

BIENAS E ARTISTAS EM CERVEIRA*

IDALINA CONDE**

1. INTRODUÇÃO

Foram, em trabalho anterior¹, apresentadas algumas reflexões sobre a Bienal Internacional de Arte Moderna de Vila Nova de Cerveira que, ao longo das suas edições consecutivas (de 1978 a 1986) se tem afirmado como um dos acontecimentos artísticos nacionais mais importantes. Procurava-se, então, situar o contexto e as condições de emergência da Bienal bem como analisar o tipo de relação estabelecida entre os seus protagonistas centrais: os artistas e o público local.

O objectivo agora é observar o processo de institucionalização da Bienal por um lado e, por outro, considerar a composição dos artistas e a natureza das suas participações que, crescentemente, converteram Cerveira num espaço de referência para a cultura artística nacional.

Pesquisa de natureza monográfica, as suas conclusões revestem-se dos limites próprios impostos às análises de caso², não se podendo, por isso, inferir destas observações para as características e tendências do campo artístico português. Há, de resto, que notar a ausência de um levantamento sociológico extensivo e sistemático da situação artística, passível de constituir um suporte de referência empírica para análises e trabalhos desta natureza³.

Todavia, pelo facto de com a Bienal de Cerveira se ter desencadeado um processo de descentralização artística — hoje generalizado como se pode constatar pela verdadeira «explosão» de Bienais por todo o país — e, por isso, ter convocado um número crescente e significativo de artistas plásticos, leva-nos a presumir que, pelo menos, alguns dos aspectos aqui mencionados informam sobre a estrutura e o funcionamento de sectores do campo artístico nacional.

* Em Maio de 1985 foi feita a primeira apresentação pública dos resultados desta pesquisa no Seminário de Ciências Sociais da Faculdade de Economia do Porto. Agradeço ao Prof. José Madureira Pinto o convite que me foi dirigido para participar nos trabalhos do Seminário.

** ICS/ISCTE/CIES.

Trata-se portanto aqui, de uma forma que se pode considerar predominantemente morfológica⁴, de caracterizar protagonistas e posições num lugar com específicas funções de consagração estética, sujeito a operações de qualificação e de legitimação, produtoras de notoriedade e visibilidade social dos artistas portugueses⁵. Tal como galerias, salões e feiras de arte, as Bienais pertencem ao conjunto de instituições que asseguram o mercado (ou os mercados), determinam posições e condicionam as trajectórias que, só nas ideologias vulgarizadas da autoria independente dos artistas são considerados à margem destes mecanismos de regulação do campo. As Bienais são, com efeito, acontecimentos onde, nos termos de Arnold Hauser, se conquistam os «direitos próprios» da condição de artista⁶.

Muito embora aqui não seja realizada, é claro que a sociologia da arte deve igualmente reflectir sobre a natureza dos movimentos, tendências, escolas e atitudes estéticas presentes e produzidas por lugares deste tipo. Um trabalho dessa natureza constitui justamente um dos vectores de continuidade da pesquisa que é restrita, por enquanto, às condições da criação artística. Dizendo respeito apenas a um dos momentos da criação artística — o da difusão — das obras, pode considerar-se que a sociologia das formas simbólicas se encontra aqui inacabada⁷.

Defendemos, de resto, que a sociologia da arte deve radicar-se na complementaridade de níveis de análise que integrem tanto a consideração das condições como a própria prática criativa, sem a qual continuará — como acontece demasiada e duradouramente — reconhecida em duas vocações distintas: a de uma estética sociológica confinada nos limites de uma estrita iconologia das obras e a de uma sociologia aplicada à estrutura do campo artístico⁸. Sem essa perspectiva global, jamais se poderá entender o signo artístico nem a função simbólica que ele conserva de exprimir o contexto em que é criado⁹.

Tendo em conta estas observações, o presente trabalho apenas pode ser considerado como um pequeno contributo para o melhor conhecimento da realidade artística portuguesa e uma proposta para o desenvolvimento da sociologia empírica da arte.

2. MATERIAL DE ANÁLISE, PROBLEMAS E DECISÕES METODOLÓGICAS

Basicamente, os catálogos das quatro Bienais de Cerveira constituem o material para análise dos artistas participantes e do processo de institucionalização e organização das Bienais. Este material impõe algumas limitações ao trabalho.

Em primeiro lugar, pode dizer-se que se contornou, desde modo, uma das principais dificuldades levantadas à pesquisa empírica em sociologia da arte: a definição do *artista*.

Com efeito, e como observam vários autores¹⁰, o conceito de artista

rodeia-se de forte ambiguidade e reveste-se de uma polissemia denotável diversamente pelos vários sistemas de classificação. Por um lado, trata-se de uma condição profissional sem cobertura jurídica ou corporativa precisa; por outro, a heterogeneidade do público não permite considerá-lo o «tribunal supremo do nome e da legitimidade»¹¹; finalmente, a cumplicidade dos círculos de pares e a conflitualidade imposta pelas posições no mercado da arte levam a que, no conceito de artista, se figure um conjunto complexo de definições e classificações sociais, elas próprias expressão das relações que com o artista e a arte estabelecem os diversos meios sociais.

Trabalhando sobre os artistas definidos como tal e inscritos nos catálogos, desconhece-se, no entanto, o universo dos que dela foram excluídos e que muito embora não possam, evidentemente, ser considerados «não artistas», são, presumivelmente, portadores de visibilidade social reduzida. Essa informação seria indispensável para a reconstituição de todo o processo de selecção da Bienal. Procurou-se, contudo, obviar a esta limitação e, tanto quanto foi possível, analisar a sua selectividade interna quer a partir das premiações atribuídas quer relativamente à continuidade das participações dos artistas na Bienal¹².

O material, todavia, oferece outro tipo de dificuldades, nomeadamente no que diz respeito ao facto de não ser homogéneo nem idêntico o recenseamento dos participantes nos quatro catálogos, o que impede a *caracterização exaustiva* de todos os artistas. Com efeito, e sobretudo nos catálogos da 1.^a e 2.^a Bienal, faltam informações completas quanto à idade, origem geográfica, currículo artístico (com indicação da respectiva escola de formação). Tomou-se, portanto, a decisão de apenas analisar os casos (a maioria) em que existe informação completa e consideraram-se aqueles, *indicadores da condição artística*.

Os currículos foram classificados em duas categorias — com e sem currículo — pertencendo à primeira os artistas que apresentassem, pelo menos, duas participações em exposições/acontecimentos, individuais ou colectivos, nacionais ou estrangeiros. Critério passível de discussão já que requeria uma análise mais pormenorizada dos currículos e a construção das respectivas tipologias, viria no entanto a considerar-se pertinente a partir das relações significativas encontradas entre a posse do currículo e as gerações dos artistas. Finalmente, as variáveis consideradas conduziram à identificação dos *perfis de artistas* que fazem e para os quais se realiza a Bienal.

Tendo em conta que a Bienal vive fundamentalmente das obras que selecciona e expõe, procurou-se igualmente caracterizar as diversas modalidades de expressão plástica: pintura, escultura, desenho, serigrafia, litografia, gravura, *performance*/intervenção, instalação, teatro, música, fotografia, vídeo/diaporama e outras actividades como palestras, conferências, etc.

O principal problema na classificação das obras reside na definição da unidade de análise (bem como na própria definição da modalidade, pois algumas das *propostas* pelo seu carácter múltiplo e eclético, convocando ele-

mentos formais de vários tipos de expressão, impõe um outro sistema de notação), tomada no recenseamento estatístico. Com efeito, o termo *obra* recobre pelo menos dois tipos de produção: *objectos* como são os quadros, as esculturas, as instalações, as fotografias, por exemplo, e *acontecimentos* tais como espectáculos de teatro, concertos, *performances*, intervenções. É sobretudo nestes últimos que se decidiu considerar a proposta do catálogo como *obra*, muito embora consciente das reservas que essa decisão implica pois, sendo a animação das Bienais feita principalmente por estes acontecimentos e havendo por vezes várias apresentações públicas de um mesmo acontecimento, a sua reduzida expressão estatística não esclarece sobre o efectivo papel que desempenham no conjunto das actividades da Bienal.

A morfologia das obras, plásticas-objectuais e cénico-comportamentais¹³ não compreende a respectiva abordagem estética, consequência não só das limitações por nós impostas nesta fase da pesquisa como pelo próprio facto de existirem significativas polémicas e desacórdos em torno das avaliações diversas da crítica de arte, o que torna mais inseguro o terreno para essa análise. De resto, um dos futuros e interessantes trabalhos sociológicos poderia ter como objecto de análise os discursos da crítica de arte, expressão frequentemente exemplar do sistema diferencial de posições que cada um dos seus proprietários detém no campo artístico nacional¹⁴.

Finalmente, a informação disponível nos catálogos sobre organizadores, júris de selecção e de premiação possibilitou cobrir aspectos relativos ao processo de constituição e institucionalização da Bienal de Cerveira.

3. AS BIENAS DE CERVEIRA: DO MOVIMENTO À INSTITUIÇÃO

Já antes havíamos referido que as Bienais pertencem à história recente do campo artístico português¹⁵. A instauração da democracia portuguesa e o consequente processo de descentralização cultural por um lado e, por outro, a emergência de um papel local, procurando soluções próprias para o desenvolvimento regional estão na origem do seu aparecimento.

Para os artistas de Cerveira e das muitas outras que entretanto apareceram, as Bienais constituem importantes espaços de difusão dos seus trabalhos e possibilidades de ampliação — e mesmo de criação — do mercado de arte.

Trata-se de uma dinâmica que, como observam A. Melo e J. Pinhanda, se encontrava já no processo de transformação da sociedade portuguesa dos anos 60: a procura de uma expressão mais pública para a arte, da expansão do mercado e do aumento dos investimentos artísticos¹⁶. E se nos anos 70 fora uma das preocupações dos artistas a de instaurar novas relações entre arte e público, é no período pós-25 de Abril que com outras estruturas e em novos espaços se permitem, alargadamente, essas experiências.

Assim, os Encontros Internacionais de Arte, antecedentes das Bienais,

pertencem a essa fase inicial dos anos 74-76 das «acções colectivas e dos novos modos de semear a arte»¹⁷. Realizaram-se, sucessivamente, de 1974 a 1977 em Valadares (Porto), Póvoa do Varzim, Caldas da Rainha e Viana do Castelo. Os seus organizadores, o Grupo Alvarez do Porto, e muito particularmente Jaime Isidoro, serão posteriormente os fundadores da Bienal de Cerveira, em 1978, então designada de V Encontros Internacionais de Arte.

Tratavam-se de *movimentos de acção cultural* conduzidos por galerias do Porto e apoiados pelo Ministério da Cultura e Fundação Gulbenkian. Era movidos por grupos de artistas (por exemplo, Puzzle, Texturations, Presença, Vanguardas Alternativas, Centro de Artes Plásticas de Coimbra) com claras preocupações pedagógicas e de intervenção social e política justamente numa das conjunturas mais revolucionárias da sociedade portuguesa. «A Pintura e a Revolução», «A Escultura na Cidade», «Intervenção», «Ironias sobre o Mercado de Arte», eis alguns dos debates e experiências em torno do conceito e prática de uma *arte sociológica* que procurava participar na dinâmica social de então e procurava subverter estruturas tradicionais do campo artístico¹⁸.

A primeira etapa do movimento é assim acompanhada por uma consciência de ruptura e conduzida por pequenos grupos que investiam o papel histórico dos intelectuais numa conjuntura revolucionária. É também uma fase nómada à qual, no entanto, viria a suceder a procura de um espaço fixo cada vez mais necessário para a própria sobrevivência do movimento. Isso acontecerá em Cerveira.

Nesta última orientação do movimento está certamente presente o interesse em conseguir que novas estruturas apoiem logística e financeiramente as acções culturais — as autarquias — garantindo-lhes, desse modo, a continuidade. Mas, convocados a contar essa história, os artistas incidem num aspecto igualmente decisivo: o das atitudes reactivas e inconoclastas de um público incapaz de aceitar a «missão» do movimento, vivendo ainda uma situação de relativa «ilegitimidade social». vejamos um depoimento:

[...] Tivemos uma intervenção nas Caldas da Rainha, que foi um monumento ao 16 de Março, aquele movimento que saiu das Caldas antes do 25 de Abril. Era um conjunto de elementos verticais de ferro, para a gente fazer uma espécie de canavial. Isto foi feito numa praça das Caldas e que depois veio a desencadear toda uma série de processos que aí se deram. Tudo começou com a destruição do monumento, na altura em que nós estávamos... portanto, era de carácter político... Houve um levantamento da população local contra os artistas que eles consideravam como sendo comunistas. [...] Nós, Grupo Acre, tínhamos um pouco a função de sermos um movimento revolucionário cujas acções podiam ser abertas ou não. Éramos precisamente forças despoletadoras de determinados tipos de processos e forças sobretudo de

vanguarda. Portanto, havia essa razão e justificação no momento! Quando se deu esse acontecimento das Caldas, começou com a destruição do monumento e depois daí foram para o Museu e destruíram uma série de peças... O movimento acabou às duas da manhã, justamente com a praça municipal, onde estavam cerca de mil pessoas! Um clima dramático... montes de histórias!... Ninguém foi linchado porque não calhou. [...] E depois disso, o Jaime arranja esses contactos para Vila Nova de Cerveira. E o povo lá é muito mais receptivo, muito mais simpático, as coisas correm lindamente sempre e não há problemas nem nada que se pareça com aquilo a que estávamos habituados, não é? ... Fui lá, vejo que estava o Manuel Baptista... gente da escola (ESBAL)... tudo bem... e resolvo fazer uma peça, não é? Participar...¹⁹

O conhecimento pessoal de Jaime Isidoro com o então presidente da Câmara Municipal de Cerveira, a posição estratégica deste para aprovar o acontecimento como fortemente positivo para o desenvolvimento local e um conjunto de relações importantes para a captação de fundos financeiros viriam a constituir elementos decisivos para aqui fixar os Encontros Internacionais de Arte.

Ao longo das Bienais, assistir-se-á a uma crescente implantação nacional do acontecimento e à vontade de o institucionalizar. Expressão disso exemplar, era em 1984, o projecto de uma Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira. Hoje, a existência de galerias de arte, de uma cooperativa artística e de um centro cultural, permitem afirmar que não só se institucionalizou a Bienal como também um campo artístico local. Usando os termos de Jean Rémy, da *inovação do movimento*, chegou-se à etapa terminal da *institucionalização da inovação*. A passagem de uma *cultura móvel* a uma *cultura aprovada* conduziu à afirmação de uma identidade própria para a qual concorreu o recurso a instâncias legitimadoras do campo artístico; levou igualmente à integração de valores estéticos e à produção de consensos concretos em torno do funcionamento e das decisões desta nova instituição²⁰.

Hoje, a Bienal de Cerveira reconhece-se como a grande Bienal portuguesa mas o aparecimento de múltiplos acontecimentos similares por todo o país (e que se realizam com carácter sistemático e contínuo) implica a emergência de uma nova conjuntura onde, perante potenciais espaços alternativos e eventuais «grupos de pressão», esta Bienal possivelmente se defrontará com problemas estatutários. Sob a égide da descentralização cultural expressa-se igualmente o *novo modo de espacialização* do campo artístico:

As Bienais, penso que fazem parte de todo um processo da actualidade portuguesa que é extremamente rico... As Bienais, concretamente a de Cerveira (mas já se pode falar da Bienal de

Chaves, da Bienal de Lagos...), bom, há um processo de descentralização que vai permitir que os artistas não privilegiados e aos que não existem nos dois centros principais do país — Porto e Lisboa — e mesmo dentro do Porto e Lisboa, possam, de algum modo, colher informações directamente. Há uma consciência, que no caso de Vila Nova de Cerveira me parece extremamente importante, de um certo poder local... uma certa independência em relação aos grandes centros. Será que... isto irá caminhar para uma cada vez maior autonomia? E aí será necessário que, de facto, as populações saibam não só receber essa arte que se lhes oferece, mas também continuar a propor... ao nível de estruturas, para que este desenvolvimento possa, enfim, continuar ²¹.

Este é um depoimento claro quanto às condições materiais para a expansão do que se tem verificado, do campo artístico (Mapa I).



Com efeito, depois da primeira Bienal de Cerveira, em 1978, aparece a de Lagos, em 82, a de Chaves, em 83 e a Exposição de Arte Ibérica em Campo Maior, em 81.

No modo de espacialização referido²², o espaço rural parece cumprir uma das suas funções externas, a de *reserva de capital físico*, disponível para novas dinâmicas urbanas²³; a desconcentração urbana do campo levou à constituição de *sedes periféricas* vocacionadas, é de salientar, também, para o estabelecimento de relações culturais duradouras com Espanha. Em Cerveira, a realização em 1978 do primeiro Encontro de Teatro Luso-Galaico e os contactos com a Bienal de Pontevedra são disso exemplares.

4. OBJECTIVOS E ORGANIZAÇÃO DAS BIENASIS

Nos objectivos da Bienal (Quadro I) estão presentes, desde o início, preocupações com a descentralização cultural e o desenvolvimento local. Na 4.^a, no entanto, manifesta-se mais acentuadamente a sua vocação estritamente artística.

QUADRO I

1. ^a BIENAL	«Pretende-se que, programada na região de grande interesse turístico da Costa Verde, seja um festival de arte que venha a atingir importância nacional na divulgação da arte moderna e no estímulo aos artistas jovens»
3. ^a BIENAL	«Realizar um festival de Arte de importância nacional e internacional, servindo de estímulo à criatividade de jovens artistas e à divulgação da Arte Moderna — através do diálogo com as populações; servindo os interesses turísticos (Costa Verde) e contribuindo, efectivamente, para a descentralização do desenvolvimento cultural»
4. ^a BIENAL	«Ser um festival de Arte, mostrando as tendências de maior significado na arte actual, contribuindo para a educação, informação e o estímulo à criatividade e ao desenvolvimento cultural»

Para a realização das Bienais — de dois em dois anos no Verão (Agosto) — têm participado continuamente (com colaborações e apoios financeiros) instituições locais (Câmara Municipal e Casa do Povo de Vila Nova de Cerveira) e artísticas do Porto, sobretudo (Grupo Alvarez e Cooperativa Árvore). Pertencentes a estas últimas, há que referir muito particularmente Jaime Isidoro e José Rodrigues, principais mentores do acontecimento. Os organismos ligados ao turismo tiveram, igualmente, uma contribuição importante para as Bienais.

A colaboração permanente da Sociedade Nacional de Belas-Artes e os apoios do Ministério/Secretaria de Estado da Cultura e Fundação Calouste Gulbenkian (que apenas são referidas na 3.ª e 4.ª Bienal) constituem os restantes suportes para a sua realização (Quadro II).

QUADRO II

		1.ª Bienal	2.ª Bienal	3.ª Bienal	4.ª Bienal	Total
Colaborações	Casa do Povo de V. N. C.		*	*	*	3
	Cooperativa Árvore (Porto)		*	*	*	3
	Instituto Alemão (Porto)			*	*	2
	Galeria Tempo (Lisboa)		*			1
	Sociedade Nacional de Belas-Artes (Lisboa)		*	*	*	3
Apoios	Câmara Municipal de V. N. C.	*	*	*	*	4
	Comissão de Festas de V. N. C.		*			1
	Liga de Amigos de V. N. C.		*	*		2
	Grupo Alvarez (Porto)	*	*	*	*	4
	Comissão Regional de Turismo de Alto-Minho			*		1
	Direcção-Geral do Turismo		*			1
	Secretaria de Estado do Turismo			*		1
	Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ)			*		1
	Secretaria de Estado da Cultura			*	*	2
	Fundação Calouste Gulbenkian			*	*	2
	TOTAL	2	9	12	8	31

Ao longo da evolução das Bienais verifica-se um alargamento das fontes de apoio, sobretudo na 3.ª Mas o pequeno número de instituições de apoio em 1984 (Câmara Municipal, Secretaria de Estado da Cultura e Fundação C. Gulbenkian) revela terem sido aumentadas as suas participações para os encargos com o acontecimento que, como nos foi dito, orçava então cerca de 3500 contos²⁴.

A Bienal é, portanto, propriedade de figuras do meio artístico português que são também quem decide sobre a selecção das obras para a exposição. A escassa informação relativa aos júris de selecção (Quadro III) leva-nos a aceitar que a organização aí participa activamente, ainda que não apareça identificada como tal nos catálogos.

QUADRO III

	1. ^a Bienal	2. ^a Bienal	3. ^a Bienal	4. ^a Bienal
Armando Alves (ESBAP/Pintor)			*	
Domingos Pinho (ESBAP/Pintor)			*	
Eduardo Paz Barroso (Crítico/Porto)				*
Joaquim Matos Chaves (ESBAP/Crítico)			*	
Jaime Isidoro (Org. da Bienal/Pintor)	*	*	*	*
José Rodrigues (ESBAP/Org. da Bienal/Escultor)			*	*

A selecção é feita sobre a totalidade das obras concorrentes, podendo cada artista — nas várias expressões e modalidades da arte contemporânea — apresentar apenas duas obras ou projectos de trabalho (três na 1.^a Bienal). A organização reserva-se, no entanto, o direito de convidar ela própria artistas ou galerias (que, como aconteceu em 1982 na 3.^a Bienal, se fizeram representar por um ou mais artistas com, no máximo, quatro obras cada um).

As obras podem ser vendidas durante a Bienal (na 4.^a criou-se mesmo uma Feira de Arte e todos os concorrentes deveriam atribuir um preço de venda para os seus trabalhos), revertendo 25% das vendas para a organização. Isto acontece desde a 3.^a Bienal (1982), e, em 1984, estipulava-se que 10% das vendas efectuadas pelas galerias convidadas igualmente lhe pertencessem.

É portanto clara a vontade de, com a Bienal, constituir um mercado de arte em Cerveira. Em 84, no entanto, também as três galerias presentes (sendo uma da Cooperativa Árvore e outra do Grupo Alvarez) vinham do Porto. Verifica-se, pois, que os mesmos interesses e também os mesmos agentes se concentram tanto no mercado em constituição como na Bienal, servindo esta para promover aquele. Nos termos de Raymonde Moulin, assiste-se aqui a uma clara manifestação de *coalisão de interesses*²⁵.

No entanto, se numa etapa inicial se assiste a esta concertação de interesses dos vários agentes envolvidos no processo hoje, numa fase posterior em que a Bienal de Cerveira se reveste de crescente importância no cenário artístico nacional, uma nova conjuntura de *colisão* de interesses adivinha-se tanto nas disputas internas pela sua propriedade (em 84 eram vulgariza-

das as suspeitas e insinuações sobre os «jogos de poder» desenvolvidos entre os vários protagonistas envolvidos) quanto nas potenciais lutas estatutárias entre a Bienal de Cerveira e as outras Bienais do país. A especialização «estética» de cada uma delas era então apontada por alguns críticos como condição de sobrevivência destes novos espaços e modo de evitar a saturação e a banalização do mercado artístico.

Um dos indicadores do sistema de posições de autoridade na Bienal de Cerveira é dado pela composição dos júris de premiação, decisores quanto à qualidade estética das obras em curso e responsáveis pela política artística da Bienal. Nos júris estão regularmente representantes da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. O número total dos elementos dos júris — nos quais participam também outros críticos e artistas — varia ao longo das várias Bienais entre sete e nove pessoas.

Atendendo à evolução da composição do júri (Quadro IV) constata-se haver uma estrutura inversa da 2.ª para a última Bienal: com efeito, se em 1982 era fortemente maioritário o número dos elementos que representavam instituições de Lisboa, em 84 acontece o contrário, ocupando os re-

QUADRO IV

		2.ª Bienal	3.ª Bienal	4.ª Bienal	Total
LISBOA	Fernando Azevedo (FCG)	*	*	*	3
	Silvia Chicó (AICA/ESBAL)		*	*	2
	Fernando Calhau (SEC)	*			1
	Justino Alves (ESBAL)	*			1
	Gil T. Lopes (Coop. Gravadores)	*			1
	Lima Carvalho (SNBA)	*			1
	Lagoa Henriques (ESBAL)		*		1
	Eduardo Xavier (Crítico)	*			1
	TOTAL	6	3	2	11
PORTO	Fernando Pernes (AICA/ESBAP)	*	*	*	3
	Matos Chaves (ÁRVORES/ESBAP)	*		*	2
	Gustavo Bastos (ESBAP)	*			1
	Ângelo de Sousa (ESBAP)		*		1
	Eduardo P. Barroso (Crítico)			*	1
	Bernardo P. de Almeida (Crítico)			*	1
	Domingos Pinho (Pintor)		*		1
	Jaime Isidoro (Pintor)			*	1
	José Rodrigues (Escultor)		*	*	2
	TOTAL	3	4	6	13

presentantes do campo artístico portuense a posição dominante no júri. Parece assistir-se, portanto, com o processo de institucionalização da Bienal, a uma maior autorização dos elementos do Norte que, finalmente, participam mais activamente na tomada das decisões relativas à atribuição dos prémios e aos destinos artísticos da Bienal. Este é um dado que permite supor que o processo de regionalização desencadeada pelas Bienais terá levado à constituição de maior autonomia dos centros artísticos fora de Lisboa, onde, até então, se encontrava a maioria das instituições e dos espaços consagrados das artes em Portugal.

O júri, na Bienal, tem por função a principal a atribuição dos prémios que apresentam valor material e simbólico crescente (Quadro V). Trata-se de prémios que cobrem as várias modalidades de expressão plástica, com particular relevo para a Pintura e Escultura, de expressão predominante. A partir da 3.^a Bienal, no entanto, é de notar o aparecimento de prémios relativos à *Performance*, à Intervenção e à Instalação (sob a designação de Prémio Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira e, em 84, Prémio Intervenção), o que demonstra a preocupação dos organizadores em contemplar as expressões artísticas de desenvolvimento mais recente e em as colocar em níveis de qualificação próximos dos das artes consideradas «clássicas».

QUADRO V

2. ^a BIENAL	Prémio Pintura	60 contos
	Prémio Escultura	60 contos
	Prémio Desenho	35 contos
	Prémio Gravura	35 contos
	Prémio «Camões»	50 contos
	Prémio Revelação ¹	15 contos
3. ^a BIENAL	Grande Prémio de Pintura	100 contos
	Grande Prémio de Escultura	100 contos
	Prémio Desenho	50 contos
	Prémio Gravura	50 contos
	Prémio Fotografia	30 contos
	Prémio Revelação ¹	30 contos
	Prémio CM de VNC ³	40 contos
4. ^a BIENAL	Grande Prémio IV Bienal de VNC (2)	250 contos
	Prémio IV Bienal de VNC ²	150 contos
	Prémio CM de VNC ³	100 contos
	Prémio Intervenção	50 contos
	Prémio Revelação ¹	50 contos

¹ Atribuído a artistas com menos de 30, 25 e 26 anos respectivamente.

² Para pintura e escultura.

³ Em várias modalidades, para trabalhos que se salientassem no decurso das Bienais.

Com o prémio Revelação, pretende a Bienal distinguir os artistas jovens e desse modo reconhecer e legitimar os *novos valores* da produção estética actual. Trata-se, portanto, de um prémio cujos critérios de atribuição diferem dos de Pintura e Escultura, onde se distingue sobretudo o *percurso* de artistas pertencentes a gerações mais velhas e já consagradas. O prémio Revelação, pela sua própria natureza, é dos que suscita maiores polémicas já que a sua atribuição institui uma definição de vanguarda; serve por isso de expressão do debate em torno das várias tendências estéticas contemporâneas e da concorrência entre os vários lugares institucionais de ensino e da prática das artes.

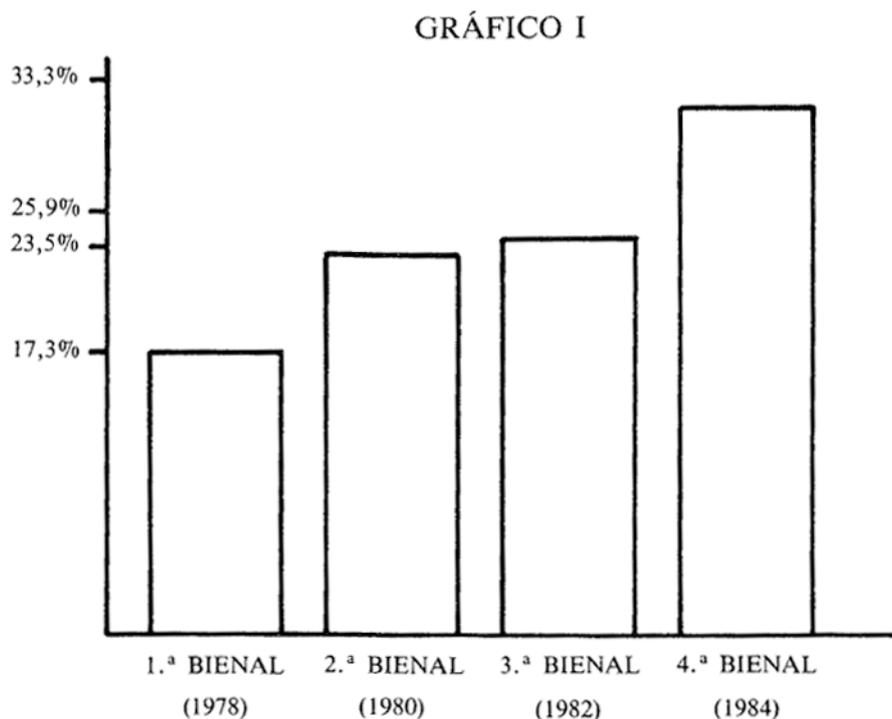
Finalmente, a generalidade dos participantes na Bienal de Cerveira apresentam-se ao concurso e procuram a atribuição de um prémio. No entanto, a Bienal reserva regularmente um espaço para a exposição de obras de artistas homenageados, representantes prestigiados da arte moderna portuguesa. Sob a sua égide, procura a Bienal sobretudo afirmar os valores da modernidade estética nacional: Sarah Affonso e Almada Negreiros na 1.ª Bienal; Barata Feyo na 2.ª; Vieira da Silva na 3.ª; Amadeu de Sousa Cardoso e Santa-Rita na 4.ª.

Nesta última Bienal conservou-se igualmente uma sala para oito dos artistas pioneiros do processo de vanguarda (Arlindo Rocha, Fernando Lanhas, João Hogan, Joaquim Rodrigo, Júlio Pomar, Júlio Resende e Luís Dourdil) pertencentes sobretudo às gerações que datam dos anos 40 até hoje. Mas é interessante observar que já na 5.ª Bienal, em 1986, não só se relembram os precursores da abstracção em Portugal (Arlindo Rocha e Fernando Lanhas) como, numa secção à parte, se apresentou a nova geração de pintores (seleccionados também pela nova geração de críticos), sendo uma parte deles jovens artistas que anteriormente haviam participado pela primeira vez na Bienal de Cerveira e, então ainda como estudantes de Belas-Artes: Pedro Calapez, Pedro Cabrita Reis, Xana, Pedro Portugal, Pedro Proença, por exemplo. A par desta jovem geração portuguesa, a 5.ª Bienal apresenta também, numa outra secção, a equivalente geração artística contemporânea espanhola, iniciativa resultante da clara vontade de Cerveira em estabelecer alianças culturais com o país vizinho e muito particularmente com a Galiza.

4. ARTISTAS: COMPOSIÇÃO E RECOMPOSIÇÕES

Tendo em conta o volume global das participações de artistas nas Bienais de Cerveira (Gráfico I), pode dizer-se que o seu crescimento é progressivo e regular (em média cerca de 5% em cada Bienal com uma acentuação da 3.ª para a última) e, se em 1978, a Bienal apenas detém cerca de 17% do total das participações, em 1984 elas são da ordem de 33%. O número de participantes por Bienal é respectivamente de 170, 231, 255 e 328.

À Bienal, muito embora designada de Internacional, acedem, em maioria, artistas portugueses. Com efeito, apenas 137 artistas estrangeiros participaram nas quatro Bienais de Cerveira, vindos sobretudo de França (38%), de Espanha (21,2%) e da Alemanha (11,7%) (Quadro VI).



No que se refere às origens geográficas dos artistas portugueses pode observar-se a partir do Quadro VII que, e sobretudo na 3.ª e 4.ª Bienal, se assiste a um aumento da presença de artistas vindos de Lisboa e zona centro do país, tendência acompanhada de uma diminuição dos residentes no Porto e zona norte (neste caso, apenas com a exceção da 3.ª Bienal). Verifica-se, de resto, que existe uma maior dispersão geográfica dos artistas do Norte, oriundos principalmente do Porto mas também de cidades como Viana do Castelo, Braga, e localidades mais próximas do Porto como Vila do Conde, Matosinhos e S. João da Madeira, por exemplo. A maior parte destes pertencem, por formação, à Escola de Belas-Artes do Porto e mantêm uma actividade mais ou menos regular nesta cidade. (Quadro VII.)

QUADRO VI

Total	137 = 100 %
França	38 %
Espanha	21.2 %
Alemanha	11.7 %
Dinamarca	8 %
Inglaterra	6.6 %
Japão	5.1 %
Cabo Verde	1.5 %
Itália	1.5 %
Bélgica	1.5 %
Canadá	0.7 %
Estados Unidos	0.7 %
Israel	0.7 %
Argentina	0.7 %
Moçambique	0.7 %
Chile	0.7 %
Roménia	0.7 %

QUADRO VII

	1.ª Bienal	2.ª Bienal	3.ª Bienal	4.ª Bienal
TOTAL	67 = 100 %	188 = 100 %	216 = 100 %	292 = 100 %
Porto	53.7 %	52.7 %	36.6 %	34.9 %
Zona Norte	1.5 %	9.6 %	13.9 %	9.6 %
Lisboa	44.8 %	35.1 %	45.4 %	50.7 %
Zona Centro	—	1.6 %	3.2 %	3.8 %
Zona Sul	—	1 %	0.9 %	1 %

O aumento de artistas vindos de Lisboa, sobretudo nas últimas Bienais, é igualmente evidente no maior número de participantes formados na Escola Superior de Belas-Artes desta cidade bem como em outras instituições de ensino artístico situadas na capital — ARCO, IADE, Cooperativa de Gravadores, por exemplo. De facto, e segundo os dados do Quadro VIII, esta é uma tendência claramente acompanhada pelo decréscimo da presença de participantes com formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto.

QUADRO VIII

	1. ^a Bienal	2. ^a Bienal	3. ^a Bienal	4. ^a Bienal
TOTAL	63 = 100 %	194 = 100 %	188 = 100 %	312 = 100 %
Com currículo	74.6 %	43.3 %	51.6 %	40.1 %
Sem currículo	25.4 %	56.7 %	48.4 %	59.9 %
IDADES:				
18-25 anos	1.6 %	4.1 %	8 %	18.3 %
26-30 anos	3.2 %	13.9 %	11.2 %	17.3 %
31-35 anos	15.9 %	21.6 %	19.1 %	22.8 %
36-40 anos	28.6 %	18.6 %	21.8 %	15.4 %
41-45 anos	11.1 %	8.8 %	14.9 %	10.3 %
46-50 anos	9.6 %	7.3 %	6.4 %	5.8 %
Acima de 51 anos	30.2 %	25.8 %	19.7 %	10.3 %
ESCOLAS:				
ESBAP	44.4 %	40.2 %	38.3 %	27.1 %
ESBAL	14.3 %	13.9 %	18.1 %	21.3 %
Esc. António Arroio	4.8 %	2.6 %	2.1 %	2.9 %
ARCO	—	2.6 %	—	3.5 %
IADE	—	1 %	1 %	2.2 %

	1. ^a Bienal	2. ^a Bienal	3. ^a Bienal	4. ^a Bienal
Coop. Árvore	—	1 %	—	3.8 %
Esc. Soares dos Reis	—	2.6 %	—	1.3 %
SNBA	—	—	2.1 %	2.6 %
Coop. Gravadores	—	1 %	1 %	0.6 %
Artistas estrangeiros	14.3 %	8.8 %	13.9 %	11.5 %
Outros	22.2 %	26.3 %	23.4 %	23.1 %

A evolução das Bienais é igualmente marcada pela crescente juvenilização dos seus participantes o que certamente explica o peso maioritário de artistas sem currículo artístico e para os quais a Bienal de Cerveira constitui um dos espaços iniciais de apresentação pública. Assim, pode dizer-se que enquanto na primeira Bienal, em 1978, predominam artistas consagrados ou portadores de um currículo mínimo e pertencem, na maior parte, às gerações mais velhas (acima dos 51 anos) e intermédias (entre os 31 e 40 anos), em 1984, na 4.^a Bienal, encontramos principalmente uma proporção de artistas mais jovens (repare-se no valor expressivo de 18.3 % para os que têm apenas entre 18 e 25 anos) e cerca de 60 % sem currículo. Por outro lado, se em 1978, 44.4 % dos participantes obtiveram a sua formação na ESBAP e apenas 14.3 % na ESBAL, já em 1984 as duas grandes escolas de arte aparecem com uma representação praticamente idêntica — 27.1 % e 21.3 %, respectivamente. Finalmente, na última Bienal de Cerveira, sete outras instituições de formação artística compõem o espectro das escolas aqui presentes (tendência encontrada já na 2.^a Bienal).

Em suma, é clara a evolução para uma composição inversa da 1.^a para a 4.^a Bienal, sendo os dois acontecimentos intermédios de 1980 e 1982 mediadores nesta transição. Se é presumível considerar que a Bienal de Cerveira exprime o estágio actual do campo artístico nacional, pode concluir-se que neste se encontram as manifestações recentes do espaço e mercado artístico internacional e que remetem para a consagração e de gerações cada vez mais jovens. Nos termos de Raymonde Moulin, a história da modernidade (ou melhor dito, da pós-modernidade) vive da «febre da imediatidade», com consequentes efeitos de desestabilização das estruturas e dos valores artísticos tradicionais. Hoje, mais que nunca, é possível encontrar retrospectivas importantes de artistas com menos de 25 anos²⁶.

Trata-se de um processo caracterizado por uma acentuada serialização artística e indutor de uma mais rápida obsolescência dos valores estéticos.

A história da arte contemporânea vive, se assim se pode dizer, de uma conjuntura de inflação simbólica, recriando permanentemente novos padrões. É interessante referir a este propósito que algumas das entrevistas realizadas em Cerveira a artistas das gerações mais velhas testemunhavam um sentimento de exclusão «precoce» da actualidade artística. Esta produção social dos «novos» (a que não será estranha a valorização da juventude e da cultura juvenil nas sociedades contemporâneas) está, pois, associada à instauração de um novo sistema de tempos e vias de profissionalização artística.

Muito embora esteja completamente por fazer a história da educação artística em Portugal (donde, as nossas considerações mais não são que hipóteses de investigação sugeridas por uma análise de caso), sabemos estar, hoje, longe da formação tradicional, de natureza tutelar e de duração prolongada. Assim, os jovens licenciados e estudantes de Belas-Artes (é de resto interessante observar a proporção crescente dos estudantes, vindos sobretudo da ESBAL, no conjunto dos participantes mais jovens da 4.^a Bienal), cuja formação se pautou pelo regime normalizado de ensino, mais cedo desenvolvam estratégias de profissionalização. Nesse sentido, assiste-se hoje à constituição progressiva de lugares vocacionados para acolher esta população crescente de artistas jovens como são as Bienais.

É presumível também que, acompanhando o crescimento genérico da população escolar, tenha aumentado o volume da procura juvenil de uma formação artística. Efeito dessa tendência, seria a multiplicação de escolas de arte e a desconcentração institucional relativamente recente que se pode observar no Quadro VIII. Trata-se de um facto que pode igualmente vir associado à incapacidade de resposta do ensino tradicional da ESBAP e ESBAL, face às novas procuras artísticas, em domínios de expressão como a fotografia, o *design* e o vídeo, por exemplo, que ocupam um lugar mais significativo no conjunto das obras expostas na Bienal. Por outro lado, estas instituições alternativas poderão ainda servir como solução profissional para jovens que vêm o seu acesso ao ensino superior artístico cada vez mais dificultado²⁷.

Um outro dado interessante relativamente à formação artística dos participantes na Bienal tem a ver com o número importante e constante dos autodidactas (recenseados na categoria «Outros») que aqui se apresentam como artistas. A autodidaxia, no entanto, recobre realidades diferentes quando analisados os escalões etários destes artistas. Com efeito, se na primeira Bienal os autodidactas pertencem às gerações mais velhas e apresentam frequentemente currículos notáveis, já na 4.^a, grande parte deles possui formação média ou superior em outras áreas, em maioria não detém currículo artístico relevante e são efectivamente mais jovens. Sendo uma tendência coincidente com o processo de recomposição geracional analisado, constitui igualmente informação expressiva do lugar que à autodidaxia é conservado na prática artística, definida muitas vezes nas suas versões mais subjectivantes como oposta à cultura técnica.

Finalmente, a partir dos catálogos, foi ainda possível ter em conta a repartição sexual dos artistas. Os dados revelam existir uma profunda e constante assimetria: de facto, os homens são sempre bastante mais predominantes que as mulheres (Quadro IX) o que, se inferido para a composição dos artistas portugueses (objecto de uma possível investigação), não deixa de colocar questões que tocam tanto os acessos como as disposições femininas face à actividade artística e levar a reflectir sobre a própria natureza da produção estética.

QUADRO IX

	Homens	Mulheres
1.ª BIENAL	77 %	23 %
2.ª BIENAL	75 %	25 %
3.ª BIENAL	71 %	29 %
4.ª BIENAL	77 %	23 %

Em conclusão, estas aproximações a uma sociografia dos artistas permitiram-nos caracterizar, em termos gerais, protagonistas centrais da Bienal de Cerveira e sugeriram alguns vectores de análise para uma sociologia empírica aplicada à situação artística portuguesa.

No entanto, num dos lugares de consagração artística como é esta e outras Bienais, a análise dos processos internos de selecção é necessariamente indispensável para a reconstituição do funcionamento global desta instituição. De resto, como se viu, a progressiva procura da Bienal por parte de artistas pertencentes ao círculo de Lisboa, evolução inversa da composição dos júris, sobretudo de premiação, que na última edição da Bienal, são predominantemente representantes de instituições e meios artísticos do Porto, é um dos dados que permite antever uma reorganização geográfica dos poderes e, possivelmente, correspondentes implicações no regime de consagração instituído pela Bienal.

Muito embora se saiba que a história das artes em Portugal tem sido marcada por essa delimitação — e tensão — entre os dois grandes círculos artísticos organizados em torno das respectivas escolas ESBAP e ESBAL, neste estádio da pesquisa está pouco clarificado o tipo de relação que entre ambos se estabelece hoje. Digamos que algumas impressões iniciais dessa divisão geográfica e institucional vieram a ser corroboradas pelas resultantes dos dados empíricos. Mas é certamente necessário e complementar a este trabalho o esclarecimento dessa ordenação espacial do campo artístico sem o qual também não é completamente claro o papel desempenhado pelas Bienais nesse contexto.

5. REGIMES DE CONSAGRAÇÃO E PROCESSOS DE SELECTIVIDADE

Sem o acesso a informações que viabilizassem a reconstituição de todo o processo de selecção da Bienal (referimo-nos ao conjunto dos artistas excluídos), procurou-se, no entanto, analisar, a partir do tipo de participação (permanente, repetida em duas Bienais ou apenas nelas expondo uma vez) a natureza da sua selectividade interna e de carácter mais implícito que a atribuição pública dos prémios.

Certamente, que desconhecendo as razões que levam a participações ocasionais ou descontínuas, dever-se-á considerar com reservas o tipo de participação como indicador de selectividade. Todavia, pelo facto da Bienal constituir cada vez mais um lugar material e simbolicamente importante para os artistas portugueses (o que concorda com o aumento da sua procura), a presença regular pode ser considerada tanto atributo consagratório quanto a oportunidade de regularmente expor os trabalhos. Nesse sentido, a reprodução estrutural de lugares de continuidade e de rotação na Bienal indica possivelmente as posições diferenciais dos artistas e informa sobre a natureza da selectividade.

A partir do Quadro X pode observar-se que em cada uma das suas edições, cerca de metade dos artistas expõe pela primeira vez na Bienal, pertencendo à outra metade o conjunto dos que nela já participaram.

QUADRO X

	Participantes apenas uma vez		Participantes mais de uma vez		Total	
	Total	%	Total	%	Total	%
1. ^a Bienal	102	60	68	40	170	17.3
2. ^a Bienal	117	50.6	114	49.3	231	23.4
3. ^a Bienal	103	40.4	152	59.7	255	25.9
4. ^a Bienal	196	59.8	132	40.2	328	33.3
Total	518	52.6	466	47.4	984	100

Na Bienal, encontra-se assim um espaço regularmente reservado tanto para os que dela ficaram a fazer parte como os que continuamente a vêm renovar. Contudo, o perfil dos artistas de continuidade é marcadamente distinto dos outros (Quadro XI).

QUADRO XI

	Participação em três ou quatro Bienais	Participação em duas Bienais	Participação em uma Bienal
Total	68 = 100 %	84 = 100 %	331 = 100 %
Com currículo	73.5 %	32.9 %	30.89 %
Sem currículo	26.5 %	67.1 %	69.2 %
IDADES:			
18-25 anos	—	9.5 %	18.4 %
26-30 anos	5.9 %	16.7 %	17.9 %
31-35 anos	16.2 %	17.9 %	27.2 %
36-40 anos	23.5 %	25 %	13.9 %
41-45 anos	8.8 %	15.5 %	8.2 %
46-50 anos	13.2 %	4.8 %	5.7 %
Acima de 51 anos	32.4 %	10.7 %	8.8 %
ESCOLAS:			
ESBAP	54.4 %	29.8 %	21.5 %
ESBAL	11.8 %	21.4 %	20.5 %
Outras escolas	5.9 %	10.7 %	13.9 %
Artistas estrang.	7.4 %	9.5 %	16.9 %
Outros	20.6 %	28.6 %	27.2 %

Com efeito, a continuidade na Bienal pertence aos artistas de gerações mais velhas, portadores de currículo artístico e principalmente formados na ESBAP. Pelo contrário, a participação única é constituída predominantemente por jovens artistas, mais despossuídos de títulos e formados ou estudantes, em proporção idêntica tanto na ESBAP como na ESBAL. Vêm igualmente em maior número das outras escolas de arte e do estrangeiro. Os que não têm formação artística apresentam uma presença relativamente constante nos vários tipos de participação.

É pois claro que se a permanência na Bienal pertence sobretudo a artistas consagrados e do círculo do Porto (muitos dos quais participaram na

sua constituição), as gerações de rotação (possivelmente sujeitas a exclusão do concurso após uma primeira exposição) são os que, no início da carreira procuram conquistar em Cerveira uma posição no campo, e que se encontram em idêntica situação, independentemente das escolas onde se formaram: com efeito, a sua condição juvenil (no sentido etário e artístico) aproxima-os mais que em fases posteriores do percurso onde emerge uma clara distinção institucional.

A este processo de selectividade deve ainda associar-se a atribuição dos prémios, indicadores das orientações estéticas da Bienal mas reveladores igualmente das suas alianças institucionais (Quadro XII).

QUADRO XII

		2. ^a Bienal	3. ^a Bienal	4. ^a Bienal	Total
ESBAP	26-30 anos			1	5
	31-40 anos			1	
	+ de 40 anos	2	1		
ESBAL	26-30 anos	1			4
	31-40 anos				
	+ de 40 anos			3	
ÁRVORE	26-30 anos		1		2
	31-40 anos				
	+ de 40 anos	1			
OUTROS	26-30 anos		1		2
	31-40 anos				
	+ de 40 anos		1		

Em primeiro lugar, deve notar-se que a maioria dos prémios recai sobre artistas de gerações mais velhas (de 13 prémios, 8 foram atribuídos aos que tinham mais de 40 anos), tendo apenas sido premiados 4 jovens artistas com o prémio Revelação. No que diz respeito às escolas de formação, verifica-se que os artistas do Porto (ESBAP e ÁRVORE) são os mais contemplados: 8 em 13 prémios (tendo em conta que um dos «Outros» é do Porto), muito embora na 4.^a Bienal a maioria dos prémios tenha sido atribuída a artistas formados e a professores na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Já noutro lugar nos referimos a problemas suscitados por esta atribuição dos prémios²⁸. Um deles, colocado sobretudo por artistas mais jovens, remete para o lugar considerado «demasiadamente» importante, concedido às gerações mais velhas numa Bienal que se propõe estimular e distinguir os novos valores artísticos. É neste ambiente que se assiste a um debate em torno do sentido do prémio: deve ele reconhecer um *percurso* ou antes assumir as *novas propostas* ainda não consagradas nem estabelecidas no campo da produção estética portuguesa? Este debate, existente em 1984, viria a ser resolvido já em 1986 com a constituição de uma secção prestigiada reservada para os novos artistas.

Ainda em 1984, a polémica suscitada a propósito da atribuição *ex aequo* do Grande Prémio de Escultura a dois artistas com trabalhos de natureza muito diferente, Clara Menéres e Jaime Azinheira (respectivamente professores da ESBAL e da ESBAP), era, por outro lado, indicadora tanto de um ecletismo estético problemático sustentado pelo júri como indiciava um jogo de poderes institucionais. Algumas das entrevistas realizadas (também aos artistas premiados) deixavam antever que um *constat d'accord* fora estabelecido na Bienal para representar igualmente as duas escolas, caracterizadas por tendências estéticas diferentes. De igual modo, a atribuição do prémio Revelação a um artista-estudante da ESBAP era discutida, já que aprovava uma proposta então classificada de «neoclassicista» (termos do júri) pouco representativa, no entender de outros, da vanguarda «selvagem», produzida por jovens artistas estudantes da ESBAL excluídos da premiação. Chegou-se mesmo a sugerir que o prémio Revelação deveria ser também *ex aequo*.

Finalmente, um outro conjunto de questões se colocam face às modalidades de expressão plástica que são predominantemente apresentadas. Assim, e como se pode ver no Quadro XIII, numa Bienal sobretudo de Pintura, Escultura e modalidades próximas, os artistas de *Performance*, Intervenção, Vídeo, por exemplo, consideram haver uma evidente desvalorização destas expressões plásticas por eles consideradas fundamentais no processo de vanguarda português. No entanto, esta posição é problemática já que, tratando-se de artes desenvolvidas principalmente nos anos 60 e 70, aparece como sinal de uma modernidade «atrasada», e do carácter «doméstico» da Bienal de Cerveira, pouco representativa da produção estética internacional, o que, de resto, é a opinião de outros artistas e críticos.

Atendendo ao número global das propostas apresentadas em cada Bienal, verifica-se que muito embora a Pintura e modalidades próximas sejam dominantes, mais recentemente existe uma evolução significativa tanto das artes cénicas (*Performance*, Intervenção, Teatro) como das artes de imagem (Fotografia, Vídeo, etc.) a par também de propostas em Arquitectura e *Design* que assim passam a integrar o universo estético contemporâneo. Um inventário deste tipo não deixa, todavia, de manifestamente ser incapaz de traduzir a dimensão e a especificidade da produção artística portu-

QUADRO XIII

	1. ^a Bienal	2. ^a Bienal	3. ^a Bienal	4. ^a Bienal	Total	%
Pintura, Desenho	276	272	279	324	1131	63,1
Serigrafia, Litografia, Gravura	41	45	64	23	173	9,5
Escultura, Objectos	15	47	47	51	160	8,8
Tapeçaria, Cerâmica		11	16	15	42	2,3
Fotografia	19	18	49	60	146	8,0
Diaporama, Video, Cinema	2	6	10	27	45	2,5
<i>Performance</i> , Intervenção, Instalação	16	7	14	28	65	3,6
Recitais, Teatro	3	2	2	6	13	0,7
Palestras, Conferências	2		1	3	6	0,3
Concertos	9	4	5	2	20	1,1
Arquitectura, <i>Design</i>				3	3	0,1
TOTAL	383	412	487	542	1824	100

guesa, sugerindo apenas questões interessantes a integrar em pesquisas de outro âmbito: por exemplo, a diminuta evolução da escultura e o decréscimo, na 4.^a Bienal da Serigrafia e trabalhos afins terá algo a ver com uma tendência na actual dinâmica criativa? Novamente aqui se percebe como é indispensável que, com o desenvolvimento da sociologia da arte no nosso país, se seja capaz de *cobrir e reflectir* sobre esta realidade sob pena de se continuar com observações de carácter casuístico e condicional.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Serviu este trabalho como primeira aproximação empírica a uma das instituições do campo artístico — as Bienais de Vila Nova de Cerveira.

Consequência, mas também agente central no movimento de descentralização cultural, hoje bastante mais institucionalizado, as Bienais podem, por isso, ser consideradas expressão de certas dinâmicas de transformação não apenas da situação artística como da própria sociedade portuguesa. Constituem assim um duplo observatório para a sociologia da arte, seja no que respeita a reconfigurações em, pelo menos, alguns sectores do campo artístico, seja relativamente aos contextos e formas de relação pública que com a arte moderna se foram estabelecendo em espaços periféricos tradicionalmente distantes desta produção cultural de natureza fundamentalmente urbana²⁹.

Este trabalho, incidindo sobre o primeiro dos aspectos, padece, contudo — e como repetidamente fomos advertindo — de um enquadramento sistemático e geral da situação artística actual, capaz de obviar aos limites impostos pela análise de caso, estando-se, no entanto, em condições de afirmar que, neste meio artístico específico — a Bienal — e para o período em causa — 1978-1984 — se assiste efectivamente a tendências de reestruturação e reconstituição dos seus protagonistas. A Bienal de Cerveira, e após um característico processo de institucionalização, viria a constituir mais um desses, hoje múltiplos, centros de acolhimento de uma população de artistas que é crescentemente jovem e portadora de expectativas de profissionalização antecipadas, se comparadas com o tipo e os tempos de carreira dos membros de gerações mais velhas.

Em 1984, um grupo destes jovens constitui o que será hoje designada de geração de 80 nas artes plásticas portuguesa, geração produtora de novos comportamentos estéticos e também recentes reconhecimentos institucionais — o que acontece em Cerveira em 1986, quando para eles é reservada uma secção extra-concurso, representando as actuais tendências de vanguarda.

Esta reconstituição dos artistas da Bienal coloca certamente questões quanto à recomposição geracional a que se poderia hoje estar a assistir no campo artístico bem como desperta certamente questões relativas aos efeitos e à natureza do ensino artístico em Portugal, já que, e sobretudo de Lisboa, se verifica haver um crescente número de participantes formados em instituições alternativas às tradicionais escolas de arte — ESBAL e ESBAP —, presumivelmente solução profissionalizante tanto para um maior volume de população escolar com acessos dificultados ao ensino superior, como espaços abertos a pedagogias inovadoras e disponíveis para acolher e potenciar as novas expressões plásticas, nomeadamente, nos domínios da imagem.

Os dados revelam ainda, quer na evolução geral dos participantes da Bienal, quer nos processos internos de selecção, selectividade e consagra-

ção, uma clara dualidade geográfica que continuamente referencia e situa a Bienal relativamente ao círculo de Porto e de Lisboa. Propriedade de agentes do primeiro e acolhendo cada vez mais artistas do segundo, do qual, de resto, são em número inferior os representantes das principais instâncias de legitimação integrante nos júris de premiação, a Bienal aparece assim como expressão de um complexo conjunto de relações estruturantes do campo artístico português. Sem conhecer completamente o estádio e a natureza das relações estabelecidas entre estes dois círculos, parece-nos, no entanto, de considerar a Bienal como uma alternativa regional nortenha, alternativa à concentração em Lisboa da maior parte da actividade artística. O Porto, conjugadamente com a Galiza, viria a pretender constituir um preponderante e influenciador meio das artes plásticas no país. Um dos vectores interessantes na continuidade desta pesquisa será, assim, tanto o de perceber, por um lado, as características de cada um destes círculos, as respectivas formas de organização e o papel neles desempenhado pelas principais escolas de arte; por outro, o de analisar as potencialidades destas dinâmicas e os obstáculos que com elas se podem desenvolver numa actual conjuntura de internacionalização do mercado artístico português.

Finalmente, foi aqui ainda apresentado um inventário das modalidades de expressão plástica apresentadas na Bienal de Cerveira que se informou sobre as suas expressões dominantes e da posição hoje mais significativa que nela assume o conjunto das artes cénicas e artes de imagem, pretendeu sobretudo sugerir uma via de investigação igualmente neste âmbito, capaz também de cobrir a actual produção artística nacional.

NOTAS

¹ Idalina Conde, «O Sentido do Desenvolvimento — nas Bienais de Cerveira, a propósito da incomunicação da Arte Moderna», *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 2, 1986. Nesse e neste trabalho apresentam-se resultados de uma pesquisa sobre a 1.ª, 2.ª, 3.ª e 4.ª Bienal Internacional de Arte Moderna de Vila Nova de Cerveira (1978-1984).

² Veja-se J. Clyde Mitchel «Case and Situation analysis», *The Sociological Review*, vol. 31, n.º 2, 1983.

³ O trabalho desenvolvido em Portugal é predominantemente do âmbito da História da Arte: José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, Bertrand Editora, 1985; Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura em Portugal (1940-1980)*, Biblioteca Breve, 1983; Rui Mário Gonçalves e Francisco Silva Dias, *10 anos de Artes Plásticas em Portugal (1974-1984)*, Editorial Caminho, 1985 Alexandre Melo e João Pinharanda, *Arte Contemporânea Portuguesa*, ed. de autor, 1986. Excepção a estas análises de história e crítica da arte, constitui o trabalho de natureza sociológica de Isabel Maria Moreira Martins, *Galerias de Arte e Seu Público*, Instituto Português do Ensino à Distância, 1985.

⁴ O termo pertence a Raymond Moulin e outros, *Les Artistes: essai de morphologie sociale*, La Documentation Française, 1985. A nossa morfologia é, no entanto, incompleta pois o material não permite a análise das condições sociais dos artistas (a sua sociografia).

⁵ Veja-se Pierre Bourdieu, «La Production de la Croyance», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 13, 1977; Raymond Williams, *Culture*, Fontana Paperbacks, 1983 (ca-

pítulos 2 e 3), e, sobretudo, Raymond Moulin, «Le marché et le musée. La constitution des valeurs esthétiques contemporaines», *Revue Française de Sociologie*, XXVII-3, 1986.

⁶ Arnold Hauser, *Fundamentos de la Sociología del Arte* (1.º vol. de *Sociología del Arte*), Gadamarra Editores, 1977. Sobre estas ideologias e a condição dependente dos artistas, veja-se Raymonde Moulin, *op. cit.* É no entanto de lembrar que esta situação contemporânea das artes é resultante de um árduo processo histórico de luta dos artistas pelo seu estatuto de criadores independentes. Veja-se, no caso português, a evolução qualitativa da classe dos pintores de «imaginária e de óleo» em relação aos então classificados de artesãos — pintores de «estofado e dourado» — nos séculos xv e xvi em Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, col. «Arte e Artistas», Lisboa, 1983. Nesse excelente trabalho vê-se como o conceito de autonomia na criação artística procura impor novas condições para o exercício da profissão, designadamente face ao mecenato da altura.

⁷ A expressão — sociologia das formas simbólicas — pertence a Jean-Claude Chamboredon que desenvolve a sua reflexão em «Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture», *Revue Française de Sociologie*, XXVII-3, 1986.

⁸ Veja-se Alphons Silbermen, «Situation et vocation de la sociologie de l'art», *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. xx, n.º 4, 1968.

⁹ Pierre Frankstel, *Sociología del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. pp. 2, 29 e 32. O que não quer dizer que o autor tenha trabalhado nesta perspectiva. Pelo contrário, se são essas as suas intenções, o seu objecto é definido nos limites de uma «iconologia sociológica» de obras.

¹⁰ Raymonde Moulin, *op. cit.*

¹¹ *Idem*, *Ibidem*.

¹² Para a reconstituição das premiações recorreu-se aos currículos dos artistas nos sucessivos catálogos. É possível que não seja uma informação completa.

¹³ Distinção de Manlio Bursatin em «Produção Artística», in Enciclopedia Einaudi: Artes, Tonal/Atonal, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 115.

¹⁴ O que tem sido objecto da história da crítica e da história da arte. Veja-se Lionello Venturi, *História da Crítica da Arte*, Edições 70, Lisboa, 1984, e Germain Bazin, *Histoire de l'Histoire de l'Art: de Vasari à nos jours*, Albin Michel, Paris, 1986.

¹⁵ Idalina Conde, *op. cit.*

¹⁶ Alexandre Melo e João Pinharanda, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Rui Mário Gonçalves, *10 anos de Artes Plásticas em Portugal*, Editorial Caminho, Lisboa.

¹⁸ São informações recolhidas na *Revista de Artes Plásticas*, n.º 6, 1975 e n.º 7/8, 1977, Porto. A dimensão dos grupos era a seguinte:

	Artistas Portugueses		Artistas Estrangeiros
		do Porto	
Encontros de Valadares	26	20	14
Encontros da Póvoa de Varzim	42	24	9

¹⁹ Artista entrevistada na 4.ª Bienal.

²⁰ Jean Rémy e outros, *Produire ou Reproduire? Une Sociologie de la vie quotidienne*, vol. 1, Bruxelas, 1978, pp. 46-50. Pode ainda dizer-se que a *visibilidade política* faz parte da *política* da Bienal. Assim, em 1984, a Bienal era presidida por uma prestigiada Comissão de Honra que incluía representantes de instituições culturais e membros do Governo (ministro da Cultura). O presidente da República visitou a Bienal. Em 1986, três membros do Governo

(ministros da Educação e Cultura, do Plano, vice-primeiro ministro e primeiro-ministro) bem como outras importantes personalidades (inclusive o presidente da Junta da Galiza) compunham esta Comissão da Bienal à qual rendeu igualmente homenagem o presidente da República.

²¹ Representante da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) entrevistada na 4.^a Bienal.

²² É um conceito derivado da análise de Bernard Kayser, «Le nouveau système de relations villes-campagnes», *Espaces et Sociétés*, n.º 8, 1973, que descreve o processo de *conquista* do espaço rural por agentes urbanos. Na história de arte, encontramos a análise de um processo geográfico deste tipo, na constituição de centros artísticos regionais no Renascimento Italiano. Veja-se Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, «Géographie artistique et domination symbolique», *Les Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 19.

²³ João Ferreira de Almeida, «Sobre monografia rural», *Análise Social*, n.º 52, 1977, p. 799. Poderia ainda aceitar-se que igualmente se cumpre a função interna («preservar a coesão das colectividades rurais através da produção e reprodução da vida material e social nas suas múltiplas dimensões») se se pensar que, com as Bienais, procuram as autarquias viabilizar o seu próprio desenvolvimento e conseguir uma posição dominante do concelho no campo das lutas regionais.

²⁴ No entanto, em 1984, havia dificuldades financeiras que impunham moderação nos gastos da Bienal, o que significa que essas participações não eram suficientes.

²⁵ Raymonde Moulin, *op. cit.*

²⁶ *Idem, Ibidem.*

²⁷ Está justamente em curso uma pesquisa sobre o ARCO e que esperamos, poderá esclarecer qual o papel desempenhado por uma destas instituições, bem como informar sobre a natureza deste ensino paralelo. É um trabalho em colaboração com Ana Saint-Maurice.

²⁸ Idalina Conde, *op. cit.* Classificávamos então esta polémica como sendo uma das expressões do *desentendimento* gerado em torno das obras.

²⁹ Proximamente, serão publicados os resultados da pesquisa relativos ao público da Bienal. Já, no nosso trabalho anterior fizemos referência a uma das fracções deste público —o local— e das relações (em boa parte polémicas) que este estabeleceu com a arte de vanguarda. Objecto de futura investigação, no que respeita às novas configurações do campo artístico, é a análise das outras Bienais portuguesas e das respectivas posições relativamente à de Vila Nova de Cerveira.