
- Sapiro, Gisèle (2007), “La vocation artistique entre don et don de soi”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 168, p. 4-11.
- Scarpetta, Guy (1985), *L’Impureté*, Paris, Grasset.
- Scarpetta, Guy (1988), *L’Artifice*, Paris, Grasset.
- Schulze, Günther G. (2003). “Superstars”, em Ruth Towse (ed.), *Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham, Edward Elgar, pp. 431-436.
- Schutz, Alfred (1978), “Phenomenology and social science”, em Thomas Luckmann (org.), *Phenomenology and Sociology: Selected Readings*, Tennessee, Penguin.
- Schutz, Alfred (1979), *Fenomenologia e Relações Sociais*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Serpa, Alberto de (1958), *Alvarez (1906-1942)*, Lisboa, Edições Artis.
- Silva, Isabel Oliveira e (1987), *Dominguez Alvarez, 1906-1942*, Porto, Casa de Serralves.
- Silva, Augusto Santos, e José Madureira Pinto (orgs.) (1986), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- Silva, Augusto Santos (1988), *Entre a Razão e o Sentido: Durkheim, Weber e a Teoria das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- Silva, Raquel Henriques da (1991), “Percursos da modernidade (1800-1990)”, em Adelaide Miranda, Vítor Serrão, José Alberto Gomes Machado e Raquel Henriques da Silva, *História das Artes Plásticas*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 99-128.

- Silva, Raquel Henriques da, e Sandra Leandro (coords) (2013), *Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, Lisboa, Esfera do Caos Editores (no prelo).
- Snow, Charles Percy (1993 [1959]), *The Two Cultures*, Cambridge, The Cambridge University Press.
- Stevenson, Nick (2001), *Culture and Citizenship*, Londres, Sage.
- Swingewood, Alan (1998), *Cultural Theory and the Problem of Modernity*, Nova Iorque, St. Martins's Press.
- Thornton, Sarah (2012 [2008]), *Seven Days in the Art World*, Londres, Granta Publications.
- Tomkins, Calvin (1988), *Post-to-Neo: the Art World of the 1980's*, Nova Iorque, Henry Holt and Company.
- Top, Titia (1993), *Art and Gender. Creative Achievement in the Visual Arts*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Groningen, edição de autor.
- Trasforini, Maria Antonietta (org.) (2000), *Arte a Parte: Donne Artiste fra Margini e Centro*, Milão, Franco Angeli.
- Wandschneider, Miguel S. (1996), *A Performance-Arte em Portugal: O Tempo e o Modo na Construção de Um Mundo Artístico*, dissertação de licenciatura em Sociologia, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Wallis, Brian, e Marcia Tucker (orgs.) (1984), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art.
- Warhol, Andy (1989), *Diários de Andy Warhol*, editado por Pat Hackett, São Paulo, L&PM Editores.
- Vattimo, Gianni (1985), *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Presença.
- Venturi, Lionello (1984), *História da Crítica de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Verger, Annie (1987), “L’art d’estimer l’art: comment classer l’incomparable?”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 67-68, pp. 105-121
- Verger, Annie (1990), “Modes d’évaluation des manifestations d’art contemporain”, em André Ducret, Nathalie Heinich e Daniel Vander Gucht (orgs.), *La Mise en Scène de l’Art Contemporain*, Bruxelas, Les Éperonniers, pp. 13-21.
- Vicente, Filipa Lowndes (2012), *A Arte sem História: Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX)*, Lisboa, Athena/Babel.
- Vidal, Carlos (1996), *Democracia e Livre Iniciativa - Política, Arte e Estética*, Lisboa, Fenda.
- Vidal, Carlos (2002), *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, Oeiras, Celta Editora.
- Zolberg, Vera (1990), *Constructing a Sociology of the Arts*, Nova Iorque, Cambridge University Press.