

I- INTRODUÇÃO

O objectivo principal deste trabalho consiste em compreender de uma forma exploratória como é que as mudanças sociais e estéticas no mundo da arte português se têm traduzido nas condições de exercício da crítica, da venda e da criação. Neste enquadramento, procuro perceber de que forma é que a revolução democrática de 1974 influenciou a obra, a vida e a carreira artística de cada um dos entrevistados, sendo que entre eles se encontram dois galeristas, dois críticos de arte e dois artistas. Procuro ainda perceber se existem efeitos de geração, tanto no que se refere aos valores estéticos e éticos dos entrevistados, como no que se refere às mudanças sociais e estéticas ocorridas no mundo da arte português desde o 25 de Abril e por eles reportadas. Coloco a hipótese de estas mudanças terem sido facilitadas pela transferência de poder de uma geração artística mais antiga para uma geração artística mais recente, sendo que cada uma delas tem valores éticos e estéticos característicos e antagónicos entre si.

Este trabalho contém seis capítulos, para além desta introdução. O segundo capítulo, intitulado “Enquadramento teórico”, dá a conhecer os instrumentos conceptuais relevantes para a análise do material recolhido. O terceiro capítulo, intitulado “Metodologia”, refere-se às estratégias usadas na sua recolha e análise. O quarto capítulo, intitulado “Retratos sociológicos”, tem por objectivo dar a conhecer os entrevistados ao leitor e, ao mesmo tempo, inseri-los nos diferentes contextos epocais que têm atravessado ao longo das suas trajectórias de vida. O quinto capítulo, intitulado “Valores estéticos e éticos”, inclui a forma como os entrevistados vêem e avaliam as obras de arte. O sexto capítulo, intitulado “A mudança social no sistema da arte português e o seu impacto nas condições de exercício da criação, da crítica e da venda”, tem por objectivo compreender em que medida as mudanças sociais ocorridas após o 25 de Abril terão influenciado as condições de exercício da venda, da crítica e da criação. Por fim, o sétimo e último capítulo, intitulado “Dinâmicas da consagração”, pretende compreender as dinâmicas de consagração no sistema da arte português.

A pertinência e o interesse deste trabalho prendem-se, em primeiro lugar, com a possibilidade de conhecer a história do mundo da arte português, desde o ano de 1974 até à actualidade, numa perspectiva intimista. Na medida em que todas as conclusões terão por base as memórias dos entrevistados relativamente às mudanças estéticas e sociais que ocorreram naquele período, será possível compreender não só aquelas mudanças, mas também as suas vidas enquanto críticos, artistas ou galeristas nesse cenário. Por outro lado, a

utilização do conceito *geração* permite uma compreensão das dinâmicas que presidiram àquelas mudanças.

Os conceitos principais deste trabalho são os seguintes: *geração*, *memória* e *consagração*. Antes de os desenvolver, é necessário definir um enquadramento teórico que permita obter uma compreensão, sempre parcelar, das dinâmicas do mundo da arte.

II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Alexandre Melo, na sua obra intitulada “O que é arte?” e publicada pela primeira vez em 1994, dá-nos uma definição de arte enquanto sistema a três dimensões, nomeadamente, dimensão económica, dimensão simbólica e dimensão política (Melo, 2001 [1994]: 29-52).

A *dimensão económica* do sistema da arte contemporânea compreende três instâncias, a saber, a *produção*, a *distribuição* e o *consumo*. À primeira instância, que é a da *produção*, corresponde o autor; à segunda instância, que é a da *distribuição*, corresponde o vendedor; à instância do *consumo*, por fim, corresponde o comprador.

A *dimensão simbólica* do sistema da arte contemporânea prende-se com a actividade de comentadores e exibidores. A estes cabe a responsabilidade de legitimação dos objectos artísticos. Esta legitimação opera-se através da produção de discursos, mais ou menos consensuais, através dos quais os objectos produzidos pelos criadores são reconhecidos como obras de arte.

A *dimensão política* do sistema da arte relaciona-se com o contributo das instituições sociais para a legitimação dos objectos artísticos. Os exibidores institucionais dispõem-se numa cadeia hierárquica, onde a vocação cultural diminui à medida que aumenta o poder de decisão. Deste modo, as motivações do Estado para investir em arte não se prendem exclusivamente com as regras e valores vigentes no campo artístico, mas principalmente com determinações oriundas do campo político.

Os críticos de arte, os galeristas e os artistas movimentam-se neste espectro de dimensões, podendo abranger mais do que uma num dado momento. É ali que têm lugar as suas trajectórias de vida, sendo que os contextos epocais que vão atravessando têm influência na forma como os indivíduos se posicionam no sistema da arte contemporânea.

O conceito *geração* é aqui mobilizado como um instrumento de explicação das dinâmicas sociais associadas às mudanças sociais e estéticas. As diferentes gerações artísticas competem entre si pelo poder sobre os recursos de legitimação disponíveis no mundo da arte. Frequentemente a geração mais recente obtém acesso a grande parte desses recursos e assim consegue impor o género artístico que a identifica e com o qual se identificam os membros que a compõem.

José Machado Pais, na introdução de um texto intitulado *Gerações e valores na sociedade portuguesa contemporânea*, aborda a questão das gerações da seguinte maneira:

“Em termos sociológicos, pertencer a uma geração ou suceder-lhe não é ter a mesma idade ou ser mais ou menos jovem, mas possuir uma contemporaneidade de ideias, de influências, de saberes, de filiações identitárias, de valores. As influências recebidas e exercidas é que criam uma sequência de gerações.” (Pais, 1998: 9). O autor refere ainda o conceito de *gerações efectivas*, proposto por Mannheim na obra intitulada *Le Problème des Générations* e publicada pela primeira vez no ano de 1928. As *gerações efectivas* constituem forças transformadoras de uma sociedade, opondo-se às *gerações potenciais*, cuja definição se assemelha mais à definição de *descendência*, uma vez que estas não exercem grandes pressões sobre a ordem social no sentido de a subverter.

Adérito Sedas Nunes, em *Sociologia e Ideologia do Desenvolvimento*, obra publicada no ano de 1968, define o termo *geração* a partir das suas características, a saber, como um grupo de indivíduos com idades relativamente próximas entre si, conscientes do facto de pertencerem a um grupo etário e dos valores e ideias associados a esse grupo, opondo-se a outros grupos tanto pela idade como pelos aspectos culturais que distinguem o seu grupo (ou geração) de outros (Nunes, 1968: 87).

No âmbito deste texto, o conceito *geração* será utilizado no sentido associado às *gerações efectivas*, ou seja, como um grupo definido a partir de uma partilha de ideias e valores a partir dos quais se produzem mudanças sociais. O facto de uma geração ser definida a partir desse critério não implica que nela não se verifique um efeito de *descendência*, ou seja, a agregação de indivíduos nascidos em datas relativamente próximas.

O conceito *memória* é abordado por Jan Assmann no ano de 2008, num texto intitulado “Memória comunicativa e cultural”¹. O autor começa por associar a identidade à memória, defendendo que “a memória é a faculdade que nos permite formar uma consciência da individualidade (identidade), tanto no nível pessoal como no nível colectivo” (Assmann, 2008: 109-117). Neste sentido, a capacidade de criar memórias é o mecanismo que possibilita o desenvolvimento de uma identidade individual e colectiva. Esta dialéctica entre identidade e memória é, por sua vez, contextualizada no tempo.

Ele analisa esta dinâmica em três níveis, nomeadamente, o nível interior, o nível social e o nível cultural. Ao nível interior encontra-se associada a noção de *memória pessoal*, ao

¹ O autor inspirou-se no conceito *memória colectiva*, criado por Halbwachs numa obra intitulada *La Mémoire Collective* e publicada em França no ano de 1950. Este conceito deu origem aos conceitos *memória comunicativa* e *memória cultural*.

nível social associa-se a noção de *memória comunicativa* e ao nível cultural associa-se a ideia de *memória cultural*.

A *memória cultural* constrói-se através de eventos ritualizados. A participação de cada indivíduo na sua preservação é regulamentada e hierarquizada, requerendo níveis de formação e especialização elevados, o registo linguístico é formalizado e a ultrapassa o tempo geracional, referindo-se frequentemente a um passado mítico. A *memória comunicativa*, por outro lado, constrói-se ao longo das *interacções* sociais entre os membros de diferentes gerações. A participação de cada indivíduo neste processo é difusa e não regulamentada, a linguagem utilizada na sua transmissão é de tipo vernacular e a sua duração é de três a quatro gerações seguidas.

As memórias dos entrevistados que se referem ao impacto das dinâmicas associadas à revolução democrática de 1974 sobre as condições de exercício da venda, da crítica e da criação no mundo da arte, prendem-se com o conceito de *memória comunicativa*. As memórias dos entrevistados foram construídas em diálogo com os seus pares, membros da mesma geração, ou em diálogo com membros de gerações mais antigas.

Nathalie Heinich, num ensaio intitulado *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* e publicado em 1999, defende que actualmente existem três grandes géneros artísticos antagónicos, a saber, a *arte clássica*, a *arte moderna* e a *arte contemporânea*. Esta divisão opera-se não de acordo com um critério cronológico, mas sim de acordo com um critério categorial, ou seja, os géneros artísticos distinguem-se entre si pelas propriedades estéticas das obras que os constituem. A primeira categoria, ou seja, a *arte clássica*, repousa sobre a figuração e pretende-se tão objectiva quanto possível. A segunda categoria, nomeadamente, a *arte moderna*, repousa sobre a expressão da interioridade do artista. A ruptura deste género em relação ao anterior prende-se com a ênfase na subjectividade em detrimento da objectividade. A terceira categoria, a saber, a *arte contemporânea*, baseia-se numa atitude de ruptura em relação a tudo o que a precede. Os artistas contemporâneos têm questionado não só os meios materiais de produção das obras que podem ser incluídas nos géneros precedentes (como, por exemplo, a pintura realizada sobre uma tela, ou a escultura feita a partir de materiais tais como o bronze ou o mármore), mas também a ética associada à produção de objectos considerados artísticos (exigências de autenticidade, desinteresse e singularidade) como têm questionado ainda valores e práticas sociais extra-artísticas, tais como o respeito pela própria integridade física, o respeito pela privacidade própria e alheia, o

respeito pelos ditames da lei, etc. A ruptura da arte contemporânea em relação à arte moderna baseia-se na substituição do valor da interioridade pelo valor da exterioridade. Entenda-se por exterioridade a exigência de um discurso intelectualizado sobre a realidade, sendo que esse discurso só é possível desde que o seu autor se distancie dos seus impulsos e das suas emoções (Heinich, 1999:12-18).

Vítor Sérgio Ferreira, num texto intitulado “O lugar da Escola na Estruturação de Carreiras Artísticas” e publicado no ano de 2003, também se refere à necessidade de justificação teórica no contexto do ensino artístico superior: “Para além do maior rigor e exigência relativamente à aplicação dos recursos técnicos e expressivos, observa-se a passagem da lógica do virtuosismo da *mão* [...] para a lógica da inovação estética e da justificação teórica de um trabalho individual de pesquisa artística.” (Ferreira, 2003: 105). Os estudantes que ingressam actualmente num curso superior de Belas Artes são obrigados a conformar-se ao ideal contemporâneo, em que a componente discursiva da obra é tão ou mais valorizada do que a componente técnica:

Quanto mais discursos e maior complexidade analítica uma obra solicitar, mais elevado se torna o seu *valor de excepção* enquanto obra de arte. [...] o jovem artista vê-se assim ele próprio frequentemente solicitado a *teorizar* sobre a sua obra, a justificar a originalidade e a relevância estética do processo que lhe esteve subjacente, requerendo-se-lhe, a par do talento, a mobilização de sólidas competências analíticas e discursivas.” (Ferreira, 2003: 145-146)

Arturo Rodríguez Morató, num texto intitulado “A Metamorfose do Valor Cultural na Sociedade Contemporânea” e publicado no ano de 2010, refere-se a uma dupla contradição no mundo da arte contemporânea. Por um lado, a ideia de ruptura como valor orientador da criação conduz a uma rápida obsolescência das obras, que facilmente são ultrapassadas pelas que se lhes seguem. Por outro lado, a partir da ideia de ruptura criam-se peças supostamente fracturantes que se pretende que circulem nos circuitos da arte legítima, que sejam conformes com as normas do mundo da arte e que, por essa razão, facilmente sejam aceites pelos seus membros (Morató, 2010: 45-46). Assim, uma verdadeira ruptura seria a ruptura com a própria ideia de ruptura. Actualmente, tem-se a ruptura como rotina.

Esta repartição da arte actualmente produzida em três géneros distintos ajuda a compreender as razões pelas quais as gerações artísticas se opõem mutuamente. Enquanto uma parte dos entrevistados defende o género da *arte moderna*, outra parte defende o género da *arte contemporânea*. Ambas as partes procuram obter os recursos necessários para a divulgação das obras associadas ao género artístico com o qual mais se identificam.

A ideia de *consagração* é abordada de modos diferentes por Raymonde Moulin, em *L'artiste, l'institution et le marché* (1992), e por Pierre Bourdieu em *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário* (1996 [1992]).

Moulin identifica dois tipos de arte, nomeadamente, a arte orientada para o museu e a arte orientada para o mercado. A arte orientada para o museu “possui as características sociológicas da arte de vanguarda” e “define-se por uma dupla contestação, a da arte e a do mercado”; “intelectual e hermética, é sustentada sobretudo pela comunidade artística e o círculo restrito dos profissionais da arte” e a sua própria existência “supõe o museu e os espaços públicos” (Moulin, 1992: 70). Aquela que se encontra orientada para o mercado, pelo contrário, “é uma arte de sucesso rápido, objecto de especulação financeira num mercado entregue à soberania do consumidor” (Moulin, 1992: 70).

Bourdieu, por seu turno, desenvolve dois pares conceptuais relativos à questão da consagração. São eles os seguintes: a “economia anti-económica” contra a “lógica económica” (Bourdieu, 1996 [1992]: 196) e o “princípio de hierarquização externa” face ao “princípio de hierarquização interna” (Bourdieu, 1996 [1992]: 249-250).

A economia anti-económica traduz-se na “acumulação de capital simbólico, como capital «económico» denegado, reconhecido e, portanto legítimo, verdadeiro crédito capaz de garantir, em certas condições e a longo prazo, lucros «económicos»” (Bourdieu, 1996 [1992]: 169). De acordo com o princípio de hierarquização externa, “o primado cabe aos artistas [...] conhecidos e reconhecidos pelo «grande público»”, sendo que o nível de aceitação do seu trabalho se mede através de “índices de sucesso comercial [...] ou de notoriedade social” (Bourdieu, 1996 [1992]: 249).

A análise dos processos de consagração é importante neste trabalho, uma vez que decorre do uso do conceito *geração* como factor explicativo das mudanças sociais e estéticas no mundo da arte desde a revolução de 1974. Na medida em que as diferentes gerações se debatem pelo poder de legitimar as obras associadas aos géneros artísticos que defendem, também os processos de consagração reflectem essas tensões sociais. Por outras palavras, mais facilmente se consagra quem se encontra associado à estética dominante.

III - METODOLOGIA

A metodologia utilizada é de natureza qualitativa e as técnicas utilizadas são a entrevista em profundidade. As entrevistas foram alvo de análise de conteúdo. A amostra é constituída por dois críticos de arte, dois artistas e dois galeristas cujas galerias se encontrassem abertas ainda antes do 25 de Abril. As primeiras entrevistas foram realizadas aos galeristas e a partir deles obtive os contactos dos restantes entrevistados. Deste modo, todos os entrevistados se conhecem mutuamente. Para além deste efeito de rede, outros dois critérios para a selecção dos entrevistados prendem-se com as posições de notoriedade que estes ocupam no mundo da arte, assim como com o facto de pertencerem a diferentes gerações. A conjugação destes factores gera pontos de vista dialogantes entre si, tanto pela concordância como pela discordância. Todas as entrevistas foram realizadas na área da Grande Lisboa.

Encontrei-me mais do que uma vez com a maioria dos entrevistados e ao longo das sessões procurei estabelecer um compromisso entre uma postura de abertura em relação às suas narrativas, permitindo-lhes explorar livremente os temas que mais lhes interessavam, e um relativo direcionamento para os tópicos do guião. Deste modo, procurei sempre um equilíbrio entre abertura e directividade.

O material recolhido durante as entrevistas consiste em memórias sobre o passado do mundo da arte português e sobre as vivências passadas de cada entrevistado. Os relatos são reconstruções da realidade que se realizam e consolidam no próprio acto de contar. Alistar Thomson, num texto intitulado “Memória e Recordação na História Oral”² e publicado no ano de 2011, refere-se a um paradoxo nas fontes orais:

Existe um paradoxo nas abordagens dos especialistas em história oral à memória. Por um lado, os especialistas em história oral que investigaram a memória concordam que a memória de longo prazo é notavelmente robusta e durável – em grande parte porque é consolidada e reconsolidada através do acto de contar uma estória – e consequentemente é uma fonte histórica razoavelmente fiável. Por outro lado, precisamente porque construímos e reconstruímos a memória através do acto de contar uma estória, as nossas memórias são influenciadas pelos processos neurológicos, psicológicos e sociais que têm lugar no momento do evento e no momento em que o relatamos. (Thomson, 2011: 90)

Por outras palavras, a fiabilidade das memórias enquanto materiais empíricos é questionada na medida em que elas são reconstruções dos eventos, e não apenas reflexos relativamente distorcidos dos mesmos. Poder-se-ia argumentar, em todo o caso, que qualquer fonte de

² Tradução minha.

informação escrita sobre o passado também é uma reconstrução, na medida em que a realidade *per se* é inacessível. Por outro lado, os investigadores criam pontos de vista individuais sobre os seus objectos de investigação, procurando de seguida averiguar e justificar a pertinência e o valor científico das suas abordagens. Por isso, a fiabilidade das fontes em ciências sociais e humanas é largamente tributária da adequação das fontes, com todas as suas potencialidades, aos objectivos de cada pesquisa.

A história oral, segundo Alessandro Portelli, num texto intitulado “O que distingue a História Oral”³ e publicado pela primeira vez no ano de 1998, “diz-nos menos sobre os *eventos* do que sobre o seu *significado*”, ou seja, permite-nos conhecer “não só o que as pessoas fizeram, mas também o que elas queriam fazer, o que elas acreditavam estar a fazer e o que elas actualmente pensam ter feito” (Portelli, 2006 [1998]: 36). Neste sentido, as fontes orais revelam-se bastante profícuas em estudos que privilegiam a dimensão subjectiva da História, ou seja, o modo como os indivíduos viveram determinados acontecimentos. É o caso do presente trabalho.

A investigação foi conduzida de acordo com uma estratégia indutiva, ou seja, os resultados obtidos a partir do trabalho de campo forneceram as pistas para a elaboração teórica. Esta forma de proceder encontra-se explicada em “Sociologia da Vida Quotidiana” (2007 [2002]), da autoria de José Machado Pais:

[...] em ambiente qualitativo a primazia deve colocar-se em torno das problemáticas de investigação, embora construídas com sensibilidade teórica, naturalmente. O esforço de teorização mais criativo vem depois, em articulação directa com a pesquisa de terreno. [...] Os métodos qualitativos devem, eles próprios, ser tomados como caminhos para a descoberta de teorias, conceitos, hipóteses e proposições, de modo algo indutivo, partindo-se dos dados e da observação, e não somente de marcos teóricos conceptuais existentes. (Pais, 2007 [2002]: 154)

Ao fazer a análise de conteúdo das informações recolhidas, tive em consideração o facto de estar a procurar compreender *textos*. Para tal, recorri aos *contextos dos indivíduos*, ou seja, as assunções de senso comum que guiam as suas vidas quotidianas, assim como aos *contextos analíticos*, ou seja, as referências teóricas que se foram revelando mais profícuas ao longo do trabalho de terreno. (Pais, 2007 [2002]: 129)

³ Tradução minha

III- RETRATOS SOCIOLÓGICOS

O objectivo deste capítulo consiste em dar a conhecer os seis entrevistados que compõem a amostra deste estudo. A amostra é constituída por dois artistas, dois críticos de arte e dois galeristas. Ao longo desta secção tenho em conta a sobreposição entre tempo histórico e tempo biográfico, ou seja, procuro contextualizar as vivências dos entrevistados nos contextos epocais que eles têm atravessado. Os entrevistados diferem entre si não só no que se refere à idade, como também em relação à formação escolar, às sociabilidades extra-familiares e às sociabilidades familiares.

O mais jovem dos galeristas entrevistados, nascido no ano de 1977, foi influenciado em graus diferentes por cada um destes factores. A galeria que ele dirige foi fundada pelos seus pais e ele trabalha ali desde os dezasseis anos de idade. O entrevistado completou uma licenciatura em História de Arte, na Universidade de Lisboa. Posteriormente frequentou uma pós-graduação em Gestão e Marketing das Artes em Nova Iorque durante um período de três meses. Apesar de ter uma formação especializada, ele considera que, para um galerista, existem experiências mais enriquecedoras do que a experiência académica:

Eu acho que a minha maior escola foi ter viajado sempre muito e os meus pais sempre me terem levado para museus desde pequenino. De pequenino fui para o Louvre, fui para o Museu do Cairo, para muitos sítios. E hoje em dia continuo a viajar com muita frequência e eu acho que isso, isso e o convívio com os artistas [...]. [...] Eu andei no atelier da SV [artista] desde pequenino e no atelier da RP [artista] e no P [artista] e andava a pregar rasteiras a todos eles [...]. (Galerista, nascido no ano de 1977).

Numa primeira fase, durante os primeiros anos de vida do entrevistado, ele esteve em contacto com diferentes agentes do mundo da arte com quem os seus pais, devido à sua actividade na galeria, se relacionavam. Num primeiro momento, a socialização no mundo artístico deu-se através do e no contexto familiar. Num segundo momento, já na ausência da figura paternal, ele assumiu novas responsabilidades na galeria, entre elas a parte das relações públicas.

O outro galerista que foi entrevistado, nascido no ano de 1964, licenciou-se em Economia na Universidade Católica Portuguesa, tendo terminado o curso em 1987. Teve o seu primeiro emprego numa empresa ligada à informática, ocupando o cargo de director financeiro. Posteriormente passou a trabalhar numa fábrica de papel enquanto director geral. As funções desempenhadas naquele cargo prendiam-se com a coordenação de todas as políticas daquela empresa. Entretanto, no ano de 2002, já com trinta e oito anos de idade, ele

comprou a galeria ao seu pai, juntamente com dois sócios. No ano seguinte já havia abandonado o seu emprego na fábrica e dedicava-se exclusivamente à galeria. É o que tem feito desde então.

Sem ter feito qualquer formação de teor artístico, o director da galeria M aprendeu tudo o que sabe através do contacto com as obras e os artistas. Por outro lado, o seu pai foi o primeiro director daquela galeria. O facto de o filho ter decidido adquirir o negócio do pai, por “uma questão afectiva”, é revelador de um processo de transferência, de pai para filho, de um *habitus* artístico, cujas disposições se traduzem numa apetência para apreciar e querer trabalhar com arte.

O crítico de arte mais jovem, nascido no ano de 1957, começou a escrever no princípio dos anos oitenta. Ele e mais três amigos propuseram ao Expresso uma reportagem sobre as novas vivências do Bairro Alto. Foi a partir desse momento que o entrevistado começou a fazer crítica de arte. Licenciado em História, estava naquela altura a fazer um mestrado em História de Arte e ao mesmo tempo trabalhava como professor num colégio. Escreveu para várias publicações periódicas estrangeiras. Escreveu para o Jornal de Letras e Ideias (JL) e, posteriormente, para o Público. Quando foi convidado para realizar trabalho de curadoria na EDP, por considerar que não seria ético fazer crítica de arte e ao mesmo tempo organizar exposições, abandonou o cargo de jornalista no Público e suspendeu a actividade crítica. Tanto a socialização familiar como as convivalidades juvenis, para além da formação académica, foram factores importantes no percurso deste entrevistado.

O outro crítico de arte entrevistado, nascido no ano de 1934, pertence a uma geração artística anterior àquela em que se enquadra o crítico mais jovem da amostra. O evento que, segundo o próprio, marcou a sua entrada no mundo artístico, foi quando organizou uma retrospectiva de arte abstracta. Esta exposição foi organizada pelo entrevistado quando este ainda era estudante e fazia parte da associação de estudantes da sua Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Ele relata como foi a sua primeira crítica:

Eu falava com artistas da minha idade sobretudo e eles é que me pediam: «Porque é que não escreves?». Até que um deles, que era o EJ [artista], quase que me obrigou. Bom, ia-se lançar uma revista, das muitas que foram existindo em Portugal. [...] Chamou o E [artista], havia várias pessoas desse grupo e o E [artista] era um pintor já em 1980. Ainda não tinha nascido. E ele disse: «Quem é que podia ocupar-se da pintura?», «Eu sei um fulano que podia ser e não sei quê e tal, eu hei-de convencê-lo». «Então encarregue-se disso.». Ele chegou-se ao pé de mim e disse: «Olha eu comprometi-me. Agora tens que fazer. Isso é uma coisa que eu só acho interessante por seres tu.». Então é assim, a primeira crítica é feita

em diálogo. O pintor e o crítico. [...] Era muito jovem também. Tinha vinte e quatro anos. (crítico de arte, nascido no ano de 1934)

A sua formação de base, em ciências físico-químicas, pouco tem a ver com a sua carreira posterior. Começou a fazer crítica de arte por sentir, nas suas palavras, um “apelo ético”. Começou a trabalhar em 1961 para o Jornal de Letras. Escreveu para outras publicações periódicas, como por exemplo, Capital, Extra, Expresso, Diário de Notícias e Colóquio. Escreveu vários livros e dirigiu galerias de arte, sem nunca abandonar a actividade crítica. Ele considera que organizar exposições era “uma forma que os críticos tinham de defender as suas ideias”. Actualmente encontra-se reformado.

Um dos artistas entrevistados, nascido no ano de 1938, sonhava ser arquitecto durante os anos da adolescência. Quando não conseguiu entrar em arquitectura, decidiu estudar pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL). Aos vinte anos já havia decidido que queria ser artista. Completou a licenciatura em pintura, esteve matriculado em arquitectura sem ter completado o curso e fez a parte curricular de um mestrado em Curadoria no Museu Nacional de Arte Antiga. Considera que aprendeu “muito pouco” na ESBAL:

Para a época aquilo era muito académico e quando não era mais académico era só para quem era míope, porque para quem tivesse já um sentido estético bastante desenvolvido ou um sentido crítico desenvolvido, percebia que por detrás de uma relativa modernidade, duma aparente modernidade, o espírito por detrás era académico. (artista, nascido no ano de 1938).

Aprendeu através das suas próprias leituras, assistiu a palestras dadas por críticos da arte da sua geração e desenvolveu afinidades intelectuais com os seus colegas de curso. Assim, a formação escolar não foi uma das variáveis que, de acordo com o entrevistado, mais impacto teve na sua vida e na sua carreira artística.

O outro artista entrevistado, nascido no ano de 1921, identifica-se como tal desde os cinco anos de idade, altura em que passava grande parte do seu tempo a desenhar. Completou o ensino secundário na escola António Arroio, uma instituição de ensino artístico, onde teve o primeiro contacto com amigos que o acompanharam ao longo da sua vida e carreira e com os quais partilhou afinidades estéticas. Considera “absolutamente indiferente” que se tenha um diploma de formação artística e, tal como o outro artista já citado, afirma a escassa utilidade do ensino artístico:

Andei na António Arroio, quer dizer, não aprendi nada com os professores, agora o que eu tive foi a sorte de ter colegas como o C [artista], como o A, [artista] como o V [artista], como uma quantidade de gente

interessante e com eles é que eu aprendi-as. Com as conversas que nós tínhamos de garotos, de quinze, dezasseis, dezassete dezoito anos, não é? [...] Se eu tenho a agradecer alguma coisa a alguém é a esses que tiro o meu chapéu não é? E realmente foi uma gente extraordinária. (Artista, nascido no ano de 1921)

É perceptível neste excerto uma maior ênfase na sociabilidade escolar, em detrimento da formação em si. O entrevistado afirma nunca ter vivido exclusivamente do seu trabalho artístico. Segundo o próprio, sempre teve empregos, sendo que o último foi na galeria M, como director artístico, ainda antes do 25 de Abril.

As sociabilidades no mundo da arte, seja através do contexto familiar ou fora dele, representam para cada entrevistado uma importante instância de aprendizagem. Eles diferem entre si na relação com o percurso escolar.

Os galeristas diferem entre si sobretudo no que se refere à área de formação académica, sendo que director da galeria C se especializou em História da Arte e o director da galeria M se especializou em Economia. Estes diferentes percursos académicos reflectem-se em diferentes formas de gerir uma galeria. Enquanto o primeiro realiza as suas apostas estéticas independentemente do seu gosto pessoal e rejeita uma abordagem decorativista, o segundo selecciona as obras de que gosta mais, valorizando o seu lado estético e decorativo. Estas orientações remetem, respectivamente, para as ideias de *economia anti-económica* e *lógica económica* (Bourdieu, 1996 [1992]: 249-250).

Os artistas, por seu turno, desvalorizam o papel da formação artística nas suas vidas e nas suas carreiras. Tais considerações são estratégias (conscientes ou inconscientes) de sobrevivência no mundo da arte, pressupondo a afirmação da originalidade da personalidade do artista e da respectiva obra. Por outro lado, foi através da frequência das instituições de ensino artístico que eles tiveram acesso às sociabilidades que tanto os marcaram. Esta desvalorização da formação artística explica-se também pela aderência de ambos os artistas ao género da arte moderna, que propõe a interioridade e a subjectividade como linhas condutoras do trabalho artístico e como critérios de avaliação do mesmo.⁴

Os críticos, por fim, têm em comum o facto de terem aprendido mais por conta própria do que com os cursos que frequentaram. O crítico menos jovem, licenciado em Ciências Físico-químicas, aprendeu tudo o que sabe sobre arte através das suas próprias leituras e do

⁴ Actualmente, a passagem pelo ensino superior revela-se indispensável para um jovem que deseje ser artista. Num inquérito realizado nos anos noventa a um conjunto de jovens artistas portugueses, verificou-se que entre aqueles que exerciam profissionalmente uma actividade artística, aproximadamente 70 % eram formados numa área análoga (Ferreira, 2003: 72-73).

convívio com os artistas. O crítico mais jovem, por seu turno, fez um Mestrado em História de Arte, no entanto afirma que naquele tempo não se dava nenhum movimento posterior ao surrealismo. Consequentemente, aprendeu aquilo que sabe sobre arte contemporânea através da sua própria experiência como crítico e curador.

Caracterizados os entrevistados, falta situá-los no contexto do mundo da arte português e respectivas evoluções. O período aqui visado, desde 1935 até ao final dos anos oitenta, cobre os contextos de socialização de todos os entrevistados.

A partir de 1935, data da criação do Secretariado de Propaganda Nacional, delinear-se os contornos da política cultural do Estado Novo. António Ferro, dirigente daquele organismo até meados dos anos cinquenta, era um jornalista com afinidades nos meios futurista e modernista, no plano artístico, e orientado por ideias fascistas, no plano político e ideológico. O SPN, que tinha por vocação inicial a simples gestão da imagem de Salazar, revelou-se um projecto de âmbito mais alargado, pautado pela convergência de duas orientações: a reinvenção da tradição e a modernização cultural (Pinto, 2000: 31-32).

António Ferro foi afastado do Secretariado Nacional de Informação (SNI)⁵ em 1950. A partir desse momento, o Estado perde em iniciativa cultural, limitando as encomendas à escultura (Pinharanda, 2000: 289). Até aos anos cinquenta, o debate em torno das estéticas havia-se limitado ao dilema entre conservadorismo e modernismo, sendo que o modernismo português se havia traduzido numa forma dominante, a saber, o neo-realismo. Nos anos cinquenta este debate diversificou-se: as vanguardas dividiam-se procurando legitimar diferentes estéticas, nomeadamente, o Neo-realismo, o Surrealismo e o Abstracionismo (Pinharanda, 2000: 288). Um dos artistas entrevistados, nascido em 1921, participou neste debate, em defesa do Surrealismo. É de sublinhar ainda a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, no ano de 1957. Dotada de elevados meios económicos, esta instituição estimulou a emancipação da criação artística face aos desígnios da política cultural salazarista (França, 1980 [1972]: 54). Foi através de uma bolsa de estudos atribuída pela Gulbenkian que um dos críticos entrevistados teve oportunidade de estudar História de Arte em Paris, após a conclusão da Licenciatura em Ciências Físico-Químicas.

Os anos sessenta caracterizam-se por uma nova conjuntura artística, onde a estética dominante correspondia à *Pop Art*, de origem anglo-saxónica (Pinharanda, 2000: 290). O

⁵ O SPN foi rebaptizado após a Segunda Guerra Mundial.

artista mais jovem da amostra, nascido em 1938, foi fortemente influenciado pelo movimento da *Pop Art*. Foi criado o Prémio Soquil, em 1968, por iniciativa da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Este prémio teve a durabilidade de cinco anos, tendo destacado importantes nomes da história da arte portuguesa (França, 1980 [1972]: 63). Com a entrada de Marcelo Caetano no poder em 1968, após a morte de Salazar, verificou-se uma abertura da economia portuguesa ao exterior. Esta abertura traduziu-se na abertura do mercado português a investimentos estrangeiros. A consequência deste novo dinamismo da economia portuguesa para o mundo da arte foi uma euforia do respectivo mercado, acompanhada de uma maior especulação e de uma inflação nos preços das obras (Pinharanda, 2000: 295). A galeria C e a galeria M iniciaram actividade, respectivamente, nos anos de 1964 e 1968.

Nos anos setenta deu-se a Revolução de 25 de Abril (1974). Foram restaurados direitos sociais tais como a liberdade de expressão, a liberdade de associação e o direito à greve. Naquele momento, as principais questões a resolver eram de carácter económico e político. O novo Governo não podia ainda acudir a questões importantes para o mundo da arte. Entre 1976 e 1977, o mercado da arte português, tão dinâmico nos anos sessenta, quase desapareceu, com poucas galerias sobreviventes. Nessa altura, a galeria M suspendeu actividade e um dos artistas entrevistados viu o seu acordo com outra galeria cancelado.

Os anos oitenta representam “a saída da crise social, económica e política dos anos anteriores” (Pinharanda, 2000: 296). Foi a década em que Portugal aderiu à comunidade europeia. Houve também uma ligeira revitalização do mercado da arte português. Iniciou-se uma fase de maior abertura à cena internacional, a partir da primeira participação portuguesa, em 1984, na ARCO, em Madrid (Pinharanda, 2000: 297-300). O crítico mais jovem, nascido em 1957, deu início à sua actividade crítica em meados desta década.

Apresentados os entrevistados nos seus contextos de socialização, importa agora colocar o foco nos seus modos de relacionamento com a arte, tanto na sua componente estética como na sua componente ideológica.

IV- VALORES ESTÉTICOS E ÉTICOS

Proponho-me, neste capítulo, dar conta dos juízos de valor produzidos por cada entrevistado relativamente à arte. Deter-me-ei nos enunciados que definem o estatuto dos objectos que se prestam à avaliação estética e que, através dessa avaliação, serão incluídos ou excluídos do mundo da arte.

As tomadas de posição no âmbito da estética dos membros do mundo da arte que ocupam posições de poder, contribuem para a transformação de objectos inicialmente vulgares em obras de arte. A estas tomadas de posição encontram-se sempre subjacentes juízos de valor. Estes juízos de valor pertencem sempre ao domínio da estética, mas por vezes recobrem também o domínio da ética. Quando estes discursos se prendem exclusivamente com os valores estéticos, existe uma relação de exterioridade do espectador ou do criador com a obra de arte, sendo que tanto na interpretação como na criação a obra é sempre um fim em si própria. Quando, pelo contrário, existe um imbricamento entre a estética e a ética nos discursos de agentes suficientemente poderosos para tornar eficazes os seus juízos, verifica-se uma relação de maior envolvimento com a obra de arte, sendo esta avaliada e interpretada não somente a partir das suas propriedades estéticas, mas também a partir das suas propriedades éticas ou, noutras palavras, em função da mensagem que veicula e do seu potencial de intervenção na sociedade em geral. Existe uma moral presente neste tipo de discursos sobre a arte, podendo essa moral relacionar-se com ideários políticos, sociais, universalistas, etc.

Os discursos dos entrevistados dividem-se segundo estas duas categorias denominadas, respectivamente, de *estética formal* e *estética moral*. É na categoria da *estética formal* que se insere a maioria dos entrevistados, sendo que nesse grupo se encontra um artista nascido no ano de 1938, um crítico nascido em 1957 e dois galeristas nascidos, respectivamente, nos anos de 1964 e 1977. Na categoria da *estética moral* inserem-se apenas dois dos entrevistados. Um deles é um artista nascido no ano de 1921 e o outro é um crítico nascido no ano de 1934. Detenho-me agora na análise destes perfis discursivos pensados em função dos agentes que os constituem.

Os entrevistados que se incluem no perfil discursivo denominado *estética moral* têm em comum, no plano dos valores éticos, o facto de se terem posicionado contra o fascismo e de terem visto na arte uma forma possível de resistência ao governo durante o tempo da ditadura em Portugal. Ambos aderem a ideais pacifistas e anti-colonialistas:

Agora puxando para aquilo que eu defendo. O que acontece é que a informação é tão grande no nosso tempo, que a tendência para uma certa *universalidade* surgida sobretudo a partir do romantismo, que é pelo nosso interior entendermo-nos todos, pelo nosso interior os povos entendem-se, isso é que faz uma certa beleza no desenvolvimento da actividade artística. É haver contacto entre os povos, mesmo que os chefes não se entendam. [Crítico de arte, nascido no ano de 1934]

Neste excerto o entrevistado associa à arte uma função de cariz diplomático e universalista, ou seja, ela permitiria a comunicação entre os povos, independentemente das diferenças linguísticas, culturais e políticas. Essa facilitação da comunicação entre os povos através da arte contribuiria para uma maior coesão social. Ele utiliza a palavra “universalidade” para retratar um mundo imaginário onde a arte é um instrumento de pacificação e entendimento.

O outro entrevistado inserido na categoria “estética moral”, por seu turno, demarca-se explicitamente das concepções racistas e desumanizantes associadas ao colonialismo:

Eu tenho uma ficha na PIDE. [...] Por alguma razão é, não é? Eles não andavam a dormir. [E de que é que o acusavam?] *Quer dizer, a acção surrealista nós tínhamos toda. A acção contra o governo nós todos tínhamos. E ninguém podia confundir a nossa posição com uma posição fascista. Isso não. [...] Em Luanda fui chamado à PIDE (em Angola, portanto) porque tinha pendurado um quadro do Malangatana no salão de pintura do museu. Um quadro do Malangatana assim deste tamanho. E fui chamado à PIDE e o pido disse-me: «Então o senhor põe uma porcaria daquelas num museu de brancos? Uma coisa feita por um preto.» E «O senhor faz favor de tirar aquilo.» Eu não tirei. [Artista, nascido no ano de 1921]*

Neste excerto o entrevistado demarca-se das concepções racistas sobre as quais se baseia o colonialismo. A ideologia sobre a qual se baseia o colonialismo prende-se com a corrente do darwinismo social que, em Portugal, teve o seu principal defensor em Oliveira Martins em meados da década de setenta do século XIX. Esta ideologia, “transpondo para o estudo das sociedades humanas os princípios da «luta pela vida» e da «sobrevivência dos mais aptos» que Darwin desenvolvera no campo da biologia [...], estabelecia uma rígida hierarquia entre as raças humanas, com a branca no topo, estando as inferiores destinadas a desaparecer ou, no melhor dos casos, a trabalhar para a superior” (Alexandre, 2000: 21). Se, de acordo com aquela ideologia, os povos dos territórios colonizados não tinham direito a existir excepto se trabalhassem para os colonos, então também não teriam direito a produzir objectos que fossem considerados obras de arte e que pudessem ser expostos em museus. O entrevistado demonstra a adesão a valores anti-colonialistas e anti-racistas ao recusar obedecer àquela ordem.

O entrevistado assume-se também como anti-fascista. Ele baseia a sua prática artística no surrealismo que, na sua opinião, não deve ser apreendido apenas como uma “estética”, mas sobretudo como uma “ética”. Esta referência ao surrealismo como “uma ética” é interessante, uma vez que os seus precursores em Portugal colocaram a sua arte ao serviço de uma luta anti-fascista. De acordo com Maria Jesus Ávila, num texto intitulado “Surrealismo em Portugal”, os surrealistas levavam a cabo uma “luta antifascista clandestina, na sua arte e na sua vida, uns filiados ao Partido Comunista, outros membros do MUD ou da CEJAD e todos vigiados pela PIDE.” (Ávila, 2011, CXVII). E, de acordo com o entrevistado, ninguém podia confundir a posição dos surrealistas “com uma posição fascista”.

O entrevistado também se demarca daqueles que produzem peças que se enquadram no género da arte contemporânea: “Eu acho que hoje há muita gente a fazer arte *tão má, tão má, tão má*, que não sei se é de propósito, se é porque não dão por isso, por *falta de sensibilidade* ou se é porque aquilo se vende e o que eles querem é vender. [...] [...] aquilo não tem *força* nenhuma. Não tem nada, não é *expressão humana*.”. Ele não aprecia obras que se inserem no género da arte contemporânea porque considera que lhes falta “sensibilidade”, “expressão humana”, “força” e “significado”. Todos estes atributos remetem para a já referida ética da interioridade, de acordo com a qual o artista deforma a realidade segundo um ponto de vista que lhe é próprio e que reflecte a sua personalidade carismática. Essa personalidade carismática, no caso deste entrevistado, baseia-se no seu mundo interior, pleno de emoções e impulsos, e não numa atitude de intelectualização da realidade observável e de distanciamento emocional do criador em relação à obra. Pelo contrário, a sua obra traduz um empenhamento tanto político como subjectivo.

O outro entrevistado inserido na categoria discursiva da “estética moral” tem exercido actividade no âmbito da crítica de arte. Também ele afirma que a sua actividade crítica, tal como a actividade artística, não era “gratuita”, mas sim “moralmente empenhada”. Que valores defendia ele?

Você imagina, por exemplo à volta de 1953, alguém enviado pelo próprio governo que vai pedir ao FJ para ser o organizador das representações nacionais no estrangeiro. Se você fosse crítica de arte como é que respondia a isto? [...] Em cinquenta e três ainda menos, não é? [...] E em sessenta e sete fui eu convidado. Eu disse que não. [...] É que eles nem acreditam como foi triste para nós termos que dizer que não. E inclusivamente escolher ter artistas zangados comigo porque eu disse que não. Porque calculavam que eu os escolhesse. [...] Portanto, o que era a crítica? *A crítica participava no boicote tal como os artistas.* [Crítico de arte, nascido no ano de 1934]

Tal como o artista acima citado que concebia o surrealismo como uma ética e que, através da sua obra, combatia o fascismo, também “a crítica participava no boicote”. Este entrevistado posiciona-se, em específico, contra a censura, “seja obscena, seja religiosidade, seja o que for.”. Ele defende os seus valores éticos e estéticos não só através da escrita de textos críticos e da prática pedagógica, tanto junto dos seus alunos como junto dos seus leitores, mas também através da recusa em colaborar com as políticas culturais de um governo que praticava a censura.

O entrevistado demarca-se ainda da geração de críticos que se seguiu à sua: “[Como é que acha que esteve a actividade da crítica depois do 25 de Abril?] Bom, aí eu combato genericamente. Eles vão cegar a pouco e pouco. Vão-se personalizar.”. Da mesma forma que a arte se divide em géneros, também as apreciações da crítica de arte se repartem segundo relações de afinidade com determinados géneros artísticos, ainda que essas afinidades estéticas não sejam completamente assumidas. Por outras palavras, um crítico pode reconhecer que se identifica sobretudo com um dado género artístico e, ao mesmo tempo, afirmar-se como alguém que emite julgamentos imparciais, baseados na história e nas qualidades formais das obras. Apesar dessa ética da imparcialidade, ele encontra-se mais propenso a avaliar positivamente obras que correspondem ao seu género artístico predilecto, assim como a avaliar positivamente os textos críticos que se pronunciam favoravelmente em relação àqueles trabalhos.

Esta diferença de posicionamentos estéticos pode ser associada a diferentes pertenças geracionais. Enquanto o crítico de arte nascido no ano de 1934 pertence a uma geração artística que preconizou o modernismo em Portugal, o crítico mais jovem, nascido no ano de 1957, pertence à geração artística que se seguiu ao modernismo e que preconizou a arte contemporânea. A geração artística mais recente, à qual pertence o entrevistado mais jovem, constituiu-se em oposição à geração artística anterior.

Os entrevistados que se inserem na categoria discursiva da “estética formal” e que, no mundo da arte, são directores de galerias, têm em comum o facto de seleccionarem as obras em função de critérios que se prendem com as suas propriedades formais. Eles diferem no grau de interferência do seu gosto pessoal no processo de selecção das obras a expor.

[O que é má arte para ti?] *Eu sou muito flexível. Acho que aceito um bocadinho de tudo e há espaço para tudo.* E eu tenho os meus critérios estéticos. Eu reajo mal ao mau desenho. Quando alguém não desenha bem e quando alguém não sabe trabalhar a cor, nem conjugar as cores. Eu acho que o desenho é a base de

tudo e quando tu percebes que a pessoa não domina claramente o desenho, eu [...] reajo a isso. E reajo quando as pessoas não sabem conjugar as cores ou [...]. Aquilo não é natural, não [...]. *Vai sempre um bocadinho àquela ideia que eu tenho de ser mais intuitivo e quando eu olho, aquilo ou bate certo ou não bate certo. Acho que passa muito por isso, pelo mau desenho ou pela má composição ou pelo mau conceito.* [Galerista, nascido no ano de 1977]

Este entrevistado aponta como características negativas numa obra o “mau desenho”, a “má composição” e o “mau conceito”. Ele considera-se “flexível” no sentido em que admite a coexistência entre obras de diversas estéticas na sua galeria, na condição de não apresentarem nenhuma daquelas características. Ele dissocia o seu gosto pessoal da sua actividade como director no sentido em que admite fazer exposições que considera “boas” mas que não correspondem necessariamente às suas preferências.

O outro galerista já se posiciona de uma forma diferente:

[O que é que acha que é arte de má qualidade?] [...] *A arte de má qualidade é a arte de que a gente não gosta.* [...] [E do que é que não gosta?] Voltamos à questão anterior, não gosto da arte que não valoriza o lado estético [...] [E o que é para si boa arte?] É o oposto. [...] *Pois, pela positiva é o contrário, são as coisas que valorizam o lado estético, que nós gostamos de ver, que nos despertam emoções sensações agradáveis, quer pela cor, pela paleta de cores que usam, quer pela composição da obra.* [galerista, nascido no ano de 1964]

Enquanto ele enfatiza a cor e a composição como elementos importantes para a apreciação de uma obra, revela-se menos flexível do que o anterior entrevistado em relação àquilo que poderá expor. Este entrevistado considera que a “arte de má qualidade é a arte de que a gente não gosta” e afirma não gostar “da arte que não valoriza o lado estético”. O entrevistado posiciona-se contra uma arte que designa “de vanguarda”. Ele acredita que aquele tipo de obras não resistirá à prova do tempo: “Um vídeo, coisas do género, não acredito que daqui a cinquenta anos essa arte ainda seja apreciada ou valorizada. Cinquenta anos ou menos até.”. Ele defende, por outro lado, a importância de “trabalhar e expor com aquilo de que a gente gosta”. É assim que ele organiza exposições com obras que correspondem ao seu gosto pessoal, ou seja, que sejam visualmente apelativas.

Ambos os galeristas avaliam as obras de arte através das suas propriedades formais, no entanto diferem no modo através do qual apreendem aqueles objectos. Enquanto o director da galeria C toma para si próprio uma identidade artística de tipo vanguardista, o director da galeria M assume uma identidade artística de tipo decorativista, valorizando acima de tudo o apelo aos sentidos e o potencial de identificação pessoal com a obra.

Esta diversificação em termos de posicionamentos estéticos explica-se parcialmente através de uma igual diversificação em termos de percursos escolares e académicos. Enquanto o director da galeria C se formou em História de Arte, o director da galeria M licenciou-se em Economia. O facto de o primeiro ter tido uma formação direccionada para o cargo que actualmente ocupa, faz com que ele adopte uma identidade de tipo vanguardista, valorizando tanto a forma como o conteúdo das obras, tendo sempre em consideração aquilo que vai apreendendo da cena artística internacional. O director da galeria M, por outro lado, teve uma formação fora da área das artes e, por essa razão, as referências que ele mobiliza na recepção das obras provêm de um *corpus* de conhecimento senso comunal, exterior às concepções contra-intuitivas vigentes no mundo relativamente fechado da arte.

Ambos os galeristas têm uma perspectiva economicista em relação aos objectos artísticos, sendo que esse economicismo assume modalidades diferentes em cada um dos entrevistados.

O director da galeria C aposta numa estratégia de investimento a longo prazo, ou seja, procura adquirir obras de artistas que ainda não estão consagrados, na expectativa de que eles se venham a consagrar mais tarde. A aquisição de obras de artistas em início de carreira revela-se vantajosa no sentido em que, numa primeira fase, as obras são adquiridas por um preço relativamente baixo e, numa segunda fase, são revendidas a preços inflacionados, conferindo à galeria uma maior ou menor margem de lucro consoante a reputação do artista naquele momento. É essa prática que lhe permite, nas suas palavras, estar “defendido” numa conjuntura de retracção do mercado da arte, uma vez que possui obras que se foram valorizando ao longo dos anos e que em qualquer momento poderá vender a um preço relativamente elevado. Este modelo de gestão encaixa-se na ideia de *economia anti-económica*.⁶

O director da galeria M, por seu turno, opta por uma estratégia de investimento a curto prazo. A sua maior preocupação consiste em realizar um número mínimo de vendas para cada exposição, de tal modo que o valor auferido exceda o valor investido naquele evento. Esta ênfase no lucro é explicável segundo o argumento de que este entrevistado tem um *habitus* multifacetado, combinando disposições características tanto do mundo empresarial como do mundo artístico. O modelo de gestão da galeria M prende-se com a ideia de *lógica económica*.

⁶ Ver página 7.

Um dos críticos entrevistados, nascido no ano de 1957, explicita os seus valores estéticos da seguinte forma: “[O que é má arte para si?] É quando os artistas não compreendem o que está antes deles, o que está no tempo deles e o que vai estar a seguir. [...] *Tem que haver ali o tal grau de aleatório, de segredo, que permita abrir e sobreviver. Porque se não está resolvido naquele momento.*” O entrevistado tem uma visão situada na história, ou seja, a pertinência de uma obra e a sua qualidade artística dependem em grande parte do contexto histórico da sua produção.⁷ Ele também compara o trabalho de um artista ao trabalho de um filósofo, argumentando que ambos se aproximam relativamente à forma de “interrogar o mundo”. Esse mundo a interrogar não consiste no mundo subjectivo do artista, mas sim num mundo que lhe é exterior, nomeadamente, o mundo da arte. No âmbito da arte contemporânea, género com o qual se identifica o entrevistado, o questionamento do mundo da arte faz-se através de uma atitude de exterioridade na medida em que o artista frequentemente adopta uma postura afectivamente distanciada e intelectualista em relação à sua arte ao expor as convenções e os cânones dos géneros artísticos precedentes, a saber, a arte clássica e a arte moderna. Ele defende ainda a ideia de que as obras devem ser suficientemente abertas para que diversas interpretações possam ser feitas em relação a elas durante um período de tempo indefinido. Uma obra aberta é alvo de diversas interpretações e, nesse sentido, pode ser relevante para muitos observadores, mesmo que sobre o contexto da sua produção já tenham passado séculos.

Umberto Eco, no texto intitulado “Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas” e publicado pela primeira vez no ano de 1968, explica o conceito “obra aberta” da seguinte maneira: “É preciso evitar que um sentimento único se imponha de chofre: o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas.” (Eco, 1986 [1968]: 46).

O autor argumenta que existem, na obra aberta, dois tipos de informação estética. A primeira informação consiste em “extrair da totalidade dos signos o maior número dos impulsos imaginativos ([ou] de sugestões) possíveis” (Eco, 1986 [1968]: 176). Numa primeira fase, o observador elabora cognitivamente “o maior número das integrações pessoais

⁷ Uma pintura impressionista, tal como se fazia na França do século XIX, seria uma obra de arte considerada pouco pertinente e de fraca qualidade artística se fosse produzida e apresentada ao mundo da arte no ano de 2012, uma vez que já se encontra fora do seu tempo. O mesmo não se pode dizer de uma obra do artista Monet, por exemplo, uma vez que representa um testemunho do tempo em que foi criada.

compatíveis com as intenções do autor”, transformando-as em signos que para ele são inteligíveis (Eco, 1986 [1968]: 176). A segunda informação consiste em “relacionar os resultados da primeira informação com as qualidades orgânicas reconhecidas como sua origem”, ou seja, fruir “o resultado de uma organização consciente, [ou] de uma intenção formativa”, elaborada e compreendida a partir do “mundo pessoal ou do background cultural do autor” (Eco, 1986 [1968]: 176). Assim, num segundo momento o observador interpreta as ideias que a obra lhe suscita à luz da informação de que dispõe sobre as qualidades formais da obra e do género artístico a que se vota o artista, com todas as ideologias que essa adesão implica.

Também o autor dá a sua própria definição de obra de arte: “Uma *obra é aberta* enquanto permanece *obra*, além deste limite tem-se a abertura como ruído.” (Eco, 1986 [1968]:171). Desta forma, as obras que pertençam ao género da arte contemporânea devem, segundo o autor, existir dentro de um equilíbrio entre abertura e fechamento, para que possam perdurar. Dentro desse equilíbrio, são suficientemente abertas para que se possa a partir delas extrair diversos significados e são suficientemente fechadas para que esses mesmos significados sejam dados ao observador pelas respectivas propriedades formais.

O artista entrevistado, nascido no ano de 1938, posiciona-se contra o *kitsch*, o realismo e o naturalismo. Para ele o *kitsch* “é o pior de tudo, porque é fazer requeitado, mas tentar fazer moderno com formas que não são modernas.”. Ele considera que muitas obras que se integram no realismo e no naturalismo foram feitas através do acto de “copiar fotograficamente o real” e defende que “é uma má arte copiar”. O entrevistado adere ao género artístico da arte moderna e, por essa razão, defende a interioridade como força motriz da criação artística, opondo-se ao género artístico que o precede, nomeadamente, a arte clássica, que se caracteriza em parte pela mobilização de referentes directamente observáveis e relativamente exteriores à subjectividade do artista.

Para concluir, observo que tanto os artistas como os críticos aderem em específico a um determinado género artístico. No caso dos galeristas, pelo contrário, verifica-se um maior ecletismo e uma maior propensão para comercializar obras oriundas de diferentes géneros artísticos, sem adesão exclusiva a um paradigma estético.

Analisados os valores estéticos dos entrevistados, importa agora situá-los nos seus contextos de socialização artística e compreender de que forma esses contextos os influenciaram ao longo das suas vidas e carreiras.

V- A MUDANÇA SOCIAL NO SISTEMA DA ARTE PORTUGUÊS E O SEU IMPACTO NAS CONDIÇÕES DE EXERCÍCIO DA CRIAÇÃO, DA CRÍTICA E DA VENDA

Os objectivos deste capítulo consistem em explicar de que modo as mudanças sociais ocorridas desde a revolução democrática de 1974 influenciaram as condições de exercício da venda, da crítica e da criação. Estes objectivos são concretizados através da análise dos testemunhos dos entrevistados, que são tomados como reconstruções discursivas da realidade presente e passada e que, ao representá-la, não se confundem com ela, conforme é admitido nos trabalhos sobre História Oral já citados neste texto. O passado, assim como a relação subjectiva que os indivíduos estabelecem com os diferentes eventos que o constituem, é cognoscível através das memórias que os indivíduos constroem colectivamente no decurso das suas interacções.

As condições de exercício da venda e da crítica sofreram alterações significativas em consequência das mudanças sociais ocorridas após o 25 de Abril. O excerto que se segue refere-se às condições da venda:

Eu acho que as galerias nos anos sessenta quando [...]. *Quando, neste caso, o nosso projecto começou, era tudo muito por amor à arte [...] era mais uma paixão do que propriamente uma profissão. E então no caso do meu pai [em] que a galeria acabou por surgir integrada numa livraria, era mesmo quase um hobby.* Depois disso de que já falámos, que de facto nos anos sessenta não havia mercado da arte. Depois nos anos setenta começou a animar um bocadinho, mas *sobretudo nos anos oitenta é que houve assim o boom em Portugal das galerias.* Eu acho que a relação com as galerias e os artistas, dantes havia laços de amizade mais fortes ou pelo menos isso tinha assim outra importância. [...] Hoje em dia tornou-se tudo muito negócio, objectivos, as estruturas inevitavelmente, com a concorrência, tiveram que tornar-se mais profissionais, mais abrangentes, mais... com uma capacidade de dar resposta ao mercado, aos clientes, aos comissários, aos curadores. [...] *Hoje em dia são negócios muito bem estruturados, muito profissionais, muito negócio-negócio e menos romântico como, se calhar, no princípio da nossa actividade.* (Galerista, nascido no ano de 1977)

O entrevistado dirige uma galeria que foi fundada pelo seu pai. Quando o pai faleceu, o filho herdou a sua posição naquela galeria. O facto de o entrevistado recordar acontecimentos que são anteriores à sua data de nascimento, justifica a pertinência da noção de *memória comunicativa* (Assmann, 2008: 117) e a sua imbricação com a questão das gerações. Com efeito, independentemente do facto de as suas memórias sobre o que aconteceu no sistema da arte antes e pouco depois 25 de Abril serem uma reconstrução da realidade e não a realidade em si mesma, elas foram-lhe transmitidas por pessoas que pertencem a uma

geração que não é a sua e que o antecede, tanto no que se refere à data de nascimento, como aos referentes estéticos e ideológicos. Esta transmissão teve lugar no decurso das suas interações com os pais e com outros indivíduos que se inserem em gerações mais antigas e que, da mesma forma que viveram os acontecimentos acima enunciados, tiveram a possibilidade de lhe transmitir as suas memórias relativas a essa época.

É preciso neste momento reforçar a ideia inicial deste texto que considera os testemunhos dos entrevistados como representações da realidade e que não as confunde com a realidade *per se*. Ele refere que nos anos sessenta, década em que aquele projecto teve início, “não havia mercado da arte” em Portugal e que só a partir do início dos anos setenta é que aquele mercado começou a crescer, tendo esse crescimento sido abruptamente interrompido pela revolução de 1974 e pelas suas consequências imediatas, ou seja, uma desaceleração da economia nacional e um maior enfoque sobre questões políticas e sociais em detrimento de questões associadas à cultura: “No período revolucionário (entre 1976/77), todo o mercado artificialmente criado ficou pulverizado (poucas galerias sobreviveram) e sem possibilidades de recuperação imediata. Ao mesmo tempo o Estado, preocupado com questões urgentes de consolidação democrática [...] mostrou-se incapaz de estabelecer políticas culturais coerentes.” (Pinharanda, 2000: 295-296). A influência desta conjuntura sobre a venda de objectos artísticos traduziu-se numa redução significativa do volume de transacções. Esta galeria foi uma das poucas que se manteve em actividade e, apesar disso, segundo um dos artistas entrevistados⁸, o seu fundador cancelou os acordos que tinha com alguns artistas, tendo mantido relações profissionais apenas com aqueles que na altura eram mais reconhecidos.

Foi nos anos oitenta que se deu uma retoma nas vendas de objectos artísticos, tendo-se traduzido essa retoma, segundo o entrevistado acima citado, numa maior profissionalização da actividade dos galeristas. Esta profissionalização consiste em parte na passagem de um modo de relacionamento de tipo afectivo e solidário entre artistas e galeristas para um modo de relacionamento baseado em premissas como o distanciamento e a orientação para resultados económicos. A ideia que o entrevistado procura transmitir é de que com o crescimento do mercado da arte em Portugal nos anos oitenta, houve uma mudança de atitude entre os artistas; essa mudança traduziu-se numa maior tendência, da parte dos artistas, para o estabelecimento de relações de tipo utilitarista com os galeristas, destinadas à obtenção de

⁸ Este artista nasceu no ano de 1938.

dividendos económicos e simbólicos. Verifica-se a existência de um efeito de geração no sentido em que, devido às mudanças económicas e sociais provocadas pela revolução de Abril, nomeadamente, o desaparecimento da censura, a maior abertura em relação à cena artística internacional e o chamado “boom”⁹ do mercado da arte nos anos oitenta, duas gerações de galeristas experienciam diferentes formas de relacionamento com os artistas. Enquanto as relações do fundador daquela galeria com os artistas eram sobretudo de tipo afectivo, as relações do seu filho com aqueles agentes são sobretudo de tipo instrumental.

O excerto que se segue, retirado de uma entrevista realizada a um crítico de arte, nascido no ano de 1957, refere-se às condições de exercício da crítica antes e depois da revolução de Abril.

[Acha que o 25 de Abril influenciou a crítica de arte? Acha que mudou alguma coisa a partir daí?] Sim, mudou. Por exemplo *foi perdendo importância*. Eu acho que sim. Penso nisso quando penso por exemplo na *Associação Internacional dos Críticos de Arte*, na secção portuguesa, que tem uma intervenção muito grande antes do 25 e no pós 25 de Abril até aos anos setenta e oito, setenta e nove, depois perde importância no sentido em que deixa de ter o papel cívico e decisivo que tinha antes de *luta contra a censura, o conservadorismo* e tal tal. E ela própria se torna a câmara de ecos que já era mas nós (eu era miúdo), mas talvez não se percebesse muito bem mas em termos históricos em Portugal do seu próprio *conservadorismo*, não é? [Crítico de arte, nascido em 1957]

O poder simbólico da crítica de arte tem vindo a diminuir desde o 25 de Abril até à actualidade. O entrevistado considera que antes do 25 de Abril os críticos de arte eram “muito considerados” por serem “figuras de resistência ao regime” e “figuras da intelectualidade”. Actualmente, nas suas palavras, “tanto faz escrever ou não escrever”.¹⁰

Um dos artistas entrevistados, nascido no ano de 1938, vai ao encontro desta ideia quando declara que os críticos de arte constituem um “grupo em extinção”. Um dos motivos que pode justificar esta rarefacção prende-se com aquilo que o crítico de arte nascido nos anos cinquenta designa de “ambiguidade entre crítico e *curator*”. Segundo o próprio, “muitos

⁹ Esta expressão foi utilizada pelo galerista citado na página 25.

¹⁰ A eficácia do discurso crítico consiste no efeito de “transubstanciação simbólica” (Ferreira, 1995: 995) que exerce sobre os objectos produzidos pelos artistas, permitindo-lhes aceder ao estatuto de obra. Ao discurso crítico associa-se uma intenção pedagógica, que na prática se traduz em quatro registos possíveis: o *registo informativo*, o *registo contextualizador*, o *registo judicativo* e o *registo interpretativo*. O *registo informativo* compreende “os elementos factuais de apresentação do evento”; o *registo contextualizador* compreende a “categorização [...] do referente [...] num domínio de regularidades históricas e culturais”; o *registo judicativo* implica “os juízos de valor formulados acerca da qualidade estética do referente”; por fim, o *registo interpretativo* implica “compreender e reconstruir o significado do referente na intenção declarada de promover as suas potenciais ordens de inteligibilidade e de facilitar a sua apreensão e leitura” (Ferreira, 1995: 992).

críticos são simultaneamente *curators* ou transformaram-se”. Entre os críticos da geração que o precede, era prática corrente a sobreposição entre a função do crítico e a função do curador. Em termos concretos, isto traduz-se no facto de um crítico gerir a colecção de uma galeria ou de um museu, tomando as decisões relativamente às peças a adquirir para o acervo e elaborando a programação, ao mesmo tempo que publica textos relativos aos artistas com que trabalha. Um outro crítico entrevistado, nascido no ano de 1934, afirma que “organizar exposições”, ou seja, desempenhar funções de curador, era apenas “uma maneira que tinham os críticos de defender as suas ideias”.

Já entre os membros da geração do crítico mais jovem, essa prática é considerada “imoral”¹¹, segundo o argumento de acordo com o qual os críticos retiram o seu sustento das vendas das obras que avaliam. Até uma determinada altura, ele dedicou-se simultaneamente ao ensino e à crítica em jornais e outras publicações periódicas. Quando assumiu a função de curador para uma colecção privada, há onze anos atrás, deixou de fazer crítica de arte por considerar que existe uma incompatibilidade entre o exercício da curadoria e o exercício da crítica.

Os críticos entrevistados pertencem a gerações diferentes e vivenciaram a sua juventude em épocas diferentes. O crítico mais velho, nascido no ano de 1934, deu início à sua actividade crítica num tempo em que o mercado da arte começava a desenvolver-se, a diferenciar-se e a profissionalizar-se em Portugal. Assim sendo, não havia uma divisão social do trabalho tão vincada no mundo da arte português dos anos sessenta como veio a existir no século XXI. Por outro lado, a dimensão económica da arte era renegada pelos diferentes agentes do sistema da arte, numa estratégia de afirmação de autenticidade do interesse pela obra, independentemente dos dividendos implicados na sua valorização e na sua venda. Por outro lado, o crítico mais jovem, nascido em 1957, iniciou a sua actividade crítica nos anos oitenta, momento em que o mercado da arte se encontrava num estado de euforia e em que já se começava a notar uma tendência para uma maior profissionalização e uma mais acentuada especialização do trabalho. Neste sentido, acumular as funções de crítico e de curador não só ia contra aquela tendência para a especialização do trabalho, como também ia contra a ética associada à dimensão económica da arte, que já não era renegada, na condição de o juízo estético não ser condicionado por ela.

¹¹ Esta palavra foi utilizada pelo crítico mais jovem durante a entrevista.

Apesar da tendência para uma acrescida divisão social do trabalho relacionado com as artes, verifica-se ainda alguma sobreposição de funções noutros agentes:

A evolução de carreiras no sector das artes visuais apresenta-se tendencialmente marcada pela acumulação de funções, podendo assumir diversas combinatórias. Entre outras prováveis, refiram-se as mais frequentes: artista-professor; artista-curador; artista-técnico de serviço educativo; historiador-crítico-curador-professor-conferencista; crítico-curador-consultor de colecções; curador-galerista. (Gomes e Martinho, 2009: 40)

Assim, um crítico pode ser curador, desde que não desempenhe ambos os papéis ao mesmo tempo. É o caso do crítico mais jovem da amostra, que sobre põe ambas as funções, mas em fases distintas da sua trajectória de vida. Esta sobreposição de funções também se verifica noutros agentes ligados às artes visuais e estende-se a outras áreas criativas. Vera Borges refere-se à repetição deste padrão no mundo do teatro:

No mesmo sentido, os resultados da pesquisa que realizámos sobre os grupos de teatro e teatrais, os actores e os encenadores, mostram que estes circulam entre vários grupos, dando origem ao perfil do «artista-polvo» que «agarrá todos os furos» no teatro ou em outro domínio artístico e o «artista-camaleão» que desenvolve todos os tipos de papéis no teatro ou fora dele (Borges 2007). [...] Nas suas biografias automeiam-se «artistas completos» pois são os programadores, os gestores, os produtores, os actores e os encenadores do seu grupo de teatro. (Borges, 2008: 525)

É então possível falar de uma maior profissionalização e divisão social do trabalho no actual sistema da arte português, desde que se reconheça que esse processo se encontra numa fase ainda incipiente. Na medida em que actualmente se considera “imoral” a sobreposição simultânea das funções de crítico e curador, encontra-se em curso um processo de maior diferenciação social no mundo da arte. Por outro lado, esse processo encontra-se numa fase ainda inicial porque a divisão social do trabalho é pouco acentuada em situações em que não se impõem os critérios normativos da isenção e da objectividade no discurso crítico.

O crítico de arte nascido no ano de 1957 refere-se ainda à relação de oposição entre a geração artística a que ele pertence e a geração artística que o precede:

Nós o que percebemos como geração quando chegámos aos anos oitenta é que eles [os críticos da geração anterior] não queriam perceber, não percebiam e não sabiam perceber e reagiam negativamente ao que estava a acontecer nas pessoas da nossa idade. Foi nesse sentido que o termo tornado «crítica de arte» foi uma consequência de uma necessidade de uma geração falar sobre si própria. [Crítico de arte, nascido em 1957]

Uma das maiores mudanças que tiveram lugar no mundo da arte português desde 1974 consiste no conflito entre duas gerações artísticas, nomeadamente, aquela que defende o género artístico da arte contemporânea e à qual pertence o entrevistado mais jovem, e aquela que defende o género artístico da arte moderna. Este conflito traduziu-se na transformação da geração artística mais recente numa *geração efectiva*, ou seja, impôs-se o género contemporâneo no sistema da arte português e transferiu-se grande parte dos recursos de legitimação para aqueles que o defendem.

Antes do 25 de Abril, segundo um dos artistas entrevistados, nascido no ano de 1938, a arte portuguesa não tinha divulgação internacional: “Portugal era muito mal visto [na Europa democrática] porque tinha uma ditadura. E quem diz Portugal, diz os brasileiros e diz a Espanha. O que, dito de outra maneira, o espaço de manobra de um português era expor no Brasil ou em Espanha. Fora disso era difícilimo.”. Após a revolução, segundo o próprio, “as oportunidades dos artistas multiplicaram-se exponencialmente”, facto que se deve em parte a uma maior abertura à cena internacional: “Aí passou a haver muito mais intercâmbio entre portugueses e estrangeiros. Exposições de portugueses no estrangeiro, de estrangeiros em Portugal”¹². Este intercâmbio foi facilitado não só pelo Estado, mas também por instituições como a Gulbenkian¹³, o CCB, a Culturgest e Serralves.

As condições de exercício da criação artística, da venda e da crítica sofreram grandes alterações desde a revolução de 1974. Essas mudanças foram provocadas por factores que vão desde o desaparecimento da censura, o crescimento do mercado da arte após o período conturbado que se seguiu imediatamente à revolução e a emergência de diversas instituições destinadas à promoção da cultura até a uma maior abertura às dinâmicas do mundo da arte global. Por um lado, a revolução democrática facilitou a divulgação de arte portuguesa em países europeus com regimes democráticos já consolidados. Por outro lado, já nos anos oitenta, ultrapassada a conjuntura de crise económica e política que se seguiu à revolução, deu-se um crescimento do mercado da arte em Portugal com o respectivo aumento no volume de negócios e a consequente multiplicação das oportunidades de consagração para os artistas, sobretudo os mais jovens.

¹² Artista entrevistado, nascido no ano de 1938.

¹³ É preciso referir que a Gulbenkian já funcionava no tempo da ditadura, desde o ano de 1957, e atribuía bolsas de estudo no estrangeiro. Um dos críticos entrevistados, nascido no ano de 1934, usufruiu de uma destas bolsas, tendo estudado História de Arte em Paris.

VI- DINÂMICAS DA CONSAGRAÇÃO

O objectivo deste capítulo consiste em analisar as dinâmicas de consagração no mundo da arte português, tendo em conta o papel desempenhado pelos agentes do sistema da arte que se ocupam da mediação, assim como a acção de factores extra-artísticos tais como o dinheiro associado às obras e o poder económico e político dos países em que elas são produzidas.

A questão da consagração deve ser abordada segundo uma perspectiva multidimensional, uma vez que um “artista consagrado” é-o sempre na medida das categorias de senso comum de cada indivíduo. Aquela noção é remetida, na maioria das vezes, para o artista com um vasto currículo, reconhecido pelo mercado e pela instituição¹⁴, assim como pelos pares e por um público não especializado em questões específicas do mundo da arte e, de preferência, num contexto transnacional. Um dos entrevistados exprime claramente o carácter polissémico da palavra “consagração”:

Eu nem sei se me interessa muito perceber qual é o peso de cada agente no processo [de consagração]. Porque também *depende muito. É tão variável, depende muito de cada um dos níveis em que as coisas se passam*. Pode haver artistas dos quais toda a crítica, todas as gerações e todos os gostos dizem mal, que têm um mercado imenso. Mas depois porque não entram nos museus? E depois há outros que entram nos museus mas não têm nenhum apoio nem do mercado, ou têm do mercado institucional e não têm do mercado privado. Pronto, é tão complicado. (Crítico de arte, nascido no ano de 1957)

A consagração é um processo que se dá no tempo (a um ritmo relativamente lento ou relativamente acelerado, sendo que o mesmo trabalho pode ser aceite numa época e rejeitado noutra), no espaço (de abrangência regional, nacional ou internacional) e em diferentes instâncias (pelo mercado e/ou pela instituição, pelo público especializado nas questões específicas do mundo da arte, pelo público não especializado, pelos salões do SPN [Secretariado de Propaganda Nacional], pelas sociedades de artistas, etc.).

Os actores envolvidos directamente nestas dinâmicas de consagração têm, por seu turno, uma visão parcelar do processo de consagração, que resulta das suas reflexões individuais sobre uma experiência que, sendo também ela parcelar, resulta do seu

¹⁴ A categoria “instituição” refere-se tanto aos museus que, na actualidade, sancionam positivamente o trabalho dos artistas que ali se encontram representados, como aos salões e às sociedades artísticas (Sociedade Nacional de Belas Artes, por exemplo) que, durante o regime salazarista, eram importantes instâncias de legitimação para os artistas. É preciso lembrar, contudo, que naquele tempo grande parte dos agentes do mundo da arte português se posicionavam contra o regime e, por essa razão, desvalorizavam o trabalho artístico daqueles que expunham nos salões do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional).

confinamento às posições sociais que ocupam. Um crítico de arte, um galerista e um crítico provavelmente terão perspectivas diferentes sobre a questão da consagração, podendo ainda diferenciar-se em função da geração artística a que pertencem.

Vejamos o que um dos artistas entrevistados, nascido no ano de 1938, tem a dizer a este respeito:

E a maior parte da arte portuguesa, porque provavelmente em Espanha e em todo o mundo ocidental, funciona por *lobbies*. Amigos de amigos e há depois uns tantos que são os papas. [...] O guru que leva atrás de si e tem uma corte. É ele [...]. Ele e dois ou três ou quatro que fazem aquele grupo e que mantêm aquilo a funcionar. Aquela corte, e aquelas pessoas, e os circuitos e terem sobretudo vivos os circuitos que os alimentam, podendo ter na sua mão quase todos os média. E isso é terrível, porque sufoca-se com isso quase artistas de topo hoje, como eles podem ser, ou até pode haver artistas fracos no meio daquilo. E há. *Porque há artistas pobres e artistas que não são pobres no meio deles, só porque são do lobby.* [...] *Estas coisas podem-se tornar dramáticas para artistas que são verdadeiramente artistas, mas que são rejeitados só porque não estão na moda (aqui estou a falar na moda) e porque têm que ser postos de parte para dar lugar aos outros que vêm a seguir.* [...] *O GR, já que falei nele várias vezes, e o F foram postos de parte pelos críticos que vieram a seguir. E foram. E os outros a seguir provavelmente estão a pôr de parte os outros e os artistas a mesma coisa.* (Artista, nascido no ano de 1938)

O entrevistado apreende o processo de consagração segundo uma das formas possíveis que ele pode assumir, a saber, através do reconhecimento pelos pares. Ele compreende a pertença a um *lobby* como a condição básica da consagração, sendo que, segundo o seu ponto de vista, aquele processo só poderia efectuar-se através da pertença a um destes grupos de pressão e da acção dos seus agentes mediadores.

Por outro lado, à medida que um grupo de pressão vai adquirindo maior influência, vai criando as condições para a exclusão, face ao mundo da arte e aos seus circuitos, dos membros de outros grupos mais antigos, que “não reconhecem os seus contemporâneos a não ser no passado” (Bourdieu, 1996 [1992]: 188). É a este propósito que o entrevistado afirma que há artistas que “são rejeitados só porque não estão na moda”, pois só se consagra pelos pares quem encontra os seus contemporâneos no presente ou no futuro. Todos os agentes no mundo da arte, independentemente das posições que ocupam, estão sujeitos, mais tarde ou mais cedo, a sofrer as consequências deste efeito de geração ou, nas palavras do entrevistado, a serem “rejeitados”, a menos que se saibam adaptar às tendências impostas pelos grupos de pressão emergentes.

Um dos galeristas entrevistados, nascido no ano de 1977, refere-se à consagração como um processo mediado pelos diferentes agentes do mundo da arte:

Hoje em dia há muitas *relações de interesses* e do que é que tu podes ir buscar a esta pessoa e àquela pessoa, como é que tu podes usar esta pessoa para teres determinada visibilidade. [...] Mas claro que há artistas que são completamente puros e que fazem o seu trabalho e que são [...]. Como há outros que são completamente *relações públicas*, promovem-se, usam todos os meios. Se calhar não são tão bons artistas, mas como têm uma grande capacidade de manipular, acabam por chegar e ter uma *visibilidade* que se calhar o outro que é puro, honesto, *se não for bem acompanhado nunca consegue ter a mesma visibilidade que este oportunista.* (Galerista, nascido no ano de 1977)

Este entrevistado considera que a consagração é um processo que decorre com o apoio dos agentes do sistema da arte que fazem a mediação das relações entre os artistas e o público. As relações sociais no sistema da arte são, assim, caracterizadas como “relações de interesse”. Ele opõe o arquétipo do artista “puro” e “honesto” ao artista “relações públicas” e que, através da sua “grande capacidade de manipular”, acaba por ter mais visibilidade do que o primeiro. Assim, o artista “relações públicas” procuraria mobilizar a influência de agentes que ocupassem posições importantes no seio de grupos de pressão, ou seja, agentes mediadores, e seria através da obtenção dos seus favores que ele se consagraria, segundo a modalidade correspondente ao princípio da hierarquização interna.

A este respeito, Vítor Sérgio Ferreira refere-se ao ensino superior artístico não só como um meio de “transmissão de saberes técnicos, históricos e teóricos” (Ferreira, 2003: 147), mas também enquanto “meio de socia(bi)lização central para o sucesso” da futura carreira do jovem artista: “O *talento artístico* passa, assim, a repousar também sobre um *talento social*, o qual começa a ser treinado no âmbito do sistema de ensino artístico, que desta forma autoriza a emergência e desenvolvimento de um novo tipo de artista, para o qual *vocação e estratégia* já não são opostos, mas realidades ligadas entre si.” (Ferreira, 2003: 151).

Um dos críticos de arte entrevistados, nascido no ano de 1934, faz referência directa a uma das instâncias de consagração, a saber, o mercado. Ele aponta a “imitação” como a força motriz de um processo de consagração pelo mercado e explica a sua dinâmica através da metáfora da aposta no contexto de uma “casa de jogo”: “quando um fulano começa a ganhar, todos começam a apostar na mesma coisa em que o outro aposta”. Esta metáfora refere-se às motivações associadas às aquisições de obras por coleccionadores, sendo que tais motivações

se referem frequentemente a um sentido de investimento numa obra que, com o tempo, valerá mais do que a quantia pela qual foi adquirida.

O artista já citado neste capítulo, nascido no ano de 1938, refere-se ainda à influência de factores extra-artísticos sobre os processos de consagração no mundo da arte:

[Qual é que é a sua opinião sobre a importância do dinheiro no mundo da arte?] Imensa. Imensa. Não vou dizer que é tudo, mas tem um peso tremendo. Eu não diria só o dinheiro. É o dinheiro e a influência política. [...] É aquilo que eu lhe disse há bocado: os Estados Unidos têm uma força enorme. E conseguiram impor uma arte americana no chamado “velho continente”. E para o Japão e por aí fora. E como os japoneses com certeza fazem o mesmo em sentido contrário. [...] No que é que essas coisas se traduzem? É na divulgação, é o empurrar a cultura para outros países. Uma coisa é promover a cultura dentro do próprio país para dentro, entre muros. Outra é para fora. É claro que uma coisa vai com a outra. O dinheiro vai todo com o poder político. (Artista, nascido no ano de 1938)

De acordo com este excerto, o poder económico de uma nação articula-se com o poder político num processo que viabiliza a divulgação da sua cultura num nível internacional. Segundo Alexandre Melo, num texto intitulado “Entre o local e o global”, publicado no ano de 1994, “só poderá ser centro artístico um centro de poder extra-artístico: político e/ou económico e/ou religioso.” (Ginzburg, 1991: 32-33 *apud* Melo, 1994: 147). Os centros artísticos apresentam três factores que propiciam a consagração dos respectivos artistas no nível internacional: robustez da base económica, consistência da rede de apoios institucionais e capacidade de intervenção mediática (Melo, 1994: 148). Por outro lado, a noção de centro artístico levanta o problema da consagração de artistas que se situam na periferia. Alexandre Melo enuncia o *modelo central de afirmação cultural* que se traduz na “elaboração e reivindicação de uma identidade cultural [...] que depois se procura divulgar e fazer reconhecer como tal no plano internacional” (Melo, 1994: 148). O autor refere-se ainda à ideia de *scarto*¹⁵, de acordo com a qual o artista que se encontra numa situação periférica poderá beneficiar de uma “distância produtiva”, ou seja, ele encontra-se numa posição de “deslocação lateral” em relação ao artista que se encontra no centro, podendo esse facto ser-lhe benéfico em termos criativos na medida em que o seu ponto de vista sobre o que se passa no centro é mais distanciado, mais lúcido e mais descomprometido (Melo, 1994: 153). Por outro lado, o autor defende a tese de acordo com a qual as noções de centro e periferia não têm aplicação no contexto da arte contemporânea, uma vez que o mundo da arte global cada

¹⁵ O modelo central de afirmação cultural encontra-se associado à ideia de periferia.

vez mais é complexo e multipolar, com vários centros e com várias hierarquias (Melo, 1994: 156).

Neste sentido, a consagração é também uma questão de escala, na medida em que um artista mais facilmente se consagra nos níveis regional ou nacional, se conseguir consagrar-se também no nível internacional. Um dos galeristas entrevistados, nascido no ano de 1977, reforça esta hipótese: “A RP teve o sucesso que teve [...]. Pode ser uma grande artista, mas nunca teria tido o sucesso que tem se tivesse ficado em Portugal. Ela foi para Londres, hoje em dia é considerada uma artista inglesa e de facto abriram-se N portas por todo o lado.” A artista à qual se refere o entrevistado, alcançou maior consagração na escala nacional em grande parte porque conseguiu consagrar-se também na escala internacional.

Os centros de poder económico tornam-se centros de consagração artística onde, para além da qualidade estética, também o dinheiro associado à obra concorre fortemente para o processo de consagração do artista. No entanto, a consagração também é possível fora dos centros, devido à possibilidade de “deslocação lateral” proporcionada pelo *scarto* (Melo, 1994: 153).

Um dos galeristas entrevistados, membro de uma geração mais recente do que aquela a que pertence o artista anteriormente citado, aborda a questão da consagração nos centros artísticos:

Tentar levar alguns artistas portugueses lá fora, acho que isso é importante. Temos as nossas limitações, temos artistas com muita qualidade, mas de facto temos o problema de sermos um país pequenino e periférico e é de facto muito difícil de exportar os nossos artistas. [...] Uma coisa é tu viveres nos sítios e estares integrado naquela rede. Outra coisa é estares fora. Aí é mais complicado. [...] o facto de teres uma ligação, ou de teres estudado lá, ou teres tido bases ou em Inglaterra ou nos Estados Unidos ou na Alemanha, são factores muito importantes. [...] Muito mais facilmente chegam a um muito maior leque de pessoas. (Galerista, nascido no ano de 1977)

Segundo o entrevistado, um artista consagra-se mais facilmente se se encontrar integrado num centro artístico, uma vez que pode usufruir de uma abundância de recursos que não se encontra disponível em contextos não centrais. Ele considera que o mundo da arte português é periférico e que os artistas portugueses, independentemente do facto de terem “muita qualidade”, mais dificilmente divulgarão o seu trabalho se não tiverem alguma ligação a um centro artístico como, por exemplo, Londres ou Nova Iorque. Neste sentido, um artista português mais facilmente se consagra num contexto internacional do que em Portugal.

Num texto intitulado “Mobilidade Internacional dos Artistas e outros Profissionais da Cultura” e publicado no ano de 2010, são apresentados os indicadores de exportação e importação das artes visuais em Portugal, no intervalo de tempo decorrido entre o ano de 1996 e o ano de 2005. Enquanto nas exportações houve uma retração de -37%, as importações sofreram um crescimento de 71% (Gomes, 2010: 16). Estes dados reflectem o panorama da internacionalização das artes visuais em Portugal: o decréscimo das exportações, associado a um crescimento desproporcional das importações, reflecte as dificuldades dos agentes do sistema da arte português em exportar os seus produtos. Esta dificuldade prende-se com três constrangimentos estruturais. Em primeiro lugar, uma insuficiente aposta dos governos na criação de elos entre os artistas e os mediadores do sistema da arte português. Em segundo lugar, uma desproporção entre o investimento do Estado na produção de bens culturais e nas correspondentes redes de difusão, traduzindo-se esse desequilíbrio numa fraca divulgação dos bens produzidos. Em terceiro lugar, escassez de mediadores com capacidade de intervenção no plano internacional e fraca capacidade de influência das galerias enquanto grupo de pressão (Gomes e Martinho, 2009: 26-27).

O processo de consagração, conforme exposto neste capítulo, depende de diversos factores e pode assumir várias modalidades, não cabendo ao sociólogo apresentar uma definição daquele processo, mas sim expor algumas das suas faces. Os entrevistados referem a importância do papel desempenhado pelos mediadores no mundo da arte. A acção dos mediadores tem grande influência nos processos de consagração na medida em que eles decidem quem é que pode divulgar o seu trabalho e em que instâncias. Por outro lado, as cotações das obras têm grande influência nestes processos, uma vez que podem sancionar positiva ou negativamente o trabalho dos criadores. Para que a consagração dos artistas se dê também num nível internacional, e não apenas num nível nacional ou regional, são necessários apoios institucionais e mediáticos, assim como uma estrutura económica capaz de os suportar. Estas condições, segundo os entrevistados, não se verificam em Portugal, razão pela qual a internacionalização da arte portuguesa ainda é um desafio.

VII – CONCLUSÃO

As ideias mais importantes ao longo deste texto prendem-se com as noções de *geração*, *memória* e *consagração*.

Refiro-me a *geração* como um grupo de pessoas que partilham os mesmos referentes ideológicos e valorativos e que, numa dinâmica de conflito face a gerações anteriores, provocam mudanças significativas na sociedade em que vivem. Uma *geração*, neste sentido, não se define através da data de nascimento dos seus membros, no entanto é provável que os membros de uma mesma geração tenham idades próximas entre si.

A *memória*, sua vertente comunicativa, é a corrente que liga as gerações mais recentes às gerações imediatamente anteriores; o conhecimento (e inter-conhecimento) que daí advém para os mais jovens é que determina a sua orientação como *geração potencial* ou *geração efectiva*. Além disso, a memória como testemunho remete para a dimensão subjectiva da História.

A *consagração* é um processo que acontece numa escala regional, nacional e/ou internacional; no entanto, quando um artista pertence à geração que controla os recursos de legitimação no sistema da arte e consegue consagrar-se no nível internacional, mais facilmente se consagra também nos níveis regional e nacional.

Este trabalho procura explorar a forma como as mudanças estéticas e sociais ocorridas a partir de 1974 influenciaram as vidas e carreiras de artistas, críticos e galeristas, sendo que neste âmbito se verificam efeitos de geração no que se refere à questão dos valores éticos e estéticos, à questão da mudança social e estética *per se* e à questão da consagração. As conclusões aqui apresentadas têm por base não só as referências bibliográficas consultadas, mas sim (e sobretudo) as memórias de cada entrevistado. A forma como cada um deles integra os diferentes acontecimentos da sua vida presente e passada, é largamente tributária não só das posições sociais que eles ocupam, mas também das reconstruções que se operam através do acto de recordar e contar. É importante o facto de a amostra ser constituída em rede, uma vez que só assim se revela o carácter intertextual dos testemunhos.

No que se refere aos valores éticos e estéticos dos entrevistados, eles dividem-se em dois grupos, a saber, aqueles que aderem à *estética moral* e aqueles que aderem à *estética formal*.

Entre os entrevistados que aderem à *estética moral* verifica-se a prevalência de valores antifascistas e humanistas, sendo que a arte é para eles uma maneira de defender os seus ideais. Por outro lado, ambos se identificam com o género artístico da arte moderna. Assim, estes entrevistados não só pertencem à mesma geração artística no que se refere a ideias e valores, como também nasceram em datas relativamente próximas.

Entre os entrevistados que aderem à *estética formal* encontramos dois galeristas com formas diferentes de ver a arte. Enquanto um adopta uma abordagem de tipo decorativista, o outro adopta uma abordagem de tipo vanguardista. O artista que se insere neste perfil identifica-se com o género da arte moderna. O crítico da arte que adere à *estética formal*, por outro lado, identifica-se com o género artístico da arte contemporânea e contrapõe-se à geração artística que o antecede, na medida em que os argumentos de ordem estética usados por ambas as partes são incomensuráveis entre si.

A principal mudança ocorrida no mundo da arte desde 1974 consiste na transferência de poder entre duas gerações artísticas. A geração mais recente defende o género da arte contemporânea. A geração mais antiga defende o género da arte moderna. A geração mais recente conseguiu impor o género artístico da arte contemporânea no mundo da arte português, sendo que grande parte dos recursos de consagração passaram para os seus agentes mediadores. Por outro lado, o 25 de Abril teve como consequência a abertura do mundo da arte português às dinâmicas do mundo da arte global, com um respectivo acréscimo nas oportunidades de mobilidade internacional para os artistas.

Entre os múltiplos factores que podem intervir nos processos de consagração dos artistas, encontram-se a acção dos agentes mediadores e o poder económico e político das nações em que são produzidas. Independentemente da qualidade estética de uma obra, o papel dos agentes mediadores é importante na medida em que, sem eles, os artistas não têm visibilidade. Estes agentes mediadores podem ser críticos, curadores, galeristas, directores de museus, etc. Num nível macro, o poder económico de uma nação também tem influência neste processo na medida em que são disponibilizados aos artistas mais recursos que lhes permitem divulgar o seu trabalho. A noção de *scarto* suaviza o poder atribuído à esfera económica, no sentido em que a distância em relação aos centros artísticos promove uma perspectiva relativamente mais objectiva em relação às dinâmicas centrais.

VIII – BIBLIOGRAFIA

- Ávila, Maria Jesus (2011), “Surrealismo em Portugal”, em Pedro Lapa e Emília Tavares (orgs.), *Arte Portuguesa do Século XX. 1910-1960*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado e Leya.
- Thomson, Alistair (2011), “Memory and Remembering in Oral History”, em Donald Ritchie (org.), *The Oxford Handbook of Oral History*, New York, Oxford University Press.
- Gomes, Rui Telmo (org.) (2010), *Mobilidade Internacional de Artistas e outros Profissionais da Cultura*, Observatório das Actividades Culturais.
- Disponível em: http://www.oac.pt/pdfs/OAC_MobilidadeInternacional_Mar10.pdf
- Morató, Arturo (2010), “A Metamorfose do Valor Cultural na Sociedade Contemporânea”, em Maria de Lourdes Lima dos Santos e José Machado Pais (orgs.), *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Martinho, Teresa e Rui Telmo Gomes (2009), *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais. Um Panorama em Vários Domínios*, Lisboa, Observatório de Actividades Culturais.
- Assmann, Jan (2008), “Communicative and Cultural Memory”, em Erll, Astrid e Ansgar Nünning (orgs.), *Cultural Memory Studies. An international and interdisciplinary handbook.*, Berlim, Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Borges, Vera (2008), “Artistas, organizações e mercados de trabalho artísticos: do teatro para outros mundos da arte”, em Manuel Villaverde *et al* (orgs.), *Itinerários: A Investigação nos 25 anos do ICS*, Lisboa, ICS.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2003), “O Lugar da Escola na Estruturação das Carreiras Artísticas”, em Maria de Lourdes Santos (org.), *O Mundo da Arte Jovem*, Oeiras, Celta Editora.
- Pais, José Machado (2007 [2002]), *Sociologia da Vida Quotidiana*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Alexandre, Valentim (2000), “O império africano (séculos XIX-XX). As linhas gerais.”, em Valentim Alexandre (org.), *O império africano: séculos XIX e XX*, Lisboa, Colibri, pp. 11-28.

- Pinharanda, João (2000), “A Arte Portuguesa no século XX” em António Costa Pinto (org.), *Portugal Contemporâneo*, Madrid, Ediciones Sequitur, pp. 279-308.
- Pinto, António Costa (2000), “Portugal no século XX: Introdução” em António Costa Pinto (org.), *Portugal Contemporâneo*, Madrid, Ediciones Sequitur, pp. 1-38.
- Heinich, Nathalie (1999), *Pour en finir avec la querelle de l’art contemporain*, Paris, L’Échoppe.
- Pais, José Machado (org.) (1998), “Introdução”, em *Gerações e valores na sociedade portuguesa contemporânea*, Lisboa, Secretaria de Estado da Juventude. Gabinete de Apoio, Estudos e Planeamento, pp. 17-58.
- Portelli, Alessandro (2006 [1998]), “What makes oral history different”, em Robert Perks e Alistair Thomson (orgs.), *The Oral History Reader*, New York, Routledge.
- Ferreira, Vítor (1995), “Do Lugar da Crítica”, *Análise Social*, XXX (134), pp: 977-1022.
- Melo, Alexandre (org.) (1994), “Entre o local e o global”, em *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Melo, Alexandre (2001 [1994]), *O que é a arte?*, Lisboa, Quimera
- Bourdieu, Pierre (1996 [1992]), *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Editorial Presença.
- Moulin, Raymonde (1992), *L’artiste, l’institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- França, José-Augusto (1980 [1972]), *A Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1980)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Eco, Umberto (1986 [1968]), *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Nunes, Adérito Sedas (1968), “As gerações na sociedade moderna. Secção I – Conceitos e perspectivas gerais.”, em *Sociologia e Ideologia do desenvolvimento. Estudos e ensaios*, Lisboa, Moraes Editores, pp. 75-93.