

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**A CAMINHO DA DISSOLUÇÃO:
A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Cristina Pratas Cruzeiro

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

ANO 2006

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**A CAMINHO DA DISSOLUÇÃO:
A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Cristina Pratas Cruzeiro

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Fernando António
Baptista Pereira

ANO 2006

Resumo

Nesta dissertação explora-se o percurso que a autoria no Ocidente tomou, desde o início do século XX até vir desembocar na era pós-moderna, numa perspectiva internacional, assim como os caminhos que Portugal seguiu no alinhamento temporal com o *Pós-Modernismo*, tanto ao nível das políticas culturais, como do objecto artístico, do artista e dos comissários.

O conceito de autoria tem sido, ao longo dos tempos, discutido sobre diversas perspectivas e premissas. A forma como o mesmo é percebido influencia de forma inegável o labor artístico nas diversas áreas culturais. Tem fundamentos práticos, legais, teóricos e conceptuais, mas todos formam o corpo daquilo que é actualmente a autoria. No processo intelectual que a arte fomenta é inevitável que a discussão acerca do autor surja, tanto a nível do artista como dos restantes intervenientes na esfera artística.

O curso que a sociedade, a cultura e a arte têm tomado a partir do século XX foi induzindo a autoria a uma forma dissolvida. É a senda dessa dissolução que aqui se segue e perspectiva. Não de uma forma linear, porque o seu caminho também não o tem sido, mas como proposta de análise e reflexão.

Ao longo do século, teóricos e artistas debruçaram-se acerca da temática, construindo propostas, análises, juízos e fundamentos que pudessem explicar, justificar ou orientar a aplicação do conceito a determinadas formas de expressão artística.

A constatação de uma certa dispersão nesta área induziu a uma sistematização não exaustiva e sim selectiva de teóricos e artistas que tomaram em algum momento o pensamento sobre a autoria como tema de trabalho directo. Esta sistematização permite um alcance maior de compreensão das razões que fundamentam a dissolução autoral, tanto a nível internacional como no plano nacional e alicerça a interpretação que dela resulta.

Em conclusão, a análise e compreensão dos limites e trâmites autorais sobre os quais a arte opera, permite desenvolver uma melhor compreensão dessa mesma arte, assim como as razões que a orientam.

Abstract

The path that authorship, in the west, has taken is explored in this dissertation, since the beginning of the XX century until it reached to the post-modern era, in an international perspective, as well as the paths that Portugal has followed in the Post-Modernism timeline and in the presence of it, as much in cultural policies level, as on the artistic object, the artist and the curators.

The authorship concept has been, through times, argued on different perspectives and conditions. The way how the concept is understood acts in an undeniable way with the artistic labour in the many cultural areas. It has practical, legal, theoretical and conceptual basis, but all form the body of what is nowadays authorship. In the intellectual process that art foments it is inevitable that the quarrel about the author appear, as much in the artist has in the other intervenients on the artistic sphere.

The paths that society, culture and the art are taking since the XX century had persuade the authorship to a dissolved way in other premises. It's that dissolution track that is followed and perspectivated. Not in a linear way, because its paths has not been so, but has an analysis and reflection proposal. There were many the tracks on what the authorial concept lays. Through the XX century, thinkers and artists leaned over on this theme, building proposals, analysis, judgements and fundamentals that may explain, justify or run the appliance of the concept to some ways of artistic expression.

The acknowledge of a certain scattering in this area, took to a non exhaustive but selective systematization by thinkers and artists that took in any time, the thinking on authorship has they're direct work theme. This systematization allows a bigger range in understanding the reasons that justify authorial's dissolution, has in international has in national plan and consolidate the understanding that comes whit it.

In conclusion, the analysis and understanding of the limits and authorial's paths on which art is operated, allow the development of a better understanding on that same art, as well on the reasons that orientate it.

Palavras-chave

Arte – Art

Artista - Artist

Autor – Author

Autoria – Authorship

Pós-Modernismo – Post-Modernism

Portugal – Portugal

Teoria da Arte – Art Theory

**A CAMINHO DA DISSOLUÇÃO:
A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....pág. 1

PARTE I – REDEFINIÇÃO DOS MODELOS DE AUTORIA: DO SÉCULO XX AO XXI

CAPÍTULO 1

DUCHAMP, O *MODERNO CONTEMPORÂNEO*

- 1.1. – Marcel Duchamp e a Autoriapág.15
- 1.2. - *The R. Mutt Case – Fountain* e a convergência de autoriaspág. 22
- 1.3.- *Fountain* – entre o conceito e a prática autoralpág. 25
- A. A autoria reconhecida na assinaturapág. 27
- B. A autoria reconhecida na reprodução (fotografia).....pág. 27
- C. Autoria reconhecida na Escolhapág. 28
- D. A autoria partilhadapág. 29

CAPÍTULO 2

O NASCIMENTO DA AUTORIA PÓS-MODERNA: MODELOS E CONTRIBUIÇÕES

- 2.1 - Legado teórico-prático para a tendência autoral pós-moderna.....pág. 31
- 2.2. – Autoria despersonalizadapág. 35
- 2.2.1 - Andy Warhol: a industria cultural, autoralpág. 45
- 2.3. – Autoria intelectual: movida pela Escolha, Intenção ou Ideiapág. 50
- 2.3.1. - Piero Manzoni: O *Contemporâneo Moderno*pág. 57
- 2.4. – Autoria partilhada ou distribuídapág. 64
- 2.4.1 - Sherrie Levine: A imagem da imagempág. 71
- 2.5. – Dissolução da Autoriapág. 75

2.5.1 - Scott Snibbe: a interactividade como motor de autoria	pág. 84
---	----------------

CAPÍTULO 3

EM TORNO DA QUESTÃO PÓS-MODERNA

3.1. – Não caminhamos, vagueamos.....	pág. 88
---------------------------------------	----------------

PARTE II – A QUESTÃO DA AUTORIA EM PORTUGAL NA ERA PÓS-MODERNA

CAPÍTULO 1

O CONTEXTO DA AUTORIA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL

1.1. - O contexto da autoria contemporânea em Portugal	pág. 110
1.1.1.- Redefinição das políticas culturais e do contexto económico artístico...	pág. 115
1.1.2. - Redefinição do objecto artístico	pág. 127
1.1.3. - Redefinição do lugar do artista	pág. 142

CAPÍTULO 2

COMISSARIADO – O OUTRO OU O MESMO LADO DA AUTORIA

2.1 – O papel do comissário (<i>curator</i>) na arte contemporânea: Algumas tendências	pág. 158
2.1.1 - O comissariado de organização e análise particular de um artista	pág. 168
2.1.2 – O comissariado de impulsionamento a artistas emergentes ou que actuam fora do circuito institucional	pág. 171
2.1.3 – O comissariado de interferência na criação de propostas específicas dirigidas ao artista	pág. 175
2.1.4 – O comissariado feito por um artista	pág. 178
CONCLUSÃO	pág. 182

Agradecimentos

Agradeço ao Universo. Ao Mundo. Ao Homem. Se este trabalho se permitiu existir, com uma existência física, a eles se deve.

Agradeço de igual forma ao pensamento, elemento primordial que me permitiu avançar dia após dia. Especialmente, ao primeiro pensamento que apesar de não me lembrar quando surgiu, deu entidade a esta tese. E depois a todos os outros, que efectivaram a sua corporeidade.

Agradeço pois à autoria, conceito abstracto, mas por demais repetido aqui. Agradeço às suas mutações, às evoluções e retrocessos, à sua discricção e à sua vitalidade.

Aos Homens. Agradeço a todos aqueles que de perto acompanharam o evoluir da tese: Ao meu orientador, Professor Fernando António Baptista Pereira, pela afabilidade, compreensão, orientação mesmo em momentos desorientadores e claro, pela cientificidade que sempre fomentou; Ao Professor José Fernandes Pereira, coordenador do Mestrado, pela confiança depositada e pelas palavras motivadoras; Aos restantes professores do Mestrado.

Um agradecimento também especial aos investigadores e artistas que acederam colaborar: Aos Professores Bernardo Pinto de Almeida e Delfim Sardo; Aos Artistas Rodrigo Vilhena e Leonel Moura.

Não poderia ainda faltar um agradecimento a Rosália Pascal, da Fundação italiana Piero Manzoni, que simpática e profissionalmente colaborou com o envio de textos inexistentes em Portugal do artista.

Muito obrigada a todos, mais aos presentes mas também aos ausentes, àqueles que directa ou indirectamente já reflectiram sobre o tema deste trabalho.

Agora um agradecimento a todos os que me acompanharam não só neste projecto como em muitos outros no passado: Aos meus pais, Maria e João, pelo amor que incondicionalmente me dão; à minha irmã, Catarina, amiga de sempre e sem a qual não seria quem sou; ao meu companheiro, Jaime, pelo amor e constante incentivo, ao Miguel, pela amizade e ao Rafael e Tomás, com quem partilho muitos momentos importantes e que, mesmo sem se aperceberem ainda, são peças fundamentais na minha vida. A todos os meus amigos, sem excepção, muitas vezes âncoras de escape às horas infindáveis de computador e papel, peças fundamentais nos momentos paralelos à escrita e investigação.

Introdução

*Eu não sou Eu nem sou o Outro
Sou qualquer coisa de intermédio (...)¹*

O conceito de *autoria*, quando aplicado à arte, está indubitavelmente ligado à questão do Eu, do Outro e da possível relação entre ambos. O artista não é um ser isolado, actua e intervém em comunidade e aquilo que dá de si próprio é também o que recebe do mundo. Isto em termos simbólicos, claro, porque se nada se cria sem um contexto, um epicentro ou uma evolução, quem faz com que toda a experiência e apreensão de vida se possam transformar em arte fá-lo sob um ângulo unifocal ou plurifocal, mas partindo de uma visão interpretada e parcial, logo individual. Por outro lado, se percepcionarmos o conceito à luz do acto prático, do fazer, aquilo que se assume ser de um sujeito é muitas vezes o resultado de diversos intervenientes implicados no processo de realização ou de elevação de um objecto ou criação para o mundo da arte.

Por isso afirmamos que sendo a autoria um tema vasto, ela é em concomitância um conceito heterogéneo. Em cada época histórica foi entendida e praticada de forma diferente, na maioria dos casos consonante com a mentalidade social, política, económica e cultural. Por isso foi sofrendo mutações e a partir do século XX passou a encontrar-se entre a procura individual de expressão e o anseio de a tornar colectiva, mecânica ou impessoal.

A sua história oscila, como afirmou Margarida Medeiros, entre a introspecção e a extrospecção², entre a cedência de espaços e a reclamação dos mesmos. Actualmente, parece claro que quando falamos de autoria ou de determinado autor, o conceito pode reportar-se a um ou a inúmeros intervenientes do processo artístico – o(os) que concebe(m), o(os) que realiza(m), o(os) que transporta(m) e solidificam para o mundo da arte, o(os) que interpreta(m), o(os) que fruem. Da mesma forma, quando falamos da condição abstracta da autoria do produtor é notória a pluralidade de significados. *Autor*

¹ Excerto do poema de Mário de Sá Carneiro, escrito em 1914: “*Eu não sou eu, nem sou o outro. Sou qualquer coisa de intermédio: Pilar da ponte de tédio Que vai de mim para o Outro.*”

² MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo – O Auto-retrato contemporâneo*. 1.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, pág. 27.

tem uma componente nominal - o nome - uma componente física - o artista - e uma componente conceptual, a forma como os dois primeiros elementos influenciam e interagem com a obra e com o entendimento que a mesma suscita nos outros.

Partindo assim da sua heterogeneidade, como deveremos entender actualmente o significado do conceito de *autoria*? Esta foi a principal questão que despoletou o estudo que se segue. Não se tratando de um tema inédito, foi principalmente levantado e sistematizado ao nível da literatura, o que é facilmente compreendido pela tradição que o conceito exerceu nessa actividade. Contudo, pareceu-me desde cedo que este assunto – a discussão e reflexão sobre ele – poderia ajudar a compreender determinadas movimentações e actuações artísticas. Mais, foi crescendo em mim a convicção, mesmo antes de iniciar este Mestrado, que toda a produção cultural do Ocidente, particularmente a artística, sempre se moveu dentro dos limites da autoria. Em alguns períodos de forma mais evidente e em outros de forma mais dissimulada.

Há alguns anos que o meu interesse pela arte do século XX tem conduzido a um estudo e pesquisa mais pormenorizado sobre este período temporal. Depois chegou o século XXI e com ele o interesse manteve-se. Naturalmente, na imensidade de informações, documentos, obras, artistas, estudos, etc. que existem sobre o período, fui formulando várias questões, dúvidas ou percepções. Mas aquilo que aparecia recorrentemente quando lia sobre determinado artista, quando via determinada obra ou quando lia determinado filósofo ou teórico era: Posso encontrar aqui autoria? De que forma este artista, esta obra ou este pensamento reflecte a autoria de quem o produziu? E mais dúvidas surgiam ao perceber que o conceito, muitas vezes utilizado, era no entanto esquivo a definições estanques. Estava lá, podia senti-lo, podia apreendê-lo, mas sempre de forma diferente em cada situação.

No entanto, quanto mais me aproximava da actualidade, das obras e dos artistas meus contemporâneos, menos a sentia, menos a apreendia. Como se a autoria estivesse a desaparecer, estivesse progressivamente a ser banida do âmbito da produção artística. As excepções eram exactamente isso, excepções. Ao mesmo tempo que as obras deixavam de ter presente de uma forma clara a autoria do artista, comecei a detectar uma reclamação de autoria vinda de outros agentes, de críticos ou de comissários.

Considerei então que alguma coisa de relevante estava a alterar-se no panorama geral da arte. E essa coisa dizia respeito, nesta perspectiva, ao conceito de autoria. Por isso, compreender a alteração da aplicação do conceito é também compreender a mutação que a arte e o lugar do artista têm sofrido nas últimas décadas.

Esta certeza catapultou toda a estrutura da tese que se segue. Mas de uma forma muitas vezes sinuosa. Sendo assumidamente uma tese de teoria, a ideia inicial foi abarcar todo o pensamento ocidental que o século XX produziu nesta matéria até à actualidade, directa ou indirectamente. Este primeiro plano incluía uma atenção ao panorama português alternando entre situações internacionais e nacionais, numa analogia mais prática que teórico-filosófico, campo praticamente virgem em Portugal. Sabendo que culturalmente importamos mais do que exportamos, quase sempre foi assim, esta era uma estrutura possível. Mas impossível para o âmbito de um Mestrado.

Por isso resolvi restringir, não o período temporal, mas os conteúdos: uma primeira parte para o contexto internacional, desde o início do século XX até aos nossos dias e uma segunda parte para o contexto nacional, onde se reflectirá sobre os efeitos que esse “longo” percurso internacional em torno da autoria teve e continua a ter no nosso território desde os anos oitenta, com o advento da chamada *Pós-Modernidade*. Para o compreender estruturarei a primeira parte da tese em torno do pensamento de vários autores e também de alguns artistas que interagiram com a questão, proporcionando-lhe uma evolução que desembocará numa nova relação dos intervenientes artísticos com o conceito de *autoria*.

O período dedicado a Portugal, sobre o qual incidirá a segunda parte da tese, é mais limitado temporalmente, começando a partir dos anos oitenta quando se começaram a fazer sentir os efeitos desse pensamento formulado noutros países durante um século. Não é inevitável que Portugal tenha absorvido as questões formuladas em primeira instância noutros lugares, mas é um facto que a globalização tornou também o panorama das artes mais homogéneo. As situações ocorridas no panorama internacional tiveram consequências para Portugal, tanto a nível político, social e económico, como a nível cultural, tal como as situações ocorridas em Portugal tiveram influência nos caminhos que a produção teórica e artística seguiu a partir do decénio de oitenta. O interesse é saber quais foram esses caminhos e de que forma os artistas portugueses, sobretudo eles, mas também os agentes mais directamente implicados, traçaram os vários rumos que vieram desembocar na actualidade, particularmente no que respeita à autoria. Assim, do ponto de vista metodológico, foram realizadas algumas entrevistas e conversas a protagonistas activos do panorama artístico português. Estes testemunhos, reproduzidos em anexo, não pretendem induzir a qualquer estudo de “caso” de cariz sociológico ou de referência tendencial. Os artistas, teóricos e críticos escolhidos, foram-no, porque nos pareceu que no corpo teórico das suas formulações ou nas suas

actuações artísticas estava eminente uma preocupação ou atenção às questões da autoria. As suas opiniões, justificações ou reflexões são portanto uma mais-valia para esta tese e pretendem enriquecê-la na medida em que abordam directamente a questão no âmbito internacional mas também nacional.

Agarrando no conceito de autor podemos extravasar para inúmeras situações. Começemos talvez por o enquadrar no juízo de “responsabilidade individual”. Somos seres isolados e únicos, responsáveis e responsabilizáveis pelos nossos actos. Temos um bilhete de identidade com todos os elementos físicos que nos identificam – rosto, impressão digital, nome e assinatura. Em termos legais, este cartão pode ser em simultâneo aquilo que nos oprime e o que nos liberta, consoante as situações. Mas esta ideia nem sempre existiu no âmago das nossas sociedades. Hoje, o mundo dito desenvolvido cria nos indivíduos a ideia de que são livres, autónomos e iguais. Mas será efectivamente assim? A nossa condição individual é sobretudo teórica. Somos um ser colectivo, que vive em comunidade e é com ela que aprendemos e somos ensinados a ser quem somos.

Porém, nas sociedades ocidentais de hoje, ensinam-nos também a viver em comunidade solitariamente. As estruturas de desenvolvimento social são parcas e cada vez mais as actividades laborais encontram-se volvidas para o trabalho solitário dos computadores, das máquinas, das tecnologias. Podemos, se assim o entendermos, viver fechados em casa, no nosso pequeno feudo e de lá organizarmos toda a vida, desde a actividade profissional até às compras do supermercado. Podemos inclusive estabelecer relações pessoais com quem se cruzar nas linhas da Internet, sem existir a necessidade de um contacto físico.

Entrando no objecto de estudo, outra componente de construção social está intrinsecamente ligada ao conceito de autoria, a profissão de artista. Considerar esta actividade como condição profissional que apesar de ter características particulares, abraça um rol de especificidades comuns a todas as outras, é actualmente uma mais-valia. Mas assim sendo, torna-se imperioso colocar a questão: ainda se pratica a concepção de *artista* explorada desde o Renascimento até à primeira metade do século XX, com algumas variantes mas semelhante na sua estrutura central? Uma actividade para a qual se exigia mais que profissionalismo, alicerçada em pretensões de talento e génio e alvo em simultâneo do reconhecimento de um estatuto especial e de rejeição perante e pela sociedade? Parte da resposta foi dada, entre outros, por Pierre-Michel Menger, sociólogo, que denotou que *por exemplo, em Londres ou em Los Angeles, o*

*artista é muitas vezes comparado ao trabalhador do futuro, à figura do profissional muito qualificado, inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias e vive numa economia da incerteza (...)*³. É claro que no que respeita a questões laborais a caracterização do trabalho de artista pouco se distancia das restantes actividades profissionais da actualidade e por isso tem vindo a afastar-se dos particularismos que em certos momentos históricos a apartaram das restantes.

Passemos então à actividade em que os artistas se especializam, pois se nos restantes elementos a diferença é ténue, aqui, porque se trata de uma atribuição de responsabilidade intelectual, deverá haver diferenças: falamos da arte. E aqui entramos noutra contenda, ainda mais difícil de determinar. Que poderemos dizer sobre a arte contemporânea? Como podemos definir ou balizar as suas fronteiras, actualmente totalmente ecléticas? Esta é, ou foi, uma das questões mais formuladas por quem se tem debruçado sobre a actividade artística. Contudo, apesar de já se terem encontrado algumas definições coerentes e relevantes muito permanece em aberto. A verdade é que deixaram de existir regras e preceitos estanques para a avaliação de uma obra e para a sua entrada no mundo da arte. São várias as razões, mas por falta de balizamento, toda a actividade vive no limbo do oportunismo, da corrupção e de interesses alheios à própria arte e esse é o primeiro perigo de tal eclectismo.

Contudo, é factual que desde há muitos séculos existem características na prática da arte (importa clarificar que nos referimos à actividade enquanto profissão principal de alguém, o que pressupõe subsistência financeira) que a tornam esquivas a denominações precisas. Também é factual que elementos externos à obra ou ao artista sempre foram importantes para a própria sobrevivência da arte: os críticos, os teóricos, os galeristas, os públicos, etc., influenciam a compreensão e visibilidade da obra ou do artista no seu tempo ou depois dele. Mas a questão é: o que fazer se a balança se desequilibra e por variados factores, os intermediários passam a ocupar uma importância cabalmente igual ou superior aos artistas na condução dos parâmetros artísticos?

Ponderando que *arte* é tudo o que entra no mundo da arte e que assim sendo é imprescindível distinguir entre a “boa” e a “má” arte; aceitando a restrição do significado que a palavra *artista* encerra, nomeadamente aquele que cultiva ou exerce

³ MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto trabalhador, Metamorfoses do Capitalismo*. 1.^a ed. Lisboa: Roma Editora, 2005, pág. 9. (1.^a ed. original: 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*).

arte, “boa” ou má” e aceitando ainda que actualmente coexistem várias práticas e concepções sobre o *ser artista* e o *produzir arte* só nos resta encarar diferentes realidades. As condicionantes inerentes à profissão de artista impõem-lhe tantas ou mais limitações do que as que são impostas a outro qualquer trabalhador liberal que opere numa actividade intelectual, exactamente porque aqui o terreno é movediço. Acrescente-se ainda que, apesar de ser das poucas profissões intelectuais onde o auto-didactismo não é desqualificante, cada vez mais é pertinente uma exigência formativa e educativa, por norma consonante com as instituições que a leccionam (o que por exemplo em alguns períodos foi tido como prejudicial à actividade).

Perante o que ficou dito, podemos então auferir que a actividade de *artista*, não “profissionalizada” e baseada em critérios de oscilação do *gosto* ainda se pratica e explora, sobretudo em termos comerciais. Contudo, não é essa vertente que nos parece pertinente focar e sim aquela que se impõe adequada ao pensamento do nosso tempo. É a denominação que mais se adequa à mentalidade actual é a que em termos conceptuais rejeita como principal definição a baseada em factores emocionais e se desenvolve numa relação de diálogo directo com o mundo, subestimando a auto-referencialidade. Por isso, sem dúvida, houve repercussões na autoria, tal como no Renascimento a reclamação de determinada tipologia de *artista* influenciou as formulações e o pensamento sobre arte.

Ou seja, actualmente, a condição de *artista* pressupõe que o mesmo, não rejeitando qualquer responsabilidade moral, intelectual, emocional e factual sobre o trabalho também não rejeite a contribuição dos outros para a concretização do mesmo. No entanto, e aqui reside a grande diferença, nega a atribuição do acto gerador da obra a algo exterior e superior ao ser humano mas não rejeita a extravasão para outras áreas não humanas. Rejeita o sobre-humano e o sub-humano. Rejeita o sobrenatural, aceita o natural e celebra o artificial.

Entrámos inequivocamente na esfera da *Pós-Modernidade*. À falta de melhor termo, utilizou-se este para demarcar a passagem da sociedade moderna à que se foi impondo seguramente desde os anos oitenta do século XX. Esta nova etapa, pautada pelo contributo do capitalismo e globalização como sistema, diverge em alguns pontos da anterior, sendo que em outros se apresenta como natural continuidade.

O paradigma tecnológico e científico que surgiu ainda e primeiro no século XX, apresenta-se claramente como linha de acção. Grande parte da arte moderna rodopiou em torno desta temática, através do enaltecimento ou rejeição da tecnologia, mas não

através da sua inclusão efectiva na arte. Actualmente, e desde há algumas décadas, o progresso científico e tecnológico deixou de ser novidade e os seus avanços acabaram por ser integrados na sociedade sem qualquer tipo de polémica, escândalo ou controvérsia. Esta integração fez-se também na arte e para os artistas este foi um ponto de viragem nos métodos e processos de trabalho. Enquanto a técnica, como modo de fazer, perdeu parte do significado qualitativo na avaliação da obra, os técnicos de várias áreas ganharam terreno no mundo artístico. Este facto levou a que os artistas perdessem alguma autonomia de trabalho ao transporem barreiras materiais para as quais não estavam habilitados a operar. Com isso, passaram a recorrer com maior frequência à interdisciplinaridade e a necessitar de equipas qualificadas científica e tecnologicamente para pôr em prática determinados projectos artísticos que podem acarretar, como é sabido, valores financeiros bastante mais elevados do que os *meios* tradicionais. Também aqui *ser artista* alargou os seus parâmetros e a *autoria*, associada a um indivíduo autónomo na execução e emotivo no pensamento deixou de existir ou passou a existir com menor frequência.

Hoje, é sobejamente afirmado que o artista é mais livre ao operar num campo aparentemente ilimitado como o da arte *pós-moderna*. Quer isto dizer que a “liberdade” chegou à arte? Qual é a independência dada ao artista? A ausência de parâmetros não será também uma limitação, talvez a maior de todas até hoje exercidas? Por exemplo, uma das causas que levou a uma crise do conceito de *autor* foi exactamente a percepção de que o artista deixou de ser a *causa de* para passar a ser um dos seus operadores. Por isso a própria presença da intenção do autor, hoje, foi transferida da obra em si (a realização da mesma ou a intencionalidade) para a forma como a mesma pode ser fruída, não apenas através da interpretação de terceiros mas da interferência de terceiros na mesma. No entanto, nem sempre esta é uma cedência fácil, tendo em conta o contexto recente que apesar de tendencialmente global vive balizado pelo individualismo ou, segundo alguns autores, por uma nova forma de narcisismo marcada pela contradição entre querer sentir e não ter capacidade para tal ou apenas o conseguir fazer por breves períodos. Gilles Lipovetsky, por exemplo, afirma que esta contradição traduz uma nova ordem de desespero para cada vez mais sujeitos e é a “*Desolação de Narciso, demasiado bem programado na sua absorção em si próprio para poder ser afectado pelo Outro, para sair de si – e, no entanto, insuficientemente programado,*

pois que deseja ainda um mundo relacional afectivo.”⁴

Transpondo esta condição do sujeito contemporâneo para o sujeito da arte, poderemos também identificar esta contradição na relação entre artista e público/receptor? Procurando narcisicamente o caminho da arte mas admitindo a presença do outro como imprescindível para que a obra se cumpra não estará o artista a cair no Mito de Narciso? E esse outro, neste caso o espectador, ao procurar narcisicamente na obra as suas expectativas não estando, por um lado, programado o suficiente para as conhecer e, por outro, para admitir a relação com o autor, não incorre no mesmo ciclo?

É um facto que todas estas movimentações, cedências ou redefinições de espaços trouxeram uma descentralização ao nível da importância que cada elemento intermediário tem no processo artístico. E esta descentralização trouxe alguns frutos sendo um deles a arte perder cada vez mais a tradicional apetência monologar, cujo circuito começava e acabava no artista. Hoje e de algumas décadas para cá, assiste-se cada vez mais a uma pretensão dialogal entre o artista, a obra e todos os que queiram integrar-se nela. As artes insinuam-se mais na sociedade, perdem os pedestais e aproximam-se generosamente de todos, mesmo daqueles que a pretendem impelir.

Penso que na actualidade vivemos o confronto de dois sistemas antagónicos, um mais forte que o outro. Sendo a dissolução autoral uma tendência visível, como poderemos continuar a conceber que se continue a falar de arte partindo de nomes individuais, nomes esses que pertencem a sujeitos que muitas vezes renunciam o conceito de autoria? A razão encontra-se exactamente no choque entre dois sistemas que apesar de se encontrarem opiparamente ligados não conseguiram caminhar lado a lado na evolução da arte. É o mercado da arte que continua a impor uma *autoria individual*, identificada com o sujeito artista, que permita a venda da obra (lembre-se ainda como cada vez mais os artistas têm que inevitavelmente se congregarem a mecenas, galeristas ou outras instituições para conseguirem concretizar as suas obras, que cada vez mais implicam custos astronómicos). E se os artistas estão muitas vezes preparados para reconhecer a cedência desta prática, não é só o mercado das transacções em arte que não o permite, são também os públicos que não o querem, muitas vezes por afastamento intelectual ou emotivo à própria arte.

Também por isto o conceito de *autor* não poderá ser entendido de forma homogénea.

⁴ LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 74. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

Dentro dele e consoante o caso que se analise, é necessário atribuir-lhe significados heterogéneos e mesmo díspares.

Sabemos ainda que a questão da autoria não tem somente por trás questões filosóficas e teóricas, já aqui foi referido. Durante o Renascimento, os artistas lutaram por esta questão por motivos de melhoria social e económica, entre outras razões. Sabemos também que no século XVIII e início do século XIX, escritores e poetas lutaram pela questão da autoria e daquilo que hoje se chama *copyright* ou direitos de autor para protegerem os seus interesses.

No século XX, esta questão esteve presente de forma mais ou menos evidente, nos projectos e concepções artísticas ou culturais de artistas, movimentos e tendências, evidenciando as suas qualidades ou recusando o seu projecto individual. Os artistas e intelectuais desse século, sobretudo os da primeira metade, assumiram um compromisso social forte e acreditaram ser possível alterar o mundo e a arte em prol do futuro. Os artistas da *Pós-Modernidade* não têm essa pretensão, se bem que sejam agentes activos do social e político. Mas olham-nos como projectos do presente e não do futuro. A razão para que tal aconteça, talvez se prenda com as próprias condicionantes políticas e estruturais da sociedade. Sendo o século XX um período em constante movimento, com duas guerras mundiais e sistemas políticos antagónicos em vigência simultânea, houve certamente uma maior predisposição a sistemas também antagónicos na arte, assim como uma maior predisposição para a recusa de integração na sociedade ou para a integração em projectos sociais a longo prazo. Hoje e desde do fim do século passado, assistimos a uma estagnação. Já não existem opostos políticos de força e se a Europa tentou em tempos confrontar-se e impor-se ao sistema dos EUA, na actualidade encontra-se mais submetida que subversiva.

Algumas das diferenças de atitude artística entre estes dois períodos encontram-se exactamente nesta constatação. Os artistas até meados do século XX viveram à margem da sociedade, na maioria dos casos por consciência e noutros por imposição⁵. A partir

⁵ Diga-se até que esta marginalidade diz respeito em primeiro lugar à ideia de indivíduo autónomo e liberto das condicionantes sociais e apenas comprometido com a arte, a sua arte. Mas a verdade é que artistas como Van Gogh ou Gauguin, exemplos máximos desta premissa, tinham consciência do futuro reconhecimento da arte mas também da sua pessoa como artista, como aliás veio a acontecer mais tarde em termos de cotação do mercado: “*De resto, o próprio Gauguin não tardará a reconhecer, quando ainda se dedicava à prática dos negócios, as possibilidades de lucro e de especulação oferecidas no futuro à arte moderna, até porque, de imediato, o público o recusava. Gabava-se de ser um «ser à parte»*”,

dessa altura e de forma mais vincada na actualidade, o sistema das artes foi-se integrando no sistema económico e social. Houve uma absorção do capitalismo à actividade artística, daí que cada vez menos se procure na imagem do artista a de um mártir e que esta seja substituída por várias outras, mais ou menos politizadas, mais ou menos interventivas, mas sempre integradas na rede social, por exemplo através do abraço a causas pontuais. É provável que o primeiro e mais carismático exemplo extremado disso tenha sido Andy Warhol e o próprio o admitiu. Foi a sociedade da imagem, do sucesso económico e da fama que o atraiu. Não significa isto que todos os artistas estejam implicados nas questões que moveram Warhol, mas sem dúvida que hoje estão envolvidos de forma mais mediática com o Mercado, nomeadamente por intermédio dos apoios mecenáticos que instituições comerciais, bancárias, etc.⁶ lhes concedem.

No contexto de que temos vindo a falar, Marcel Duchamp assumiu extrema importância e é um dos grandes exemplos do século XX. O *Engenheiro do Tempo perdido*, como Pierre Cabanne lhe chamou, tornou-se actualmente um dos rostos mais proeminentes da arte das vanguardas. A sua importância revelou-se no contributo que deu à reflexão e discussão artística. Ao querer questionar e polemizar a arte do seu tempo, Duchamp não suspeitou (ou talvez o tenha feito) que estava a reflectir o panorama artístico do futuro, mais do que o do seu tempo.

No plano conceptual, obrigou à criação de uma nova linguagem artística, fez repensar várias das pedras basilares em que assentava o acto criativo, questionou as vanguardas, os meios sociais, os preconceitos da sociedade. Mas fê-lo enquanto indivíduo ou enquanto autor encarnado em Rose Sélavy, Richard Mutt ou Marcel Duchamp?

Estudar Duchamp é também estudar a história da sua autoria porque ambos estão inteiramente ligados. Por isso começamos esta dissertação com ele. Não porque haja ainda muito por dizer sobre a sua figura ou trabalho, mas porque a sua importância estende-se também ao campo da *autoria*. O seu ready-made *Fountain* é disso exemplo. Não apenas pelo que representou na altura da sua aparição – onde se tornou claro para a

e dizia ter a certeza de que viria um dia em que os seus filhos poderiam apresentar-se a qualquer pessoa, e em qualquer lugar, com o nome do pai a conferir-lhes prestígio e a assegurar-lhes protecção.” GIL, Fernando (Coordenador responsável). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 3 (Artista) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pág. 70.

⁶ Aliás, a ligação dos artistas ao poder financeiro ou político não é um assunto da actualidade. No entanto, agora essa ligação faz-se com uma entidade abstracta mas que domina toda a sociedade, o Mercado.

posteridade que já no início do século XX, quando a obra levantava dúvidas, o factor mais considerado em caso de selecção seria o nome que a assinava – mas porque a sua história cronológica é também a história da perversão de um certo conceito de *autoria*. No percurso de *Fountain*, que vem até à actualidade, podemos encontrar simbolicamente e em simultâneo vários conceitos de *autoria*, desde os mais antigos até aos mais recentes. Neste objecto artístico podemos identificar o prenúncio das novas concepções autorais que emergiram na arte da *Pós-Modernidade*.

E para que estes novos conceitos autorais tivessem aparecido, contribuíram inúmeros artistas e em simultâneo inúmeros teóricos. Curiosamente, na grande maioria das situações as questões teóricas em torno da autoria nasceram na Europa, como o comprovam as filosofias de Michel Foucault, Roland Barthes ou Jean Baudrillard, entre outros. Contudo, a sua fundamentação prática deu-se em primeiro lugar e de forma proeminente nos EUA. Porquê?

Achille Bonito Oliva responde de certa forma à questão ao afirmar que *a identidade não se mede com parâmetros externos, mas com instrumentos absolutamente internos ao trabalho da arte. E se para os artistas europeus tal identidade se afunda num tecido cultural que vem de muito longe, com um passado familiar, para os artistas americanos a recuperação passa por um passado vizinho (a tradição das neo-vanguardas) e um outro mais mítico e longínquo que encontra as suas raízes na história da arte europeia.*⁷

Por outro lado, os artistas norte-americanos não tinham o peso do passado, nomeadamente do Romantismo, onde estas questões se impuseram de forma proeminente. A tradição da autoria individual, perpetrada pelo génio ou pelo temperamento, assumiu uma força redundante na Europa, especialmente França, Inglaterra e Alemanha. Foi por isso mais fácil discuti-los mas mais difícil desprender-se deles. Os artistas norte-americanos não tiveram esta tradição e por isso iniciar um processo de ruptura e serem os primeiros, a nível prático, a introduzir estes novos conceitos foi mais simples. Note-se ainda que muitos destes artistas e teóricos emigraram para os EUA e lá fundamentaram as suas teorias ou práticas artísticas. Duchamp também o fez.

Assim, pareceu-nos importante que o segundo capítulo da 1.^a Parte que compõe a tese reflectisse sobre o pensamento que concretizou novos conceitos de autoria, aqui

⁷ OLIVA, Achille Bonitto. *Da vanguarda à transvanguarda*. In Revista de Comunicação e Linguagem: Moderno/ Pós Moderno, nº 6/7, Lisboa, 1988, pp. 125 -130.

concentrados em quatro grupos – a autoria despersonalizada, a autoria intelectualizada, a autoria partilhada ou distribuída e a autoria dissolvida. Dentro de estas quatro concepções cabem inúmeros autores, pensadores e artistas. Alguns deles cabem inclusive em mais do que uma concepção. Contudo, por razões de sistematização e clarificação, foi feita uma escolha, a que nos pareceu mais significativa.

Não faria sentido, por outro lado, discutir esta questão ao nível teórico sem abarcar aquilo que a catapultou a uma escala maior – o próprio conceito de *Pós-Modernidade*. Esse é o intuito do capítulo seguinte (Capítulo 3) que ainda dentro do panorama geral da sociedade ocidental, explora algumas das condições implementadas pelo conceito assim como a própria indefinição do termo, apesar de comumente utilizado.

A primeira parte termina desta forma, com a implementação da *Pós-Modernidade* e do *Pós-Modernismo* que, no fundo, vem resolver as alterações e movimentações que os capítulos anteriores reflectiram e que vêm claramente de anos anteriores.

E Portugal? Como conviveu e convive com estas questões? A segunda parte da dissertação reflecte sobre isso. Apesar de existir a consciência que a globalização trouxe inúmeros pontos em comum, será possível encontrar particularismos nacionais? De que forma o *Pós-Modernismo* entrou em Portugal?

Independentemente de uma maior uniformização cultural, os contextos artísticos fazem-se de vários factores e nesse prisma torna-se óbvio que apesar de se poder encontrar orientações gerais há uma actividade artística particular em cada país, em cada região, em cada local. Há um tempo e um espaço para cada um.

Portugal teve provavelmente como grande antecedente o 25 Abril de 1974. A arte do antes e do depois foram profundamente influenciados pela orientação política, social e cultural do país.

Actualmente, é considerado com frequência que o grande marco simbólico de passagem aos mecanismos próprios do *Pós-Modernismo* deu-se em Portugal com a exposição *Alternativa Zero*, em 1977, que se propôs repensar as bases da arte considerada de vanguarda. Esta exposição deu ainda o mote para um novo tipo de organização de exposições, não por estilos mas por objectivos, onde praticamente cada artista representou uma parte do todo que se apresentava aos participantes como nova abertura à contemporaneidade.

Se aparentemente os artistas portugueses procuravam uma actualização ao que se passava no resto do mundo, é verdade que actuaram durante muito tempo isolados, sendo que o tardio aparecimento de Museus e Instituições exclusivamente dedicados à

arte moderna e contemporânea, assim como a falta de apoios estatais levou a, por um lado, uma ruptura com os públicos e por outro, a uma relação de proximidade ou rejeição aos galeristas, mecenas e Instituições. Este facto teve aspectos positivos e negativos mas com certeza influenciou os percursos e rumos que a arte em Portugal soube ou quis seguir.

Optámos assim, à semelhança da primeira parte deste estudo, por não seguir rigorosamente uma estrutura dividida por anos ou décadas, apesar da atenção maior estar centrada nas décadas de oitenta e noventa. O primeiro capítulo da segunda parte explorará a contextualização da autoria em Portugal sob três prismas – as políticas culturais e o contexto económico artístico, o objecto artístico e o papel e lugar do artista. Buscar-se-ão exemplos práticos que fundamentem o que se quer defender, mas esses exemplos podem não coincidir com os que por norma aparecem nos estudos sobre o período em causa. Outros elementos ou factos estarão omissos, não por desprezo ou desvalorização mas porque citá-los seria inútil para o caso, que pretende ser uma análise da autoria e não uma análise de época.

Tal como já referimos, acompanhar o percurso da autoria contemporânea não se poderá fazer apenas através de um dos seus intervenientes. O artista é sem dúvida uma pedra basilar neste processo mas, como veremos, actualmente não é a única. Os agentes de arte, entre eles e especialmente os comissários de exposições têm um papel importante. Resolvemos por isso terminar a tese com eles, reflectindo sobre o seu papel na arte contemporânea portuguesa. Uma vez mais, apesar de sabermos que também a este nível as alterações foram muitas, apenas nos interessa focar a experiência do sector à autoria e por isso foram seleccionados três actos expositivos que revelam abordagens distintas à autoria, desde uma maior interferência ao trabalho do artista à simples atitude de organizador.

Neste ponto termina a tese. Faltava considerar a abordagem do público, do espectador ou do usufruidor. Sabemos no entanto que para tal eram necessários estudos de caso, entrevistas, experiências concretas que nos permitissem de forma segura abarcar a questão e, como seria incomportável seguir por essa via no âmbito do Mestrado, fica para um projecto futuro, tal como outros que inevitavelmente ficaram de fora.

PARTE I
REDEFINIÇÃO DOS MODELOS DE AUTORIA
DO SÉCULO XX AO XXI

Capítulo 1 – Duchamp, o *Moderno Contemporâneo*

1.1. – Marcel Duchamp e a Autoria

Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une série d'efforts, de douleurs, de satisfaction, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique.

Marcel Duchamp⁸

Que grande paradigma constitui o sucesso de Duchamp? O facto de no seu tempo ter apresentado propostas para além do mesmo que no plano teórico significaram deixar portas entreabertas à prossecução do seu pensamento. Contudo, não é este o centro da sua importância e sim o ter alterado a linguagem visual e a percepção conceptual daquilo que denominamos como campo artístico⁹ sem contudo alterar os mecanismos que o efectivam. Ou seja, o grande paradigma de Duchamp foi transformar o conceito de objecto artístico, alargando os seus limites denominativos, a partir dos elementos tradicionais de legitimação – o nome, a assinatura, o título e o contexto espacial.

É no entanto curioso reparar que mesmo estes elementos tradicionais de identificação de uma obra com valor de arte tiveram em Duchamp não só este papel, o de identificar, como também se tornaram elementos autónomos de discussão, com um conteúdo conceptual. Aliás, nenhum outro artista antes dele conseguiu que tantos dos seus títulos e assinaturas fossem discutidos como parte integrante das obras, como elementos efectivos delas¹⁰ e ao mesmo tempo autónomos.

Marcel Duchamp, num momento artístico que privilegiava a explicação e análise do processo artístico e as convicções individuais ou colectivas dos artistas, não pareceu preocupado em explicar a sua filosofia criativa. As suas premissas traduziram-se essencialmente em suscitar dúvidas, encenar atitudes e preceitos contraditórios, tornar ambígua qualquer entrevista ou escrito.

⁸ **DUCHAMP**, Marcel. *Duchamp du signe*. 1.ª ed. Paris: Flammarion, 1975. Pág.188

⁹ Sendo que continuamos na actualidade sem uma clarificação em relação ao conceito de arte.

¹⁰ A respeito da importância do título e da assinatura numa obra de arte leia-se **CRUZ**, Maria Teresa Pimentel Peito. *Designação dos Limites: o trabalho do nome na constituição da obra de arte moderna*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, apresentada à FCSH-UNL, 1989.

Talvez tenha sido este facto que suscitou, pelo menos a partir de 1960, uma atitude quase obsessiva por Duchamp. Não apenas pelas suas obras ou pelos seus escritos, mas também por si. Por esta razão consideramos a autoria de Duchamp necessária para o estudo da arte e para este estudo em particular. Porque a mesma surge, se não pela primeira vez pelo menos explicitamente pela primeira vez numa forma e conteúdo total. A autoria funciona aqui como um todo, não separado da obra e da sua apreensão nem do sujeito¹¹. Mais, Duchamp auto-excluiu-se do percurso tradicional da História da Arte, transferindo a necessidade de pensá-lo por outras vias que não as da documentação visual e escrita. Os seus *ready-made* podem figurar em praticamente todos os manuais de História da Arte, mas pouco nos dizem enquanto documento estético, a não ser que conheçamos a filosofia e o percurso a eles adjacente. De forma declarada e assumida puseram-se em causa os preceitos que de uma forma geral a arte seguia, como também se pôs em causa a forma de estudá-la, obrigando ambas a redefinir estratégias e metodologias. Em simultâneo e de forma premeditada obrigou-se ainda a centrar as atenções nas motivações, as originais ou as que se vão formulando no percurso presencial da obra.

Ora, é evidente que ao centrar a actuação nas motivações múltiplas que o seu trabalho exerceria, tanto em si mesmo enquanto produtor e espectador como nos restantes fazedores/espectadores do futuro estava a situar a sua actividade no campo da autoria, das várias autorias extensíveis a todos.

Em primeiro lugar, Duchamp reflectiu sobre o assunto. Parte da sua actuação foi isso mesmo, o questionar do conceito autoral na esfera da arte e da vida. Senão vejamos: numa comunicação que proferiu em 1960¹² afirmou que o artista se mantinha completamente integrado na sociedade e apresentou a questão “*Pourquoi l’artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde?*”. Três anos antes, em 1957, havia pronunciado outra afirmação acerca do processo criativo que

¹¹ Sobre o assunto leia-se JONES, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. 1.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pág. 8: “*Condensing the Duchampian figure to an authorial label designating the readymade strategy, Duchamp’s significance as originating father is generally seen to be identical to the significance of the readymades in relation to postmodernism. As mass-produced objects rendered as art only by reference to their authorizing function, Duchamp, the readymades become Duchamp as we know him today. As paternal, theological origin, Duchamp is the readymades and the “readymade Duchamp” comes to signify postmodernism.*”

¹² DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. 1.ª ed. Paris: Flammarion, 1975, pág.239.

deitava por terra parte das concepções existentes sobre ser artista: “*Se donc accordons les attributs d’un médium à l’artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d’être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu’il fait ou pourquoi il le fait – toutes ses décisions dans l’exécutions artistique de l’oeuvre restent dans le domaine de l’intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée.*”¹³ Intellectualizar o objecto artístico e o próprio artista não era suficiente para Duchamp, uma vez que havia uma parte importante pela qual a intuição era responsável. Ora, a intuição, não sendo totalmente reflexiva, tem um carácter ocasional e subjectivo. Contudo, não parte de uma tábua rasa e sim desse mesmo processo intelectual que se vai formando ao longo da vida e para o qual qualquer ser humano está preparado. A veemente necessidade de explicar racionalmente a arte, que partia do pressuposto de que tudo o que se fazia teria de ser explicável e metodológico estava portanto errada. No entanto, ele também não defendeu o subjectivismo puro. Aliás, é curioso entendê-lo à luz de conceitos antigos como o de *génio* – com duas origens latinas que reúnem dois significados: o da invenção e o da linguagem. Sobretudo quando o próprio afirmou que a escolha era o elemento essencial na arte e que a mesma se baseava na indiferença. No fundo, Marcel Duchamp pensou as características sistemáticas da História da Arte, depurou-as e delas seleccionou uma: a escolha. Daqui nasceu todo o processo artístico que defendeu, incluindo os *ready-made*. Porém, o resultado não foi um trabalho simplista ou “fácil”, o que explica o número reduzido de *ready-made* escolhidos pelo artista. Como Bernardo Pinto de Almeida afirmou, a escolha é problemática¹⁴ e baseia-se “*no reclamar da presença de um Outro (...) questão central colocada pelo ready-made. Esse outro que começa por ser quem o encontra, ou o faz, ou o escolhe, e com que se associa o que se conclui quando se presentifica o encontro dos dois sobre a «mesa de dissecação».*”¹⁵

Apesar de pensarmos que o autor acreditava na intenção como motor artístico, assim como acreditava estar a operar num novo caminho para a arte, a calma que demonstrou em não o querer demonstrar, escrever nem propagandear pela via normal apresenta-se paradoxal. Se é capaz de tanto apregoar o seu anonimato, a sua duplicidade identitária, a

¹³ DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. 1.ª ed. Paris: Flammarion, 1975, pág. 187.

¹⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Animi Strenui: para uma teoria do ready-made*. 1.ª ed. Lisboa: Black Sun, 1991, pág. 17

¹⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Animi Strenui: para uma teoria do ready-made*. 1.ª Ed. Lisboa: Black Sun, 1991, pág. 19.

sua heteronomia ou mesmo o silêncio acerca de determinados momentos da vida, fá-lo sempre com a certeza que a sua atitude terá repercussões. Neste sentido, foi um estratega. Como tal, aliou a actividade no plano artístico a uma visão biológica, em que o percurso da arte se assemelhava ao percurso de uma vida humana¹⁶. Ao invés do que se pensa à priori, o elemento *ideia* em Duchamp é um ponto de partida. O que é realmente importante, é a implementação dessa ideia em determinado contexto, ou seja, a forma como a mesma pode actuar no plano estético, ético, filosófico, moral, social, cultural, etc. A *ideia* é o instrumento que terá de conter em si as alterações necessárias para que a obra se mantenha viva para além do autor físico. No fundo, como Helder Gomes notou, o que Duchamp fez foi radicalizar no plano teórico a máxima de Leonardo da Vinci de que a arte é coisa mental¹⁷. A esta radicalização juntou-se uma alteração efectiva no campo formal e uma outra, ainda de maior importância, no campo do estudo da natureza humana em correlação com a criatividade.

Ora, sendo a arte uma *coisa mental*, a mesma terá de ter como pressupostos uma parte racional, a da ideia, e uma emotiva, a da intuição, sendo a primeira mais previsível que a segunda mas ambas comuns a todos os seres humanos.

Para Marcel Duchamp, que afirmou “*Eu creio que a arte é a única forma de actividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo. Só através dela pode superar o estádio animal, porque a arte desemboca em regiões que não dominam nem o tempo nem o espaço*”¹⁸, a arte está para além do quotidiano vivencial e expressa a individualidade da espécie humana no seu todo. Por isso refere que a arte permanece intemporal e inespacial, porque se coloca para além do sujeito particular.

Significa isto duas coisas: a primeira vem no alinhamento do pensamento moderno de desmontagem da arte na sua vertente retiniana, retirando-lhe importância ou em outros casos subjectivando a sua relação com o palpável. A outra tem que ver com a

¹⁶ Na entrevista que deu a Pierre Cabanne afirmou: “*Penso que um quadro morre ao fim de alguns anos, como o homem que o fez; depois, chama-se a isto história da arte.*” CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 104 (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

¹⁷ GOMES, Helder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. 1.ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004, pág. 20.

¹⁸ CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. Pág. 185. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

intelectualização da arte, mais precisamente com a relação que a mesma tem com a Humanidade. Ser indivíduo é ser comprometido com a espécie a que pertencemos cujo particularismo é ter a capacidade não só de criar como de se individualizar intelectualmente perante o seu semelhante. Partindo do princípio que cada artista é um indivíduo, o mesmo perde o carácter predominante de criador para assumir o de autor. Por outro lado e raciocinando através do processo contrário, isto significa também que qualquer indivíduo, não sendo sempre um artista, poderá ser sempre um autor. Porque aqui ser autor não se encerra no acto de fazer, permanece activo ao longo dos tempos, no espectador, um ser intemporal que em cada tempo e espaço recria, actualiza e faz a obra, segundo Duchamp. Se por um lado “(...) é o *ready-made* quem escolhe o seu autor”¹⁹ porque o mesmo é baseado no encontro e não na invenção por outro são os “*regardeurs qui font les tableaux*”²⁰ formando um movimento cíclico constituído por três elementos que dependem uns dos outros para existir: o autor depende da obra e a obra depende do espectador para existirem.

Este é o fenómeno Duchamp. O de fazer irromper na esfera artística obras que não dependem de si, nem na construção nem na explicação. A responsabilidade do autor é o de colocá-las no mundo da arte para depois se transformar ele próprio em espectador e assim permitir que em todos os tempos posteriores ao seu acto se possa continuar a pensar aqueles objectos²¹. A função primordial do artista/autor não é fazer fisicamente determinada obra, mas torná-la visível ao mundo, para que esse mundo lhe possa dar vida a longo prazo. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp chega mesmo a afirmar que “o bando dos espectadores é muito mais forte do que o bando dos pintores” mesmo porque a posteridade é “*uma forma de espectador*”²².

¹⁹ Entrevista a Francis Roberts, Art News, vol. 67 n.º 8, Dez. 1986, pág. 62. Citado por ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Animi Strenui*, pág. 17.

²⁰ Entrevista a Francis Roberts, Art News, vol. 67 n.º 8, Dez. 1986, pág. 62. Citado por ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Animi Strenui*, pág. 17.

²¹ A este respeito afirma Duchamp que: “*O artista faz qualquer coisa, um dia é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, à posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, trata-se de um produto de dois pólos; há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a olha. Dou tanta importância àquele que a olha como àquele que a faz.*” CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 110. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu* (entretiens avec Pierre Cabanne)).

²² CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. Pág. 111 e 119. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu* (entretiens avec Pierre Cabanne)).

Neste sentido, ao catalizar para o indivíduo a responsabilidade pela prossecução da arte, está no fundo a garantir que a mesma tenha uma vivência perene. Isto porque cada indivíduo é um ser cuja composição intelectual e interpretativa é única e capaz de em cada tempo e em cada espaço, libertando-se das condicionantes sociais, colectivas, estéticas, morais e éticas, dar forma a um pensamento coeso baseado não em pressupostos culturais e objectivos, mas sim em pressupostos subjectivos e individuais, que no fundo se relacionam exclusivamente com a capacidade imaginativa de cada um. Alicerçando a individualidade artística na cadência humana, Marcel Duchamp pôde desligar-se dos cânones tradicionais da arte, transferindo os valores artísticos para os valores humanos e assim subverter os primeiros em prol dos segundos, remetendo a arte quase para o campo da psicologia. Da mesma forma garantiu a própria perenidade da arte, apesar da sua morte ser inevitável – tal como a do sujeito que a colocou na esfera da arte – e o momento do óbito é atestado pela entrada da obra no mundo da História da Arte.

Em última análise poderíamos inclusive afirmar que utilizando a individualidade como paradigma da arte, a resposta para a mesma pode encontrar-se na duplicidade entre a construção e a destruição da sua própria individualidade. Porque se aparentemente somos um só, e somo-lo, cada um de nós contém também as sementes para poder ser várias coisas em simultâneo. E nessa complexidade que é a essência humana, encontra-se a resposta para um testemunho artístico que, não o sendo, o poderá ser se assim quisermos transformar a vida na simplicidade que a mesma requer.

Rose Sélavy, uma criação virtual de Duchamp, é exactamente a demonstração disso. Em primeira instância porque as semelhanças do nome com a expressão “c’est la vie” demonstram a clarividência da proximidade que a sua personagem pretende ter com a simplicidade da vida. Por outro lado, o testemunho de que “*the artist is only the mother (of the work)*”²³ demonstra, como Amelia Jones notou, a relação que Sélavy – enquanto duplo de Duchamp – tem com o processo criativo. No fundo, o que ele afirma é que o trabalho do autor pode ser associado ao acto de nascer, de permitir que nasça. No entanto, é “só” a mãe do trabalho e nada mais. A utilização do “só” retira-lhe a importância a que nos acostumámos, ao mesmo tempo que lhe retira responsabilidades óbvias no contexto do crescimento.

²³ JONES, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. 1.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pág. 146.

Em Rose Sélavy encontra-se uma vez mais a demonstração dos contrários, já que o seu nascimento veio do desejo de Duchamp em mudar de identidade. Ora, a identidade é somente o que nos identifica perante a sociedade: o nome, a fotografia, as características físicas²⁴, data de nascimento, etc. A identidade não interfere em nada com a individualidade a não ser no conteúdo cultural, linguístico ou social²⁵. Trata-se somente de subverter os códigos da sociedade, utilizando para isso as lacunas desses mesmos códigos. Por um lado, em termos de linguagem fonética o que ao mesmo tempo é uma identidade, um nome, é também um significado, uma mensagem. Por outro lado, aquilo que se nos apresenta não tem de ser o que efectivamente é e a realidade pode facilmente ser camuflada por uma imagem construída, neste caso baseada na mudança de sexo mas que nada diz de concreto sobre a pessoa fotografada, que não existe. Uma vez mais intenção e intuição misturam-se para formalizar um único acto: o da presença desmistificada. Em simultâneo demonstram ainda a clarividência entre o campo objectivo ou o do objecto, o que é exterior às características intelectuais do ser humano (a identidade) e o campo subjectivo ou o da percepção, o que é distintivo do ser humano (a individualidade).

A atitude paradoxal de Duchamp no campo da autoria demonstra-se também pela via da utilização de duplos, pseudónimos e imagens falsificadas na noção de real. Parece claro que para ele a essência e a importância da autoria não se encontram num nome²⁶, nem tão pouco numa identidade, nem sequer no acto de fazer²⁷. Aliás, Rose Sélavy e R. Mutt são exemplos práticos disso mesmo. A primeira, não directamente ligada à arte e sim ao artista, evidencia a relação de Duchamp com os códigos de camuflagem

²⁴ Em alguns dicionários surge também definida com características psicológicas mas distanciada do cariz distintivo de cada indivíduo.

²⁵ Em entrevista a Cabanne, Duchamp afirmou a propósito da criação de Rose Sélavy: “*Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira ideia que me surgiu foi a de adoptar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse, ou que me tentasse, e de repente tive uma ideia: porque não mudar de sexo?*” CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 99. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

²⁶ No entanto, o que normalmente se observa através do uso de pseudónimos é a separação de orientação entre o pseudónimo e o seu autor.

²⁷ Relembre-se que para além dos *ready-made*, que relegam para último plano o acto de fazer, a sua pintura intitulada *Tu m'*, de 1918, teve a colaboração de um artesão de sinalizações que a pedido de Duchamp assinou a sua intervenção.

imagética. O segundo, criado claramente para subverter as noções vigentes no mundo da arte – o artista, o mecenas, a instituição, o público – demonstra ao mesmo tempo a importância dos nomes para o processo artístico e a fragilidade dos mesmos no momento da sua inclusão no mundo da arte.

Curiosamente, ambos partem de uma mesma fonte visual – a fotografia – que não comprovando a sua realidade física, as transformam inevitavelmente em coisa visual e portanto, de certa forma existencial.

Na impossibilidade de discernir o conhecimento do real, a doutrina do *niilismo* encaixa plenamente em Duchamp, sobretudo pela forma que ele encontrou de tornar evidente esta questão para a posteridade. Nem ele próprio se quis tornar absoluto, nem quis que as suas obras se tornassem absolutas.

Por isso, em 1941, construiu as *Boîte-en-valise*, uma espécie de retrospectiva da sua obra. Aqui, seleccionou o que deveria figurar como relevante da sua produção e não se limitou a acumular realizações. A sua opção é claramente tornar visível um percurso, relativizando assim a importância que uma obra em particular possa ter. Ironicamente, esta foi ainda uma forma de pôr termo à vida das suas obras, organizando-as como mini-museu e efectivando assim uma espécie de suicídio artístico: Marcel Duchamp preferiu este suicídio à morte lenta do tempo.

1.2. - *The R. Mutt Case – Fountain e a convergência de autorias*

“Sonho com a raridade, o que, de outra forma, poderia ser chamado de estética superior. Gente como Rembrandt ou Cimabue trabalharam todos os dias durante quarenta ou cinquenta anos e somos nós, a posteridade, que decidimos que aquilo é muito bom, porque foi pintado por Cimabue ou por Rembrandt. Uma pequena porcaria de Cimabue é ainda muito admirada.”

Marcel Duchamp²⁸

Fountain é um caso sintomático de muitas situações. Não foi o primeiro *ready-made* de Marcel Duchamp, mas foi talvez o primeiro a causar uma polémica visibilidade. Para

²⁸ CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág.109. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

além de todas as questões teóricas que pode suscitar, este *ready-made* opõem-se a uma leitura demasiado simplista e tem as condições perfeitas para integrar ou servir de introdução a um capítulo sobre as questões da autoria levantadas entre o século XX e o século XXI. É que o seu percurso de vida, longo e persistente, é também o percurso da sua procura autoral.

Vivia-se o mês de Abril de 1917 em Nova Iorque. A história de *Fountain* começou com a ideia de se fazer uma exposição – a primeira da *Sociedade de Artistas Independentes*, que tinha dois objectivos primordiais: por um lado, recuperar o espírito do *Armory Show* e por outro contrapor-se ao conservadorismo dos júris da *National Academy of Design*. O intuito da exposição, com o mote: “*No jury, no prizes*”, era o de permitir que mediante o pagamento de seis dólares qualquer artista pudesse expor naquele espaço sem censura nem qualquer tipo de avaliação. À partida, seria mais uma expressão de liberdade artística, tão vaticinada pelas vanguardas num tempo que se desejava fervoroso. No entanto, assim não aconteceu. Entre as obras concorrentes, encontrava-se um urinol, simplesmente invertido, assinado por um perfeito desconhecido – R. Mutt – e datado. A braços com o dilema de expor “*um objecto que podia ser útil, mas não numa exibição de arte*”²⁹ ou não o expor e com isso trair os princípios do evento, os “Independentes” optaram pela segunda via.

Ironicamente, menos de um século depois, ao contrário do que tudo indicava nesse mês de Abril de 1917, o dito urinol do desconhecido R. Mutt passou a ocupar pelo menos uma página em todos os livros de história e teoria de arte. Em contrapartida, de alguns dos organizadores (à excepção de Duchamp) não reza a história e só são usualmente citados para relatar o acontecimento que os levou ao mesmo conservadorismo que renegavam.

Quais as intenções de Marcel Duchamp ao orquestrar meticulosamente toda esta situação? Em primeiro lugar, o seu trabalho caminhava há alguns anos para o questionamento dos valores tradicionais da arte. No início da era da reprodutibilidade, como mais tarde Walter Benjamin lhe chamará, Duchamp compreendeu que o valor da arte não poderia continuar a estar dependente do valor de “unicidade” ou “original”. O impacto da reprodução mecânica tinha de chegar à arte, não somente pela via directa como pelas alterações conceptuais que comportava. Era por isso necessário começar a

²⁹ Frase redigida no press-realese, publicada pelos directores da mostra um dia depois da abertura da mesma.

relativizar a importância do objecto ou da obra em si, que aliás no caso de *Fountain*, nunca chegou a ser tátil para a grande maioria do público.

Este urinol era um produto industrial, como tal, reproduzido de forma serial e impossível de distinguir de todos os outros. O acto de o escolher e de o tentar colocar num espaço dedicado à arte, conferiu-lhe um estatuto diferente, isolando-o dos restantes. A partir do momento em que um artista concedeu a sua identidade à obra, houve uma intervenção sobre a mesma. Precisava contudo de uma autoria ou marca de autor que a validasse, de um contexto e de uma instituição de arte que a acolhesse e assim abrisse portas ao seu encontro com o espectador.

Quanto à autoria, Duchamp preferiu não a revelar imediatamente, utilizando um pseudónimo. O contexto, não sendo despropositado, uma vez que a sua aparição se deu como resultado de uma mostra onde todas as obras deveriam ser aceites, foi inusitado e por tal recusado. A Instituição de arte também não o validou. Estavam assim criadas as condições para que *Fountain* não fosse admitida como objecto artístico. Se a mesma fosse efectivamente de um tal R. Mutt, provavelmente nunca teríamos sabido da sua existência nem tão pouco da sua importância conceptual.

Mas tal não aconteceu. Poucos dias depois saiu um panfleto, uma vez mais preparado por Duchamp, com a foto do urinol recusado. E foi esta foto que em primeiro lugar remeteu *Fountain* para o mundo da arte. Poderíamos mesmo afirmar que se não estivessem envolvidos neste jogo nomes ligados ao panorama artístico, como Alfred Stieglitz, que assinou a foto publicada no *The Blind Man n°2*, a situação não tinha assumido as proporções que veio a assumir.

Duchamp, em primeira instância, subverteu todas as regras do jogo e demonstrou que por mais vanguardistas que fossem as vanguardas ou por mais liberais que fossem os promotores artísticos havia limites impostos, sobretudo limites balizados por conceitos exteriores ao objecto artístico. Em segundo lugar, este episódio tornou óbvio que numa época em que as propostas artísticas se atropelavam, pairava a incerteza sobre que propostas apoiar como válidas. Nesta incerteza, o nome do artista tinha um peso importante na decisão.

Duchamp não inverteu somente o urinol. Ao fazê-lo, retirou-lhe à partida a carga utilitária que tinha. Intitulou-o de *Fountain*, à qual associamos a ideia de verter líquido e não de receber, como o caso de um urinol. Mas ainda mais importante, foi a inversão dos conceitos que esta atitude suscitou: não se tratou de um original, não foi criado pelas mãos de um artista, não se regeu prioritariamente por noções de estética, fossem

elas quais fossem. Por outro lado, tal como Arthur Danto³⁰ notou, *Fountain* e em geral o próprio conceito de *ready-made* abalaram a teoria da arte ao deixar de permitir que um objecto de arte se distinguísse de um objecto comum, que entre dois objectos com a mesma origem, função e aparência, um pudesse pertencer ao mundo da arte e outro não. A autoria ou pelo menos o nome relacionado com determinado feito, obra ou circunstância artística era assim comprovadamente uma forma directa de a reconhecer como válida. Duchamp teve consciência deste facto. Utilizou o seu nome próprio por diversas vezes, mas houve muitas outras em que dissimulou a sua identidade e ao fazê-lo tornou a autoria, sob este prisma, uma questão arbitrária.

1.3. - *Fountain* – entre o conceito e a prática autoral

É pois possível desmontar *Fountain* pelos seus preceitos autorais. William Camfield notou que é o estatuto do objecto e não o seu significado, que decide a longevidade da mudança que operou na arte. O valor que esta obra adquiriu parece estar desde logo ligado à história da reprodutibilidade. Isto, juntamente com a documentação subjacente ao objecto, continuam a ser mais importantes que o próprio enquanto original desaparecido e substituído de imediato por uma reprodução fotográfica de Stieglitz.

Fountain vive no limbo de vários conceitos e autorias. Para as determinar, torna-se premente encontrar duas categorias, ambas relacionadas com o momento em que R. Mutt (Duchamp) retirou o objecto do seu espaço utilitário e o elevou a obra de arte. Se pensarmos no período anterior a este momento, teremos a primeira categoria e com ela o reconhecimento autoral no criador do projecto do que viria a ser um urinol, na classe capitalista (enquanto financiadores), que permitiram que o urinol passasse do projecto à produção em série e nos operários, espécie de regresso ao *artifex* medieval actualizado, que auxiliados por engenhos industriais o produziram – ao que se conhece, anónimos. A partir do momento em que se eleva o urinol a obra de arte passamos a ter uma segunda categoria de autoria, da qual se destacam três identidades: R. Mutt, através de uma assinatura que é mera linguagem codificada e fictícia, Alfred Stieglitz, autor da foto do original perdido e por isso um segundo autor e Marcel Duchamp, o autor reconhecido pela designação da *Escolha* como categoria artística.

³⁰ Arthur C. Danto nasceu em 1924. É filósofo, crítico de arte e professor.

Para o âmbito desta dissertação, interessa apenas partir da segunda categoria, ou seja, do momento em que o urinol se individualizou e demarcou de todos os outros por se transformar em objecto artístico. Falando em termos conceptuais, *Fountain* representa a dissolução do conceito de objecto original e de artista enquanto criador/fazedor individual. Mais, partindo da interpretação de Dalia Judovitz, ele envolve uma total violação dos critérios tradicionais de avaliação de uma obra de arte: *Fountain* não é um objecto original e sim feito através de produção em massa; a sua reprodução (a foto divulgada na revista *The Blind Man*) foi exibida antes mesmo do original; o uso de um pseudónimo a assinar o trabalho levanta a questão das atribuições, sendo difícil atribuir a autoria a uma única pessoa; a relação do primeiro urinol com o espectador nunca foi presencial mas através de uma fotografia e depois através de várias versões aproximadas mas distintas da primeira: em 1950, 1963, 1964 re-assinadas por R. Mutt, as miniaturas da *La Boîte-en-Valise*, projectadas por Duchamp e mais tarde por via de uma espécie de reincarnações subsequentes feitas por vários artistas dos quais se destacam em 1991 a de Sherrie Levine e em 2003 a instalação pública de Saul Melman e Ani Weinstein.

Fountain foi, em simultâneo, das primeiras obras a questionar o cunho pessoal, falível, estilístico, intelectual e manual do artista enquanto ser isolado, quase genial e a conseguir reunir em si mesma conceitos tradicionais de autoria e (re) invenções novas³¹. Mas a sua importância não se circunscreve apenas a esta modificação. Duchamp, com os *ready-made*, não questiona apenas as metodologias técnicas da realização de uma obra, questiona também as metodologias conceptuais, ou seja, a forma de comprometer uma obra com o cariz de obra de arte. E fá-lo através da desmontagem do conceito de autoria. O estatuto de artista encontra-se aqui intimamente ligado ao estatuto da obra de arte, ou seja, determinado objecto é garantidamente arte se o seu autor for garantidamente reconhecido como artista. No entanto, partindo da sua perspectiva sobre a obra de arte que faz coincidir o autor e o espectador no mesmo patamar de importância, a autoria do artista não tem um papel privilegiado.

Fountain, assim como outros *ready-made* de Duchamp questionam sobretudo a natureza da existência da arte. Reduzi-la à intenção do autor, é espartilhar os seus fundamentos,

³¹ Helder Gomes afirma que “o *ready-made* efectua uma ruptura com um dos predicados distintivos da produção artística clássica: a mão, o toque e a perícia técnica do artista, como instâncias de realização da obra de arte, cedem lugar à determinação intelectual.” GOMES, Hélder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. 1.ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004, pág. 39.

uma vez que o percurso de uma obra depende de todos os seus intervenientes e a sua perenidade depende do percurso entre o emissor da obra e o receptor da mesma.

A partir da história cronológica deste “objecto”, é pois possível discernir a história da sua autoria ontológica que não parte nem do conceito de “original” e “irreproduzível” nem de conceitos temporais ou espaciais. O simples facto de Duchamp ter assinado dezenas de *Fountain*, não enquanto Duchamp mas enquanto R. Mutt, mesmo depois de se saber que a identidade artística pertencia ao primeiro mas a real pertencia ao segundo, demonstram como a sua autoria se vai refazendo e actualizando desde a aparição até ao momento em que se deixe de utilizar a obra, ou seja, até à morte, coisa que ainda não aconteceu.

São quatro os imperativos autorais presentes em *Fountain*:

A. A autoria reconhecida na assinatura – Este passo deu-se com a primeira aparição (a um grupo restrito) de *Fountain*, quando foi enviada para a *Exposição dos Artistas Independentes*. O que teria acontecido se Duchamp tivesse assinado o urinol com o seu verdadeiro nome? Não o fez e o facto de ter uma assinatura desconhecida contribuiu sem dúvida para a sua exclusão. R. Mutt era um estranho que não exercia qualquer pressão nominal sobre os organizadores. A identidade do artista foi, pelo menos desde o século XIX (para não recuarmos mais no tempo), um elemento fundamental para a valorização da obra. Parte do século XX não foi diferente neste aspecto. A demonstração prática desta situação remete para a revista *The Blind Man* nº 2, dedicada ao *The Richard Mutt Case*, onde se revelou, por um lado, o primeiro nome do suposto artista e por outro, se legitimou a obra através de alguns textos que davam identidade a Richard Mutt. Este facto aumentou a responsabilidade de excluir uma obra num evento que se auto-proclamava anti-censório. Como Thierry de Duve³² notou, *Fountain* foi recusada por pertencer a um desconhecido e a Sociedade não correr assim o risco de *deslegitimação*. Se Duchamp tivesse revelado a verdadeira paternidade (ou maternidade?) do urinol, a mesma entidade teria sido obrigada a expô-lo ou então correria o risco de se tornar uma farsa.

B. A autoria reconhecida na reprodução (fotografia) – Como se sabe, o original *Fountain* nunca chegou a ser exposto. O seu primeiro contacto com o público fez-se

³² DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*. 1.ª ed. London: The Mitt Press, 1996.

através de uma fotografia. Quando o *The Blind Man n° 2* foi publicado, trazia uma foto da obra. Como se sabe também, esta história foi montada por Duchamp que pervertidamente manipulou toda a gente envolvida. Para lhe dar credibilidade conseguiu que Alfred Stieglitz aceitasse denunciar a situação e desse nome à causa que ingenuamente achava justa. Acontece que Stieglitz não era somente um fotógrafo. Era também um dos promotores da vanguarda americana e o vice-presidente do *Armory Show*. E assim, quase instantaneamente, à autoria de Richard Mutt (virtual, uma vez que ninguém a tinha presenciado) juntou-se a de Stieglitz, no fundo encarado como um segundo autor, uma vez que o público teve contacto com a fotografia devidamente assinada e não com o objecto físico.

C. Autoria reconhecida na Escolha – Só uns tempos mais tarde se veio a tornar público que *Fountain* pertencia afinal a Marcel Duchamp. Ou por outra, que a *ideia* lhe pertencia. A primeira definição de *ready-made* foi dada por Marcel Duchamp no Dicionário do Surrealismo e resumia-se a “*um objecto comum promovido a objecto de arte através da escolha do artista*”³³. E foi assim que Duchamp, intencionalmente ou não, revolucionou o panorama artístico, ao permitir que a categoria *Escolha* se tornasse predominante e visivelmente óbvia no trabalho artístico. É curioso saber que um ano depois de *Fountain*, Duchamp exibiu no *Four Musketeers Show*, na Montreal Gallery, o *ready-made Pharmacie*, de 1914. A imprensa manteve-se em silêncio e não houve qualquer escândalo. Parecia assim comprovar-se que no mundo da arte, quase tudo era permitido aos nomes conceituados (quando chegou a Nova Iorque, em 1915, já era conhecido como pintor) mas nem tudo o era para os desconhecidos. Este episódio parece conter ainda uma outra mensagem – numa época em que movimentos e artistas debatiam as questões artísticas em catadupa (Cubismo, Futurismo, Abstraccionismo, etc.), o conceito de *ready-made* surgiu como uma mensagem que reclamava a inutilidade de toda a discussão das vanguardas e comprovava que a arte podia ter mecanismos independentes à criação física. Foi Duchamp quem disse: “*Não acredito na função criativa do artista*” e somos nós que quando olhamos para a imagem de *Fountain* dizemos: É de Marcel Duchamp.

Este imperativo, a *escolha*, caracteriza em suma a atitude de Duchamp perante a arte. É que para ele, arte e vida caminham em paralelo e como tal ambas são fruto da

³³ BRETON, André e ELUARD, Paul. *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, 1938, pág. 23.

banalidade do quotidiano. Elevar um objecto comum à categoria de obra de arte é afirmar em simultâneo que ambas as realidades são unas, ou seja, qualquer categoria estética e ética que se utilize no dia-a-dia é passível de ser utilizada na arte. Não se trata somente de retirar a utilidade a um objecto, é necessário retirar-lhe a intenção para que foi feito e atribuir-lhe outra intenção, a cultural. É difícil imaginar que qualquer das *Fountain* assinadas por Duchamp volte a ter a sua função original, até porque ao invertê-la ele inutilizou esta função³⁴. No entanto, é fácil perceber que estes objectos não perderam a razão de existirem, apenas foram re-contextualizados, transferidos de uma realidade funcional para uma outra, visual e mental. Olhar e pensar um objecto que foi feito para não ser olhado nem pensado, apenas utilizado, questiona os dois mundos, o do quotidiano e o da arte.

D. A autoria partilhada – A história de *Fountain* não se encerrou no seu tempo. E logo nesse tempo, durante a vida de Duchamp, passou a ser reproduzida bi e tridimensionalmente vezes sem conta. O urinol escolhido por Duchamp em 1917 tornou-se intemporal e impossível de datar. Foi o próprio que promoveu as sucessivas reencarnações, como Dalia Judovitz lhes chama, partilhando assim a autoria com uma série de outros artistas. Em 1950, deu-se a primeira, escolhida por Sidney Janis num mercado de Paris, sob as indicações de Duchamp. Depois, em 1963, veio uma versão baseada num urinol seleccionado por Ûlf Linde em Estocolmo, aprovado e re-assinado por Duchamp (R. Mutt). Um ano depois a Galeria Schwarz, sob a supervisão do artista, produziu uma edição fac-simile de oito cópias da peça. E ainda existem as miniaturas da *La Boîte-en-Valise*, iniciadas em 1936 a partir de uma maquete de Duchamp que tiveram subsequentes reproduções. Mesmo depois da sua morte e até à actualidade, *Fountain* continuou a servir em alguns casos de inspiração – como a que ocorreu em

³⁴ António Olaio em *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*, chama a atenção para o facto de em *La Boîte-en-valise*, a *Fountain* recuperar a sua posição original de urinol. Aqui afirma que “Ao retomar a posição vulgar dos urinóis, fica a sugestão do regresso ao anonimato de urinol entre urinóis, contaminando todos os urinóis com a poética de já terem sido invertidos e nomeados fonte”. A esta interpretação acrescento ainda a de que Duchamp quis reafirmar o percurso simbólico deste objecto, afirmando que depois de ter sido invertido ele foi interpretado e foi essa interpretação que ficou registada, independentemente da posição que depois o urinol voltou a tomar. Porque não foi a posição do objecto em si que o tornou obra de arte e sim o processo autoral. **OLAIO**, António. *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. 1.ª ed. Porto: Dafne Editora, 2005, pág. 190.

2003, uma recriação do urinol em proporções supra-humanas, espécie de instalação de arte pública intitulada *Johny on the Spot*, exibida no Burning Man Festival em pleno deserto do Nevada, que acabou com a sua destruição por combustão – e noutros de apropriação, como a que Sherrie Levine fez, ao produzir uma nova série de fac-similes, alterando-lhe somente o material.

Ora, neste imperativo, a importância da escolha é relativizada. Já não se retiram objectos do seu quotidiano para os transportar para o mundo da arte. Fazem-se objectos à semelhança do primeiro para simbolicamente continuarem a transmitir todo o significado que o primeiro teve ou ainda para criar novos significados interpretativos.

Perdeu-se assim a intenção original do artista e novas foram criadas, algumas ainda por ele mesmo. Mas também não foi esta intenção original que Duchamp quis preservar, porque a mesma ocorreu num contexto impossível de se repetir. O segredo da continuação da vida deste “objecto” foi exactamente não se ter encerrado na intenção original e ter genuinamente e generosamente cedido a inúmeras intenções posteriores requalificando o seu lugar na arte não através da importância do momento em que foi feito e sim na importância que poderá exercer em cada momento e em cada contexto em que se entenda inseri-lo.

Capítulo 2 – O nascimento da autoria pós-moderna: Modelos e contribuições

2.1 - Legado teórico-prático para a tendência autoral pós-moderna

Ao reportarmo-nos à abordagem que o século XX fez da questão da autoria surge em primeira instância a percepção de que a mesma emergiu e se desenvolveu sob dois prismas distintos: o teórico e o prático. Na maioria das situações, o primeiro caso foi perpetrado por filósofos, sociólogos, teóricos ou críticos e o segundo por artistas. Nem sempre as duas dimensões caminharam em simultâneo ou em paralelo, acontecendo por vezes a prática preceder a teoria ou a teoria preceder a prática³⁵.

É assim notório o desenvolvimento de várias propostas de pensamento artístico e inúmeras preposições do ponto de vista prático. Nem sempre umas acompanharam as outras no seu edifício temporal e espacial, mas a estrutura de pensamentos interliga-se de forma inegável e nenhuma delas é menos lógica que a outra.

Começámos no capítulo anterior por fazer a desmontagem de *Fountain* pela perspectiva autoral. Fizemo-lo porque apesar de a questão ter sido debatida por outros artistas antes de Marcel Duchamp consideramos que ele foi o primeiro ou pelo menos o que de forma mais peremptória contribuiu para a criação de novos conceitos e perspectivas nesta matéria, com consequências na arte sequente e demonstrando a possibilidade de construir a singularidade do artista a partir da despersonalização da obra³⁶. Mais, foi Duchamp, juntamente com os sistemas legitimadores da arte, quem abriu o campo onde a arte actualmente opera. O *ready-made* foi a porta de entrada a uma série de novas questões e foi em simultâneo a porta de saída da estética. Daqui resultou, entre muitas

³⁵ Se em situações pontuais nos apercebemos que a discussão é originada em congressos, palestras ou artigos de revista e que muitas vezes vemos teóricos e críticos de arte a abraçarem determinada vanguarda tornando-se dela protectores e difusores, também é um facto que os artistas, sobretudo os da primeira metade do século XX, nos habituaram a uma vertente conjunta entre teoria e prática, sendo muitas vezes os primeiros a despoletar e a trabalhar sobre a sua individualidade, justificando-a e discutindo-a através de longos e reflexivos textos, o que tornou este período histórico-artístico o segundo com uma forte preocupação teórico-prática alimentada pelos artistas. Por outro lado é também um indício da preocupação vigente com a recepção, descentrando de si o epicentro e centrando-o na obra ou nas concepções artísticas.

³⁶ HEINISH, Nathalie. *Être artiste*. Paris: Klincksieck, 2005, pág.69. (1.ª ed. 1996)

outras coisas, a incerteza sobre como e em que circunstâncias podemos nomear determinado objecto artístico, como atesta Bernardo Pinto de Almeida “*se não vivemos, cada vez mais, numa espécie de autismo, nesta situação em que é praticamente nula a legitimidade de afirmar por exemplo isto não é arte, uma vez que os poderes legitimadores tenham afirmado o contrário*”³⁷.

Por outro lado, foi no século XX que nasceu uma nova abordagem: a reflexão da arte sobre si mesma. E se bem que não seja difícil encarar todo o percurso da arte como a história da sua reflexão e do questionamento sobre a natureza humana, desde a imitação à estética passando pela poética, foi neste século que a questão atingiu uma maior projecção³⁸.

Ora, a partir do momento em que a realidade da obra passou a ser ela mesma, a arte pôde enfim multiplicar-se em inesgotáveis propostas, os limites da sua percepção visual esbateram-se e enfim nasceu o que conhecemos como movimentos de vanguarda.

Aliás, se nos abstrairmos das divisões que a História da Arte enquanto disciplina fez destes momentos apercebemo-nos que em matéria artística e cultural é efectivamente possível e em muitos aspectos beneficiador, cruzar exemplos e dados distantes do ponto de vista temporal e espacial. Assim acontece com a autoria e com as mutações que, enquanto conceito, foi tendo desde a sua criação até à actualidade. A discussão em torno da relação que a mesma pode, deve ou tem de desempenhar numa obra acompanhou inevitavelmente o acto artístico, se bem que em perspectivas diferentes.

Em primeira instância torna-se portanto necessário distinguir o conceito de autor do de artista. Se encararmos o segundo como a parte nominal do primeiro, o artista é o nome que assina a obra, a pessoa física. A palavra artista deriva da palavra arte (*ars*) que como é conhecido foi uma tradução latina da palavra grega *techné*, técnica. No entanto, o sentido originário desta palavra não é a que hoje se lhe atribui e sim um certo modo de fazer acontecer o ser, de poetizar.

No entanto, uma recolha em vários dicionários de Língua Portuguesa sobre a definição

³⁷ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Animi Strenui: para uma teoria do ready-made*. 1.^a ed. Lisboa: Black Sun, 1991, pág. 32.

³⁸ É ponto assente que esta visão da arte não terá sido uma tábua rasa de todos os tempos anteriores a ela e já no século anterior temos exemplos desta perspectiva. Basta lembrar Cézanne que ao centrar todo o seu trabalho na superfície pictórica, transferiu a problemática artística da imitação como aproximação mimética tridimensional à realidade para a verdade da superfície de trabalho, a bidimensional. Ao fazê-lo, transferiu também a responsabilidade do artista de “copiador” para sujeito deliberadamente reflexivo.

do substantivo “artista” não deixa dúvidas para o sentido que actualmente se aplica enquanto significado: artista “é a pessoa que exerce uma arte ou que cultiva as belas-artes ou as artes mecânicas”³⁹.

E *autor*? O que é? Das várias definições que encontrámos há um elemento presente em todas: a de que autor “é a causa principal ou primeira de alguma coisa”⁴⁰.

Pois bem, entre o que cultiva e exerce e o que é causa principal torna-se óbvia a primeira conclusão: autor é o significado que mais se adequa e ajusta actualmente ao que em tempos definimos como artista. Aliás, a própria origem latina da palavra (*auctóre* – autor; criador; promotor) o atesta. E se a denominação de artista continua a ter um domínio lato sendo tanto o que cria como o que interpreta, o que cultiva como o que exerce, o que se engloba nas artes visuais ou o que abarca as artes mecânicas, em contrapartida a denominação de autor é moldável: é simplesmente a causa principal de (...), o que significa que nem tem de ser a origem, nem o meio, nem o fim. Não tem que ser o fazedor nem o mentor. Apenas tem de assumir o efeito causal principal, seja este o de criador, inventor, fazedor, agente passivo ou agente activo de uma qualquer manifestação artística, seja ela qual for e em que formatos se apresentar (o que também se adequa mais à hibridação artística que acontece actualmente).

O paradigma do objecto é aqui inoperante, tal como o é na realidade desde os anos sessenta, quando uma certa estética deu lugar a uma certa poética. E aqui, a poética de que falamos não é mais do que a *poiesis* perpetrada pelos gregos. Em *O Banquete*, Platão afirma que *poiesis* é a passagem de qualquer coisa do não ser ao ser e que os

³⁹ **Texto Editores Universal, 2006:** “pessoa que cultiva as belas-artes ou as artes mecânicas; pessoa que exerce uma arte.” **Porto Editora, 2003-2006:** “1. criador de obras de arte plástica; 2. pessoa que aprendeu uma arte; artífice; operário; 3. pessoa que interpreta uma obra no palco ou no cinema; intérprete; actor; 4. figurado pessoa exímia em determinada actividade.” **Michaelis, 2006:** “1. Indivíduo que se dedica às belas-artes. 2. Aquele que faz da arte meio de vida. 3. O que revela sentimento artístico. 4. Artesão, artífice.”

⁴⁰ Para o efeito foram consultados os seguintes dicionários, com as seguintes definições: **Texto Editores Universal, 2006:** “o que é causa, motivo, origem ou agente de alguma coisa; fundador; inventor; escritor de obra literária ou científica; aquele que intenta acção judicial; progenitor, chefe; cabeça.” **Porto Editora, 2003-2006:** “1. causa primeira ou principal de alguma coisa; 2. criador; inventor; 3. o que pratica uma acção; 4. aquele a quem se deve uma obra literária, científica ou artística.” **Michaelis, 2006:** “1. Aquele que é causa primária ou principal: Deus é o autor do mundo. 2. Aquele de que alguém ou alguma coisa nasce ou procede. 3. Praticante de uma acção; agente. 4. Fundador, instituidor. 5. Escritor de obra literária, científica ou artística. 6. Inventor, descobridor.”

versos e a música eram apenas uma parcela da *poiesis*⁴¹. Podíamos-nos cingir à passagem de algo impalpável a algo palpável, o que pressupõe criação física, mas não é nessa perspectiva que pensamos e sim da passagem de algo que não é arte a arte. Como Umberto Eco definiu, “*poética é o programa operativo que de quando em quando o artista se propõe, o projecto de obra a realizar tal como o artista, explícita ou implicitamente o entende.*”⁴²

É disso que falamos quando nos reportamos à arte sobretudo desde a década de sessenta, com algumas incidências em tempos anteriores. A arte que se faz, ou por outra, os objectos de arte que se tornam visíveis enquanto tal, desde então, são fruto de uma espécie de *ontologia poética*. Ao mesmo tempo que procuram a natureza do ser artístico procuram também passar de não ser a ser arte. Por isso hoje utilizamos sobejamente mais a palavra *objecto* ou *coisa* para designar o que antes chamávamos de *obra*. É que *obra* pressupõe construção e edificação, dois conceitos que já não têm de estar presentes na arte. Por outro lado, *objecto* e *coisa* é do domínio da vida e do mundo, mas daquele que já está construído e onde o artista opera e age.

Talvez seja esta a razão para o conceito autoral ocupar um espaço tão importante na discussão de tais *objectos* de arte. Inevitavelmente, a actualidade caminha para a eliminação da arte enquanto linguagem e para a sua substituição enquanto veículo de comunicação abstracto. Abstracto no sentido de não ter qualquer código pré-estipulado e reconhecível por todos. E no entanto parece evidente que em matéria artística, se há um elemento que pode sempre ser discutido, ele é a autoria, seja enquanto elemento intencional ou não do objecto de arte. Seja enquanto elemento assumido ou rejeitado. Seja enquanto sujeito que se torna autor ou autor que não se encaixa em qualquer sujeito. Isto porque a autoria é do âmbito do pensamento, tal como a arte o é mais do que nunca.

Por esta mesma razão impõe-se fazer uma selecção e porque a mesma é necessária, o critério só pode ser um: optar por discernir e focar a atenção nos documentos que reflectem sobre a autoria.

Neste prisma, encontrámos quatro categorias nascidas ou desenvolvidas no âmago do século XX – a autoria despersonalizada; a autoria intelectualizada; a autoria partilhada

⁴¹ PLATÃO. *O Banquete*. Pará de Minas: *Virtual Books Online*, www.virtualbooks.com.br, pág. 39.

⁴² ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989. (1.ª Ed.: 1962, *Opera Aperta*).

ou distribuída e a dissolução da autoria. No fundo, tratam-se de quatro conceitos novos que consciente ou inconscientemente foram introduzidos e reciclados ao longo do século e que extravasando o âmbito conceptual da autoria deram o mote a novas formas de fazer e pensar a arte.

Quatro grandes grupos que não pretendem formar um esqueleto linear, temporal ou espacial. Para cada um é possível fazer corresponder pensadores e artistas e alguns deles até se encaixam na perfeição em várias categorias. Contudo, como era necessário explicar sobre cada um através da concretização factual das ideias e dos actos, optámos por fazer uma divisão entre autores teóricos e práticos.

2.2. – Autoria despersionalizada:

Em 1934, Walter Benjamin⁴³ tornou público um texto intitulado *O Autor enquanto produtor*, onde procurou aproximar a vertente estética da arte a uma vertente política e estabelecer a relação entre uma tendência política e uma tendência literária⁴⁴, no sentido de ambas pertencerem ao mesmo todo. Alicerçado nas teorias marxistas, Benjamin defendeu a necessidade de se encarar o autor enquanto produtor que, como tal, estava directamente relacionado com os meios de produção: “*O seu trabalho (do autor) nunca será apenas o trabalho em produtos mas, permanente e simultaneamente, o trabalho nos meios de produção. Por outras palavras, os seus produtos terão de possuir uma função organizativa, paralela e anterior ao seu carácter de obra.*” Aqui encontramos a procura do compromisso social do autor. A obra não nasce de necessidades individuais e sim organizada na rede das relações de produção. Assim sendo, o autor não pode ser entendido ou entender-se a si mesmo como intelectual mas como proletário ao serviço da luta revolucionária, porque esta “*não se trava entre o capitalismo e o espírito, mas sim entre o capitalismo e o proletariado.*”⁴⁵ Há aqui uma clara função da arte e do autor

⁴³ Walter Benjamin (1892-1940). Nasceu em Berlim e foi ensaísta, crítico literário, filósofo e tradutor.

⁴⁴ “*Proponho-me mostrar-vos que a tendência de uma poesia só está politicamente correcta se, do ponto de vista literário, também estiver correcta. Isto quer dizer que a tendência política correcta implica uma tendência literária.*” BENJAMIN, Walter. *O Autor enquanto Produtor*. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992, pág. 138. (1.ª ed. original: 1934, *Der Autor als Produzent*).

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *O Autor enquanto Produtor*. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992, pág. 156. (1.ª ed. original: 1934, *Der Autor als Produzent*).

e essa função diz respeito à utilidade. O autor é útil na medida em que o seu trabalho o fôr para o âmbito da sociedade. É a consciência de classe que o torna autor ao ponto de fazer diluir a diferença entre ele e público⁴⁶.

Muitas coisas afastam esta concepção de autor da actualidade. No entanto, a vertente profissionalizante que hoje encontramos nos *produtores de arte* é já possível encontrar nos textos de Benjamin. A magnitude transcendental do artista, ser excluído e excluível da sociedade, não fazia sentido para Benjamin tal como actualmente continua a não fazer. A grande diferença está no tipo de compromisso que ambos devem assumir. Hoje, o autor físico (o sujeito) não mantém um comprometimento social enquanto elemento activo da luta de classes. No entanto, mantém o mesmo compromisso poético. Perdeu a importância dada pela técnica mas manteve ou aumentou a importância de trabalhar sobre a sua contemporaneidade.

A consciência de artistas e pensadores para a alteração dos conceitos de tempo e espaço e sua importância foi também motivo de reflexão por parte de Benjamin. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, texto publicado em 1955 mas iniciado em 1936, debruça-se exactamente sobre a influência da reprodução técnica na avaliação e existência “verídica” das obras de arte: “*Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte*”⁴⁷. Este aqui e agora, que no fundo significa a presença da realização da obra em determinado contexto temporal e espacial, era o que determinava a sua autenticidade enquanto objecto testemunhal do fazer histórico desde a origem até à recepção. A ausência do tempo e espaço histórico e original, provocada pela reprodutibilidade da obra de arte, vaticinava assim o fim da “aura” da obra de arte, ou seja, a carga histórica e original que imanava para o espectador no momento do contacto com a obra. Foi o valor emotivo que se perdeu, colocando “*no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa*”⁴⁸.

⁴⁶ “*Aí, o autor está sempre disposto a tornar-se naquele que escreve, que descreve, ou que prescreve. Como perito – não tanto numa matéria, mas mais no lugar que ocupa – ganha acesso à autoria.*” **BENJAMIN**, Walter. *O Autor enquanto Produtor*. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992, pág. 142. (1.ª ed. original: 1934, *Der Autor als Produzent*).

⁴⁷ **BENJAMIN**, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992, pág. 77. (1.ª ed. original: 1933, *Lehre vom Ähnlichen*).

⁴⁸ **BENJAMIN**, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992, pág. 79. (1.ª ed. original: 1933, *Lehre vom Ähnlichen*).

Esta é uma questão fundamental também para a autoria, uma vez que retira ao conceito a presença “*aurática*” do autor. Muita da emoção que sentimos na presença, por exemplo, de uma obra de Leonardo da Vinci ou de Van Gogh é dada pela certeza de que elas foram pintadas, tacteadas ou abraçadas por eles. A sua presença faz-se sentir através da obra, que encurta a distância do tempo e do espaço que nos separa deles fazendo-nos sentir uma espécie de contacto real com o artista. No “invólucro” do original vem incluído o “fantasma” do artista e todo o contexto que imaginamos do momento da realização, algo que não acontece com a reprodução, por melhor que seja. Este é um dos factores inerentes à reprodutibilidade técnica. Outro é a possibilidade supra-humana exercida pela máquina ao serviço da arte, que permite registos inacessíveis às capacidades do ser humano, afastando a obra da nossa dimensão.

Acerca da relação autoral com o factor *tempo* chamamos a este estudo T.S. Eliot⁴⁹ que em *Ensaio de doutrina crítica* reflecte sobre a questão. Diz-nos que “*Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado*”⁵⁰. É necessário ter o conhecimento do passado, o sentido histórico desse passado e do presente. O compromisso de Eliot é o histórico, como o social é o de Benjamin. E este compromisso histórico contém inevitavelmente a premissa de encarar o trabalho de determinado autor sempre em relação com os outros, os do passado e os do presente. Surpreendentemente, não para determinar o seu valor individual e único mas para verificar que por norma o que determinado autor faz de realmente importante foi o que no passado outros grandes autores fizeram.

Tanto Eliot como Benjamin acolhem a significação do autor enquanto ser humano. É claro. No primeiro caso, o mesmo é fruto da história humana que projecta na contemporaneidade, no segundo caso ele é fruto do meio social envolvente. Mas em ambos ele não actua nem o deve fazer individualmente, e sim enquanto ser conscientemente colectivo.

No mesmo texto, Eliot afirma que o “*progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade.*”⁵¹ e que é exactamente dessa despersonalização que nasce a condição científica da arte, mesmo porque a crítica deve sempre reportar-se ao objecto artístico e não à sua origem humana.

⁴⁹ Thomas Stearns Eliot, Missouri (1888 - 1965), poeta, dramaturgo e crítico literário. Ganhou o Prémio Nobel da Literatura em 1948.

⁵⁰ ELIOT, T.S.. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962. Pág. 23

⁵¹ ELIOT, T.S.. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962. Pág. 27.

Neste ponto, Eliot afasta-se da intencionalidade que Benjamin admite para se aproximar do âmbito da emoção e dos sentimentos que, não sendo particularmente os do autor, devem ser os que nos tocam a todos, transformados em linguagem artística.

Em ambos os casos procura-se uma descentralização da arte em relação ao autor e por razões diferentes, são feitas propostas nesse sentido. Em Eliot essas propostas giram em torno da própria arte, no caso a poesia, em Benjamin giram em torno da sociedade, na tentativa de a reconstruir.

São no fundo as faces da mesma moeda que reflectem a importância da autoria mediante o contexto em que se insira a importância da arte. E se ambos se referem à *função social da arte* fazem-no de forma inevitavelmente distinta: Eliot fala da função que teve ou tem e Benjamin da função que deveria ter. Não cabe aqui construir um texto baseado na comparação entre ambos os pensadores e não o faremos até porque a relação não é assim tão colossal.

No entanto, é importante ainda referir que para Eliot a função da arte, no caso a poesia, não passa pela sua temática⁵². Passa antes e em primeira instância por reflectir a tónica emocional de determinado povo através da linguagem que é sempre local e não universal⁵³ mas acaba por tornar consciente aspectos do inconsciente humano. E é neste contexto que Eliot une a função do autor ao resto da sociedade. Ele não vive nem é um espírito isolado. A sua função não é propriamente alterar meios sociais (como será para Benjamin) mas sim tornar visível alguns dos vectores desse composto social.

É conhecida a relação que Walter Benjamin teve com a Escola de Frankfurt, corrente crítica do pensamento filosófico e social criada nos anos vinte do século XX⁵⁴. A contribuição que deu, sobretudo a partir da década seguinte à sua criação foi determinante para a discussão acerca da função da arte no processo histórico e aliás

⁵² “(...) mas a verdadeira poesia sobrevive, não só a uma mudança da opinião popular, mas ainda ao desaparecimento de todo e qualquer interesse à volta das questões que motivaram o arrebatamento do poeta.” **ELIOT**, T.S.. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962. Pág. 66

⁵³ “Podemos afirmar que o dever do poeta, como poeta, só indirectamente o é para com a sua gente; o seu dever directo é para com a sua língua, em primeiro lugar para conservar e seguidamente para alargar e melhorar.” **ELIOT**, T.S.. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962. Pág.71.

⁵⁴ A Escola de Frankfurt é criada em 1924. As condições políticas e sociais vividas na época estão inteiramente ligadas com a orientação filosófica do movimento, que desenvolve através dos seus membros constituintes, entre outros, Benjamin, Adorno, Horkheimer e Marcuse, uma espécie de teoria crítica da sociedade alicerçada no pensamento de Marx.

bastante versátil, o que torna difícil sistematizar o seu pensamento. Contudo, este também não é o lugar para o fazer e o pensamento de Benjamin interessa-nos na perspectiva autoral.

Neste sentido torna-se claro que para ele o autor não era necessariamente o eixo principal de actuação da arte⁵⁵ que se encontrava, sim, na linguagem. Ora, esta, não depende apenas do autor e sim das possibilidades oferecidas por esse conjunto de regras que definem a comunicação em determinado momento e que pertencem por isso a uma espécie de inconsciente colectivo que inevitavelmente despersonaliza a figura do autor da obra e a liga ao composto social⁵⁶.

Influenciado por Benjamin, mas com uma filosofia da arte bastante própria, Theodor W. Adorno construiu também um pensamento importante para a questão da autoria, nomeadamente pelo conceito de *autonomia*, um dos pólos da arte à qual se junta o *social*⁵⁷. Para o filósofo, as obras de arte vivem autonomamente. E a sua vida está para além da dos objectos naturais, dos sujeitos que as produzem e do público. Funcionam como uma espécie de aparência em confronto com a realidade.

A técnica, que para Benjamin funcionava como meio privilegiado de massificação da arte era para Adorno uma questão passageira e até sinónimo de controlo social pelas camadas economicamente favorecidas, numa lógica que enunciava como *indústria cultural*⁵⁸, cujo objectivo era neutralizar a formação de indivíduos autónomos e

⁵⁵ Leiam-se as palavras de Gerard Vilar no texto *Walter Benjamin: una Estética de la Redención*. **BOZAL**, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volume II. 1.ª ed. Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor, 1996, pág. 160: “*El arte, junto a la filosofía, la crítica y la traducción, es un medio de salvación de este estado de caída. La teoría del arte de Benjamin se articula sobre esta concepción del lenguaje, pues el arte es una manifestación del poder humano de nombrar, de revelar mediante el lenguaje(...).*”

⁵⁶ Benjamin refere como exemplo o cinema que, subvertendo o conceito de único e original associado a uma obra de arte tem como potencial alargar a arte às massas. Por outro lado, origina que a atenção dada a determinada obra se espartilhe em outros elementos que não os de autoria.

⁵⁷ “*Mas a arte e as obras de arte estão votadas ao declínio, porque são não só heteronomamente dependentes, mas porque na própria constituição da sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte, surgem também como algo que lhe é estranho e se lhe opõe. Ao seu próprio conceito está mesclado o fermento que a suprime.*” **ADORNO**, Theodor W.. *Teoria Estética*. 1.ª ed. Lisboa: Edições 70, 1993, pág. 14-15. (1.ª ed. original: 1970, *Aesthetische Theorie*)

⁵⁸ O termo foi utilizado pela primeira vez em 1947, na *Dialéctica do Iluminismo*, de Adorno e Horkheimer.

conscientes.

Para Adorno, “*o elemento projectivo no processo de produção dos artistas é, na relação à obra, apenas um momento e dificilmente o decisivo: o idioma, o material e sobretudo o próprio produto têm um peso específico, que surpreende sempre os analistas.*”⁵⁹ ou seja, de facto a relação que o artista assume com a obra não é necessariamente uma relação reflexiva, onde se possam reconhecer determinadas características pessoais ou de estado de espírito do autor. E mesmo que elas estejam lá, essa não é a etapa principal de uma obra e portanto a sua valorização é relativa.

A *Teoria Estética* foi escrita em 1969, quando as vanguardas históricas já tinham sucumbido e se iniciava um novo ciclo de pensamento sobre arte, apesar de este se encontrar na mesma rota dos movimentos do início do século. Vivia-se a arte conceptual, minimalista, os *happenings* e outras formas de apresentar a arte que de uma forma geral fugia à concepção de *grupo* ou *movimento* assim como a qualquer traço pessoal na constituição da obra que tivesse uma relação directa com a personalidade ou características do autor. Contudo, o facto de a concepção artística estar cada vez mais despreendida dos traços individuais e de se reclamar a presença e participação ocasional ou propositada do público não significava o apagamento da notoriedade do autor. A mesma ganhou, inclusive, novos contornos ao reactivar a sua figura como pessoa, de uma forma muito próxima ao *glamour* e à publicidade.

Esta oposição quase contraditória é, muitas vezes, o palco de atenção de Adorno que tende a construir uma filosofia de opostos ou antinomias⁶⁰. A essência dos opostos manifesta-se também na autoria, entre o que produz e o que recebe e é por isso que Adorno afirma que a autonomia da experiência artística está dependente do desembaraçamento perante o gosto da fruição.

Mas não é tudo, porque “*o sujeito individual, que sempre intervém, dificilmente é mais do que um valor limite, um elemento minimal, de que a obra de arte precisa para se cristalizar*”⁶¹. Porque aquilo que o artista tem a dizer numa obra, di-lo através da acção

⁵⁹ **ADORNO**, Theodor W.. *Teoria Estética*. 1.ª ed. Lisboa: Edições 70, 1993, pág. 19. (1.ª ed. original: 1970, *Aesthetische Theorie*)

⁶⁰ Por exemplo: “*A obra de arte torna-se objectiva enquanto totalmente fabricada, em virtude da mediação subjectiva de todos os seus momentos. (Pág. 192); De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário. (Pág. 65).*” **ADORNO**, Theodor W.. *Teoria Estética*. 1.ª ed. Lisboa: Edições 70, 1993. (1.ª ed. original: 1970, *Aesthetische Theorie*).

⁶¹ (cont.) “*A autonomização da obra de arte perante o artista não é uma elucubração da mania das*

da forma (onde se instala a intenção) e não do conteúdo. Até porque, tal como Adorno chama a atenção por via de Benjamin, reside uma substancial diferença entre a obra de arte e o documento.

A discussão em torno da função/utilidade do autor, do artista e da arte, que é no fundo o que Benjamin ou Adorno discutem, foi sendo recuperada ao longo dos tempos. Hal Foster⁶² também a recuperou, em 1996, com o livro *The Return of the Real*. Aqui, defendeu que depois dos paradigmas que a arte do século XX criou e fomentou, a teoria e a prática artística viraram-se para um novo paradigma, o do retorno do real. E neste retorno, o artista veio assumir um novo papel, o de etnógrafo⁶³. Esta ligação é feita pela estreita relação entre a arte e a antropologia e entre o artista e o outro⁶⁴. Segundo Foster, a antropologia, ao entender a cultura como “texto” acabou por esteticizá-la e ao fazê-lo despoletou uma espécie de “inveja do artista”⁶⁵. Mas aquilo que podemos observar recentemente é a uma inversão deste sentido, ou seja, “*uma nova inveja do etnógrafo consome muitos artistas e críticos. Se os antropólogos queriam explorar o modelo textual na interpretação cultural, estes artistas e críticos aspiram ao trabalho de campo*

grandezas de l'art pour l'art, mas a expressão mais simples da sua natureza enquanto expressão de uma relação social, que traz em si a lei da sua própria reificação: só enquanto coisas as obras de arte se tornam antíteses do inessencial coisal.” **ADORNO**, Theodor W.. *Teoria Estética*. 1.º ed. Lisboa: Edições 70, 1993, pág.191. (1.ª ed. original: 1970, *Aesthetische Theorie*).

⁶² Professor de História da Arte e Literatura Comparada na Universidade de Cornell, Editor da Revista *October* e crítico de arte.

⁶³ “(...) quero sugerir que um novo paradigma estruturalmente semelhante ao velho modelo de “O Autor como produtor” emergiu na arte avançada de esquerda: o artista como etnógrafo.” **FOSTER**, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. In *Marte*, nº1, Março 2005, pág. 12. (1.ª ed. original: 1996, *The Artist as ethnographer*. In *The Return of the Real*).

⁶⁴ “O que distingue então a viragem actual, para além da sua relativa auto-consciência do método etnográfico? Primeiro, como vimos, a antropologia é valorizada com a ciência da alteridade; sob esta perspectiva é, a par da psicanálise, a língua franca tanto da prática artística como do discurso crítico. Segundo, é a disciplina que se ocupa da cultura como o seu objecto, e este campo expandido de referência é o domínio da prática e da teoria pós-modernista (e daí também a atracção pelos estudos culturais e, em menor grau, pelo novo historicismo). Terceiro, a etnografia é considerada contextual, a exigência automática frequente que artistas e críticos contemporâneos partilham hoje com outros agentes, muitos dos quais aspiram ao trabalho de campo no quotidiano.” **FOSTER**, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. In *Marte*, nº1, Março 2005, pág. 22. (1.ª ed. original: 1996, *The Artist as ethnographer*. In *The Return of the Real*).

⁶⁵ **FOSTER**, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. In *Marte*, nº1, Março 2005, pág.29. (1.ª ed. original: 1996, *The Artist as ethnographer*. In *The Return of the Real*).

em que a teoria e prática parecem reconciliadas.”⁶⁶ Este desenvolvimento do papel ou função do artista acarretou modificações no entendimentos artístico, nomeadamente nos *médiuns* e nos “lugares” ou temas da arte, que se gerem dentro de uma incidência interpretativa da cultura, ao ponto de se tornarem “mapas” dessa mesma cultura⁶⁷. Ao fazê-lo, o autor assume um papel fora de si, tal como o *autor como produtor* de Benjamin o assumia, não se está a enquadrar a si próprio e sim os outros. Por considerar a reflexividade da arte contemporânea necessária, Hal Foster propõe uma situação intermédia, “*a obra em paralaxe que procura enquadrar o autor à medida que este vai enquadrando o outro.*”⁶⁸

Ao nível da despersonalização da ideia de autor, ou seja, no ponto em que a percepção do conceito de sujeito e de autor se espartilha e ganha uma necessária diferença de interpretação e sentido, Michel Foucault⁶⁹ escreveu em 1969 um texto intitulado *O que é um Autor?* onde expressou exactamente a necessidade de se distinguir o escritor do autor. Logo no início do texto, Foucault afirma que “*a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.*”⁷⁰. Contudo, não significa isto que se deva tomar por autor o escritor ou o sujeito que escreveu a obra. A questão que ele levanta é: sendo uma obra fruto de determinado autor, tudo o que ele escreveu será uma obra?

Esta é uma questão fundamental, uma vez que toma por princípio que o indivíduo, que é o sujeito, exerce a função de autor para fazer uma obra. No entanto, essa obra não é o reflexo do sujeito e sim do autor. Por outro lado, há também a necessidade de reflectir

⁶⁶ **FOSTER**, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. In Marte, nº1, Março 2005, pág.22. (1.ª ed. original: 1996, *The Artist as ethnographer. In The Return of the Real*).

⁶⁷ “*Sugeri anteriormente que muitos artistas encaram os estados como o desejo ou a doença como sítios para as suas obras. Desta forma eles trabalham horizontalmente, num movimento sincrónico de tema em tema social, de debate em debate político, mais que verticalmente, num compromisso diacrónico com as formas disciplinares de um dado género ou médium.*” **FOSTER**, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. In Marte, nº1, Março 2005, pág. 36. (1.ª ed. original: 1996, *The Artist as ethnographer. In The Return of the Real*).

⁶⁸ **FOSTER**, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. In Marte, nº1, Março 2005, pág.39. (1.ª ed. original: 1996, *The Artist as ethnographer. In The Return of the Real*).

⁶⁹ Michel Foucault (1926 – 1984). Foi filósofo e professor.

⁷⁰ **FOUCAULT**, Michel. *O que é um autor?*. 1.ª ed. Vega Passagens, 1992, pág. 33 (1.ª edição original: 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur?*).

sobre o significado do nome de “autor”, que sendo da família dos nomes próprios coloca logo à partida uma série de dificuldades uma vez que a sua significação depende da óptica do pensamento e não tendo uma existência física, distancia-se dos restantes nomes próprios.

Esta é a primeira acepção de Foucault no sentido da despersonalização que, ao distanciar o conceito de autor daquele que escreve ou faz a obra está em simultâneo a colocá-lo no prisma de uma certa forma de comunicação⁷¹. O nome de “autor” não influi sobre a pessoa e sim sobre a obra estando intrinsecamente relacionado com um tipo de discurso especial que, como tal, tem um estatuto especial. “*A função de autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.*”⁷².

Ora, esta visão do que é um autor já não está interligada, como em Benjamin, Eliot e Adorno nem a uma espécie de responsabilidade social nem a uma espécie de função cristalizadora da obra. Independentemente da importância que cada um deles dava ao autor, nenhum desligou desta forma o indivíduo que escreveu do autor. Para além disto, o facto de Foucault reflectir acerca da sua função, desligando-a da relação emocional e intelectual transmitida pelo escritor na obra e tornando-a produto do sistema de propriedade da sociedade, com características próprias de avaliação, identificação e caracterização que se foram alterando ao longo dos tempos e que na sua época se relacionavam com o “*momento histórico, a unidade estilística, a coerência conceptual ou teórica e uma constante de valor*”⁷³.

Mas Foucault recusou estes enunciados e justificou essa recusa exactamente com o facto de a autoria ser uma criação social e não individual no sentido de não representar a pessoa que fez a obra e sim a forma de a compatibilizar com um discurso. A função do autor está em primeiro lugar afecta a questões jurídicas e institucionais e não é

⁷¹ “*Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto*”. **FOUCAULT**, Michel. *O que é um autor?*. 1.ª ed. Vega Passagens, 1992, pág. 45. (1.ª edição original: 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur?*).

⁷² **FOUCAULT**, Michel. *O que é um autor?*. 1.ª ed. Vega Passagens, 1992, pág. 46. (1.ª edição original: 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur?*).

⁷³ **FOUCAULT**, Michel. *O que é um autor?*. 1.ª ed. Vega Passagens, 1992, pág. 52. (1.ª edição original: 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur?*).

homogénea nem representa um indivíduo real. Actua de diferentes formas consoante a época e os preceitos da mesma.

Perante esta análise torna-se certo que o próprio conceito de autoria tanto pode reportar-se a um só discurso ou tipo de discurso (Foucault reporta-se a Ann Radcliffe como a fundadora do tipo de romance de terror) como a vários discursos que partem do primeiro mas que dele podem diferir (aqui dá como exemplo Marx e Freud).

Tornou-se claro que o conceito de despersonalização do autor tomou vários contornos durante o século XX. Sendo inequivocamente uma criação nascida neste século, prestou-se a diferentes opiniões e inclusive modos de fazer. Porque se nos focámos em teorias filosóficas e sociais poderíamos em simultâneo ter falado de concepções artísticas, perpetradas por artistas que tiveram como base também a despersonalização do sujeito que realiza a obra ou simplesmente o intuito massificador da arte, onde a autoria não foi o objectivo primordial⁷⁴.

A despersonalização do autor, enquanto sujeito que faz uma obra e incute nela traços individualizados foi objecto de estudo de Benjamin, Adorno, Foucault, Nehamas⁷⁵, entre outros. Conduzimos aqui simplesmente um embrião do que poderia ter tido outros contornos de análise e que se limitaram a demonstrar sucintamente que a questão foi discutida sob diversos prismas, fossem eles relacionados com o mundo exterior à obra ou não, fossem eles perscrutados sob uma óptica social, linguística ou conceptual.

Neste seguimento, Andy Warhol foi também um artista da despersonalização da autoria. E relembre-se que muitos dos textos acima citados foram escritos na mesma altura em que ele operou. Não significa que estejamos perante uma citação directa de Warhol a

⁷⁴ Relembre-se por exemplo o pensamento perpetrado pela Bauhaus ou anteriormente pela Arts & Crafts ou ainda o Minimalismo que comportava a convicção de que a mente devia conceber a obra de arte antes da sua realização. A Ideia era aqui um conceito fundamental, desligado da expressão individual ou das concepções políticas e sociais. O que estes artistas pretendiam, como Ad Reinhardt, era criar um sistema de formas simples, despersonalizado e desintegrado do meio envolvente. Por outro lado, no âmbito da escultura minimalista, os materiais industriais como o aço galvanizado, o cobre ou os tubos fluorescentes vieram substituir os materiais “talháveis” manualmente, permitindo uma maior eficácia da redução falível da mão humana. A relação deste movimento com os *ready-made* é clara e prende-se com a noção de retirar a habilidade manual do artista como categoria valorativa da arte e acrescentar-lhe a eleição mental, elemento onde reside a verdadeira autoria. A recusa de elementos metafóricos e conteúdos escondidos ou subentendidos foi uma das principais características do minimalismo que estava assim a entregar o campo da arte à sua superfície.

⁷⁵ Nehamas partilha também da ideia de que é necessário fazer a distinção entre escritor e autor.

estes autores, mas certamente o edifício cultural acaba por funcionar de uma forma lógica e correspondente à esfera globalizante que já na altura se adivinhava.

Assim, à *industria cultural* que Adorno falava é possível fazer corresponder a filosofia artística de Warhol, não só através da reprodução da obra de arte e sua serialização mas sobretudo pela adaptação da arte à perspectiva do consumo das massas, perspectivando a arte como um produto comercial da era pós-industrial. Acrescente-se no entanto que do ponto de vista das convicções, a grande maioria destes teóricos está nos antípodas de Andy Warhol. Por isso, a inter-relação diz respeito à apreensão e compreensão da realidade e não necessariamente à concordância com ela.

2.2.1 - Andy Warhol: a industria cultural, autoral

Andy Warhol é o autor do *comum* e do *banal*. É o artista da *democratização* cultural. Alguns teóricos inserem-no numa tradição contestatária da sociedade. Outros, numa lógica apoiante da sociedade emergente do consumismo dos anos cinquenta que irá ter consequências no chamado *pós-modernismo*.

A razão de opiniões tão díspares prende-se com certeza com o teor do seu trabalho. Um percurso cheio de neblina, sem uma mensagem clara, que abarca a sociedade no seu todo, que quebra qualquer hierarquia social sem contudo tomar partido.

Andy Warhol é provavelmente o artista que mais se aproximou de uma certa atitude museológica em chamar arte a qualquer manifestação humana do passado longínquo, mesmo sem saber cientificamente se essa seria a intenção. Warhol encontra os seus objectos facilmente, bastando estar atento à televisão, às revistas e à realidade. Transporta-os depois para o mundo ao qual não pertenceriam não fosse os suportes e as imagens serem tão semelhantes aos utilizados na arte e ele próprio dizer que o são.

A importância que hoje o mundo da arte lhe atribui, assim como lhe atribuiu em vida (e para tal ele próprio contribuiu de forma peremptória) parece paradoxal e emersa de contradições que giram entre o facto de Warhol cultivar uma presença singular e o seu trabalho ser um produto propositadamente do meio social. E no entanto, foi o próprio que afirmou que para querer saber qualquer coisa sobre ele bastava olhar para a sua superfície e para a das suas pinturas. Para a superfície e não para o interior da mesma, porque para ele uma e outra eram a mesma coisa.

Andy Warhol inutilizou muitas teorias analíticas com as suas obras. Uma delas foi exactamente a ideia de que a análise da arte deveria conter duas etapas: a “iconográfica”

e a “iconológica”. O “invólucro” deixou de ter que significar o conteúdo porque ambos passaram a ser a mesma coisa.

O artista de quem falamos tinha como objectivo primordial chegar ao maior número de pessoas, não necessariamente por amor à arte ou ao social mas por necessidade individual. Tinha ainda outro objectivo: o de projectar a arte enquanto mercado, separá-la do carácter erudito que tinha até então e associá-la às mesmas leis que regiam qualquer outro produto comercial. Para isso, banuiu as regras comuns associadas ao edifício artístico e introduziu-lhe novas regras comerciais: a serialização, a promoção, a tecnologia, o poder. E fê-lo porque acreditava nelas e em certa medida na sua justiça social. É sintomático o que afirmou em relação à *Coca-Cola*, um produto consumido pelos ricos e pelos pobres, sempre igual para todos e que nenhum dinheiro poderia melhorar. Penso que este pensamento está inequivocamente presente na forma como actuou em arte.

No entanto, é também verdade que Warhol representou a esfera americana que queria ser vista. Sabemos que os EUA não eram só o que ele nos apresentou, um mundo perfeito e limpo, um mundo de ícones. Os símbolos que utilizou, sem dúvida representativos, não apresentavam qualquer análise estrutural do país. Aproximavam-se sim do mundo a que Warhol quis pertencer e pertenceu. Ao mundo da visibilidade e da imagem, ainda hoje cultivada e incentivada como forma de difundir a *beleza americana*. Ora, o que tudo isto poderá ter a ver com a autoria despersonalizada? Tudo. Em primeiro lugar porque ao fazer com que a arte se transformasse em imagem vazia de conteúdos subliminares estava também a despojá-la da relação com o autor. A imagem não é aqui inequivocamente reflexo, intenção, espelho ou interpretação. Também não é criação. O papel do artista é multiplicá-la, reproduzi-la, utilizá-la e difundi-la contribuindo assim para o seu sucesso. Todos os paradigmas assentes na genialidade, singularidade, criação ou manualidade ficaram do lado de fora e foram substituídas quase na totalidade pelos seus opostos, invertendo desta forma o lugar ocupado pela arte e pelo artista na sociedade e transformando-os, entre outras coisas, em meio e mercadoria.

Mas Warhol teve ainda um papel mais importante, do qual resultou uma aproximação ao *Pós-Modernismo*, que foi o de participar e ser membro efectivo da sociedade, sem contudo a criticar ou propor soluções alternativas. E se muitos autores actuais utilizam esta fórmula, a mesma advém consequentemente dele.

A despersonalização que incutiu à figura do autor não se prendeu só com a origem da

imagem ou objecto (como em Duchamp) nem com o facto de com frequência não intervir fisicamente nas obras. A despersonalização vai mais longe e não tem qualquer origem em questões teóricas como a função social da arte ou a autonomia da mesma. Também não diz totalmente respeito a mecanismos estéticos, éticos ou morais. É contudo erróneo pensar que deixou de tocar neles. Ao tratar a arte como mercadoria transaccionável mas que deveria chegar a todos, Warhol estava inevitavelmente a utilizar o mecanismo da linguagem para quebrar o fosso social, tal como acreditava que a própria sociedade estava a fazer.

Se há aproximação possível entre Duchamp e Warhol, ela resulta do tratamento que ambos fizeram do conceito de autor, tratamento esse repetido e desenvolvido com contornos evolutivos até à actualidade. Duchamp iniciou um processo de dissolução autoral, o mesmo que Andy Warhol perpetrou de forma ainda mais evidente, apesar de terem estado em campos opostos.

A transposição do quotidiano para a esfera da arte teve aqui como metodologia primeira a indiferença pessoal do artista perante o objecto artístico. A quebra do elo entre estes dois elementos, a impessoalidade, deu lugar à fortificação do elo entre obra e espectador. No entanto, também acrescentou às esferas do poder legitimador o próprio artista. É ele quem em primeiro lugar legitima determinado objecto, incluindo-o no mundo da arte. Depende obviamente da aceitação concordante dos restantes elementos mas fortalece a sua decisão na medida em que negar a aceitação de determinada *coisa* como arte é mais complicado actualmente do que aceitá-la. Warhol determinou e fomentou esta relação de poder que, por um lado, elimina o sujeito da arte e, por outro, delega um poder nominal fundamental ao artista e à obra (relembre-se que Duchamp afirmava que era o *ready-made* que o escolhia e não o inverso).

Por outro lado, a despersonalização de Warhol adveio também de outra questão. Nada parecia ligá-lo ao mecanismo do íntimo, secreto ou privado. A exposição da sua vida pareceu ser plena e total, sem nada a esconder. E neste aspecto assemelhou-se a uma máquina de acumulação. A despersonalização que incutiu às suas obras foi da mesma origem que a desumanização que cultivou para si. A este respeito é conhecida a obsessão do artista por relatar todos os acontecimentos diários, por guardar os comprovativos desses acontecimentos em caixas numeradas, etc. É como se Warhol quisesse não só utilizar o processo mecânico como tornar-se máquina.

Neste sentido e mais uma vez em relação a Duchamp, que acaba sempre por aparecer nos textos sobre Warhol, verifica-se uma transposição da intenção para a intuição. É ela

que rege as suas ideias, os seus pensamentos, os seus actos. Uma intuição racional que permanece balizada por aquilo que deve ser mostrado, pelo que querem que se mostre, mais do que por o que se quer mostrar.

Andy Warhol é o símbolo da agonia hegemónica do artista e da pura dependência ao sistema artístico, cultural e económico contemporâneo. Efectivamente, é a imagem que está no centro de qualquer “*filosofia*” warholiana. A relação que mantém com ela é objectiva, concreta e precisa. Funciona como linguagem e comunicação, é um produto de mercado e é nela que o mundo se baseia⁷⁶.

Parte da despersonalização da sua arte vem exactamente da visão pragmática e economicista com que regeu a vida. E neste ponto Andy Warhol apresenta-se como o artista charneira entre o mundo moderno e o mundo pós-moderno. Se por um lado a febre capitalista fervilha nas suas atitudes e pensamentos, ao ponto de querer tornar-se um “*business artist*”⁷⁷, por outro depreende-se já a predominância individualista, quase narcísica, que reina desde pelo menos os anos oitenta. É que Warhol despersonaliza a arte em seu próprio proveito, porque sabe que se a tornasse hermética não atingiria o “gosto” das grandes massas. Sabe também que rebuscando os ídolos, os ícones e o senso comum conseguiria agradar a todos mas mais àqueles que lhe podiam dar entrada directa no mundo ao qual queria pertencer. É óbvio que a *Coca-Cola*, a *Brillo Box*, a *Campbell Soup*, as técnicas de serigrafia e a própria *Factory* vêm da ideia ampla da sociedade, apesar de estratificada. A Marilyn Monroe, o Elvis Presley, a Jackie Kennedy, etc, fazem parte de um mundo ao qual nem todos podiam aceder mas ao qual quase todos queriam pertencer. Em contrapartida, a temática da morte, as caveiras, os acidentes de carro, as cadeiras eléctricas e os mutilados vêm do mundo contrário, daquele que toda a gente sabia que existia mas do qual ninguém queria fazer parte, apesar de saber que inevitavelmente faria.

É esta dualidade que gere o seu conflituoso trabalho. E é dessa dualidade que nasce a

⁷⁶ “*I’m confused about who the news belongs to. I always have it in my head that if your name’s in the news, then the news should be paying you. Because it’s your news and they’re taking it and selling it as their product*”. WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & back again)*. 1.ª ed. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Pág. 78.

⁷⁷ “*Business art is the step that comes after Art. I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist*.” WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & back again)*. 1.ª ed. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Pág. 92.

despersonalização, porque quer e abarca a natureza humana nos seus mais profundos desejos e medos, que também são os seus.

É no entanto sintomático, em matéria de autoria, que grande parte dos estudos, textos, colectâneas, artigos de revista, etc., sejam sobre a sua pessoa e não sobre a sua arte. No mínimo parece contraditório tendo em conta a categoria que foi escolhida para incluir este autor, mas acaba por ser lógico. Warhol chegou a ser apelidado de *o último dandy* e é um facto que se orgulhava da imagem que tinha, da excêntrica postura e do acolhimento que as elites do *glamour* lhe fizeram. Mas a sua importância não reside nos actos pessoais, ou por outra, os seus actos pessoais são apenas parte da percepção que devemos ter perante a obra.

E se a obra deve ser encarada enquanto superfície, como o mesmo afirmou, existe um factor que a liga à arte que se faz actualmente. Para além da era da reproduzibilidade, para a qual Benjamin alertou, com Warhol começámos a admitir a arte feita para ser reproduzida⁷⁸. E aqui reside o que o afasta da postura de *dandy*, porque o objectivo não foi tornar-se único ou autêntico mas sim fazer arte que pudesse ser feita por qualquer um e tornar-se símbolo da actualidade da moda, da beleza, da sedução. E não só que pudesse ser feita como fosse feita por qualquer um: *“That’s probably one reason I’m using silkscreens now. I think somebody should be able to do all my paintings for me. I haven’t been able to make every image clear and simple and the same as the first one. I think it would be so great if more people took up silkscreens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else’s.”*⁷⁹ Ou seja, a sua pretensão ao utilizar a serigrafia como meio pictórico esteve relacionada com a anulação de qualquer traço de individualidade e manualidade que facilitaria a colaboração e a sua substituição física no trabalho, que não era formal nem estético e sim meio de comunicação pura onde o estilo do sujeito que assinava pouco importava.

O mesmo aconteceu com a *Factory*. Entre 1962 e 1964 foram produzidas no seu estúdio cerca de 2000 imagens e objectos⁸⁰. A razão porque Andy Warhol lhe chamou *Factory* e não estúdio é essa mesma. A quantidade produtiva assemelhou-se evidentemente à produção em série de qualquer linha de montagem. Obviamente que estes números só foram possíveis fazendo ausentar a personalização manual dos objectos. O único

⁷⁸ CRONE, Rainer. *Andy Warhol*. 1.ª ed. London, Tames and Hudson, 1970. pág.10.

⁷⁹ WARHOL, Andy. *What is Pop Art?*. In Art News, Nov.1963.

⁸⁰ CRONE, Rainer. *Andy Warhol*. 1.ª ed. London, Tames and Hudson, 1970. pág.24.

elemento atribuído efectivamente a Warhol foi a escolha dos motivos que por si mesmo não mereceram grande reflexão uma vez que a escolha já tinha sido feita pela sociedade. “*Warhol consegue criar uma nova dimensão do pensamento visual. Aqueles que outrora afirmavam a insignificância de determinadas linguagens ou de determinados temas – tais como a televisão, a moda, a publicidade, o cinema, a arte comercial (...) encontram-se hoje fora da sociedade. Para estar dentro dela, é, então, necessário, como faz Warhol, partilhar a insignificância e a banalidade, no sentido de um duplo, já não como valor a opor ao mundo, mas sim como cópia.*”⁸¹.

Andy Warhol trouxe a serigrafia para a arte, a partir de 1962, como forma de reprodução de imagens. Partilhando ou não o carácter céptico e niilista da cultura de massas, cujo conceito de significante era rejeitado, o artista evidenciou a superficialidade e falta de significado da sociedade em que vivia, sinónimo de uma visão amoral mas atenta.

A sua principal “proeza” foi considerar que para fazer arte não era preciso conhecer as técnicas de execução (por isso ele não as conhecia exaustivamente, fossem elas fotografia, pintura, serigrafia ou filme). Era necessário sim saber comunicar e isso podia ser feito através de qualquer meio que se comprovasse eficaz, fosse o da pintura, da fotografia, do cinema ou da publicidade. Isto fez de Andy Warhol elemento de superior importância para o entendimento da arte e da sociedade actual. Fez de Andy Warhol um autor *pós-moderno*.

2.3. – Autoria intelectual: movida pela Escolha, Intenção ou Ideia

Um dos princípios da arte do século XX centrou-se na questão de uma obra de arte não precisar de ser realizada fisicamente pelo artista para lhe pertencer. Aliás, em finais do século XIX, a emergência da fotografia já tinha despoletado a questão sobretudo na pintura que respondeu no início do século seguinte com o “assassinato” da *mimesis* e com a complacência perante a reprodutibilidade e a perda “aurática” da obra, referida por Benjamin.

Esta concepção nasceu durante a primeira e segunda década do século XX marcada em

⁸¹ CELANT, Germano. *Andy Warhol: A Factory*. 1.^a ed. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.

parte pelo avanço do industrialismo e massificação capitalista. A legitimidade autoral, reconhecida pelo simples acto de escolher, nasceu em primeiro lugar do avanço tecnológico e do decréscimo de manufactura em todos os domínios da sociedade e alicerçou-se nos pilares do individualismo crescente das sociedades ocidentais.

Logo durante a primeira década do século, os *ready-made* de Marcel Duchamp foram a consumação deste avanço tecnológico dirigido à arte. A quebra da ligação física e psicológica entre a obra e o artista foi o passo decisivo para a arte que se viria a desenvolver mais tarde⁸².

O *ready-made* permitiu, por um lado, a libertação do vínculo entre arte final e proveniência e por outro, a percepção de que a arte se havia transformado em teoria, em ideia e não em concretização física por parte do artista. Em oposição à arte desenvolvida pelos seus contemporâneos, que protagonizava a *arte pela arte*, Duchamp respondeu afirmando que a arte podia fazer-se a partir de qualquer coisa, uma vez que o princípio a seguir era o da arte como elemento integrante da realidade e o artista era um operador dessa realidade.

Uma das vertentes da arte pop, nascida nos anos sessenta quase em simultâneo em dois grandes centros urbanos – Londres e Nova Iorque – partiu também da perca de relação entre obra e artista. Mais, em contraposição ao Expressionismo Abstracto que se efectivava na relação estreita do criador à obra, alguns dos artistas pop tentaram mesmo eliminar qualquer traço humanizado das obras. Esta tendência aproximou o “movimento” à rejeição do poder autenticador do original e veiculou a perca de identidade manual dos objectos de arte e sua substituição pela “escolha” no aspecto da ligação à massificação através, por exemplo, da produção serigráfica ou serial de objectos de consumo como a *Coca-Cola*, fotografias de ícones do cinema e da política ou a transposição dos *comics* para a pintura.

Em meados da década de sessenta surgiu a Arte Conceptual⁸³. Em 1951, Willem de Kooning afirmou que “*E depois está o movimento artístico de um só homem, Marcel Duchamp – para mim um verdadeiro movimento moderno porque implica que cada artista pode fazer o que deve –, um movimento para cada pessoa e aberto a todos.*”⁸⁴.

⁸² Veja-se Capítulo 1 da 1.ª Parte – Duchamp, o Moderno Contemporâneo

⁸³ Neste movimento, que se generalizou na própria ideia de arte, o preceito originário era o de que a ideia do trabalho seria mais importante que a sua representação física.

⁸⁴ Declaração feita num simpósio celebrado no Museum of Modern Art em 1951 intitulada “*What Abstract Art Means to Me*”. HESS, Thomas B., *Willem de Kooning*. 1.ª ed. Nova York: 1968, pág. 143.

Neste processo, a concretização da obra passou a ser aspecto secundário, sendo mais importantes as intenções, os documentos, os projectos e toda a informação que o autor reunisse em torno do conceito. Por isso o conceptualismo assumiu várias vertentes, desde a *Body Art*, as *performances* ou os *happenings*. Todos eles beberam no mesmo conceito, fundamentado por Joseph Kosuth e onde em termos práticos cabiam uma série de tendências e pontos de vista. A desvalorização do “objecto tradicional” e do conceito de “estilo” foi acompanhada por uma reacção ao sistema de mercado e à posição elitista que até então a arte e o artista gozavam. A *Land Art*, a título de exemplo, foi um dos movimentos conceptuais que mais renegou os espaços tradicionais da galeria, votando o seu trabalho a lugares ermos e solitários.

Roberta Smith afirmou que “*A arte conceptual foi provavelmente a maior, de crescimento mais rápido e mais genuinamente internacional de todos os movimentos artísticos do século XX.*”⁸⁵. A origem desta afirmação encontra-se provavelmente na aceção de que o conceptualismo, a partir da altura em que nasceu nunca mais deixou de ser utilizado. Por outro lado, logo no momento do nascimento, teve uma difusão permanente em todo o panorama artístico, não se podendo aplicar somente a uma categoria ou meio.

Ludwing Wittgenstein, filósofo austríaco naturalizado britânico, é hoje considerado um importante pensador do século XX⁸⁶. De facto, todo o seu pensamento está intrinsecamente relacionado com a forma de cogitar deste século e especialmente à corrente da filosofia analítica da qual é um dos principais criadores. Esta filosofia, bastante heterogénea no pensamento dos seus representantes, está centrada nas questões da linguagem e versa sobre a necessidade de considerar a existência de uma essência do artístico, que para alguns pode ser clarificada no facto de não existir uma arte e sim várias artes.

Noutro sentido, sendo este o principal factor que poderá ter influenciado o conceptualismo, a filosofia analítica pensa a actividade artística como uma actividade linguística. Wittgenstein alicerçou o seu pensamento particularmente na ideia de que a maioria dos problemas filosóficos advinham não da realidade mas da linguagem e o facto de não existir uma teoria sobre arte justificava-se por não ser possível fazer um

⁸⁵ STANGOS, Nikos. *Conceptos del Arte Moderno: Del fauvismo al posmodernismo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000, pág. 261.

⁸⁶ Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Escreveu o *Tractatus logico-philosophicus* em 1921 e *Investigações Filosóficas*, editado postumamente em 1953.

discurso sobre ela. A frase que utilizou no *Tractatus*, de que o mundo é a totalidade dos factos e não das coisas é disso demonstrativa e tem aliás uma correspondência directa com o trabalho de alguns artistas conceptualistas como Joseph Kosuth⁸⁷. *One and Three Chairs* é exactamente a tradução visual de que o mundo subsiste no que se pode dizer (o facto) sobre as coisas e não só nas coisas em si. Para além disso, para Wittgenstein não há uma imagem verdadeira à priori e a imagem lógica dos factos é o pensamento⁸⁸.

Neste sentido, a arte passa a ser uma proposição analítica que se centra na intenção do artista. E se bem que muitos dos pensadores ditos “analíticos” neguem a intenção como elemento do qual depende a obra, por exemplo Richard Wollheim interligou a interpretação da imagem artística ao reconhecimento da intenção do artista por parte do receptor.

A questão é: o que permite distinguir a acção de uma obra de arte é o tipo de causal mental que impera sobre ambas. A intenção é assim um elemento determinante para que a obra de arte aconteça.

Apesar de por norma ser integrado nos estudos de âmbito analítico, Arthur C. Danto⁸⁹ afasta-se deste pensamento em alguns aspectos, aproximando-se em outros. Uma das suas principais preocupações é encontrar o factor que distingue uma obra de arte das restantes realidades e se a mesma teoria de avaliação pode servir para todas as obras ou existem teorias próprias para cada uma. Neste sentido, analisou o pensamento de Wittgenstein relativo à impossibilidade de definir “arte”. Para Danto esta impossibilidade de definição encontra-se envolta numa série de outras questões, sendo uma delas o facto das sociedades e culturas alterarem constantemente a importância que atribuem a determinadas obras, de onde resulta um factor histórico oscilante que deve ser tido em conta.

Por outro lado, para identificar a identidade de uma obra de arte devem-se excluir à partida os elementos da ordem do sensível, para ele demonstrados como “caducos” na arte contemporânea. Ora, se não é nas questões do sensível nem nas do visual, será possível encontrar uma propriedade que defina um objecto de arte? Para Danto é na composição conceptual que deveremos procurar as respostas: “*En este sentido cualquier cosa pueda ser una obra de arte, pues no hay condiciones necesarias simples. Del*

⁸⁷ Que obviamente têm também uma relação estreita a Platão.

⁸⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. Pág. 42. (1.ª ed.original: 1921, *Tractatus Logico-Philosophicus*)

hecho que cualquier cosa pueda ser una obra de arte no se deduce, sin embargo, que todas lo sean.”⁹⁰.

Se qualquer coisa pode ser uma obra de arte mas nem todas as “coisas” o são significa que não é a propriedade da “coisa” que faz com que a mesma seja arte e sim a transformação da forma como a “coisa” é interpretada. Para tal são precisos dois elementos – o sujeito da origem desta transformação (o autor) e o sujeito da recepção (o espectador)⁹¹.

Segundo o filósofo, a compreensão de uma obra de arte está intrinsecamente ligada ao conhecimento e compreensão do sujeito que a originou. A autoria, entendida como o conjunto de relações causais que permitem que uma obra exista enquanto arte tem uma composição análoga à própria obra e para conhecer a segunda terá que se conhecer a primeira⁹². Torna-se assim imperioso reconhecer as intenções ou causas que levaram à obra de arte, sendo que as mesmas têm de ter um fundamento artístico. É ainda necessário conhecer o contexto da obra e os efeitos enquanto realidade artística que é. Para Danto não se tropeça em objectos de arte nem tão pouco se elege uma “coisa” como sendo arte sem que não se tenha pensado intencionalmente nela enquanto tal. Além do sujeito autor há que ter em conta a contextualização histórica da realidade do objecto artístico e a relação que o mesmo teve e tem com o espectador.

Claro que neste pensamento encontramos uma incerteza, que aliás é a de toda a arte contemporânea, para uns uma impostura e para outros uma verdade. Aplicar a valoração qualitativa da arte a partir dos elementos orbitais da obra – o sistema da arte – composto

⁹⁰ **DANTO**, Arthur C..*La transfiguración del lugar común – Una filosofía del arte*. 2.ª ed. Barcelona: Paidós Estética 31, 2002, pág. 107. (1.ª ed. original: 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*)

⁹¹ Acerca da questão de como identificar uma obra de arte na era contemporânea, veja-se também George Dickie e a *Teoria Institucional da Arte*, onde afirma que as obras de arte apenas têm em comum o facto de serem reconhecidas como tal pelo mundo da arte. Esta afirmação requer que se defina “mundo de arte”, definição dada por Dickie em *The Art Circle*, onde afirma que o mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas do mundo artístico, sistemas esses que se definem como uma estrutura para a exibição de uma obra de arte de um artista perante um público do mundo da arte.

⁹² “*Similarmente, e respeitando a analogia entre a estrutura ontológica do sujeito e a das obras de arte – e enquanto a existência desta é fruto de uma acção determinada por um conjunto de causas – a compreensão da obra será, para Danto, função da reconstituição do encadeamento causal que a produziu.*” **GOMES**, Hélder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. 1.ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004. Pág. 203.

pelos artistas, pelos teóricos, pelos críticos, pelos colecionadores, pelas Instituições e pelos públicos, é um terreno movediço que suscita no mínimo uma subjectividade argumentativa. Não estaremos nós perante uma solução que se baseia na verdadeira substituição da estética pela ética? Não estaremos de certa forma a voltar ao uso da retórica para tentar resolver enunciados que se tornaram abstractos?

Em certa medida podemos responder que sim, mas não inteiramente, pelo menos no pensamento de Danto. Porque para ele a intenção autoral é o meio privilegiado (até perante uma subalternização do espectador) na medida em que o autor tenha a devida capacidade de a materializar plenamente na obra. Significa isto que apesar da negação ao objecto, ele continua a ser o ponto de chegada, o momento de análise e confronto com as restantes realidades. Mais, se sem o mundo da arte não existe arte, também sem interpretação a arte perde esse significado⁹³, o que por outras palavras significa que sem teoria e interpretação subjectiva a arte não tem meios para sobreviver.

Ao contrário do que Greenberg vaticinou – de que a arte se apresentava como tal ao olho humano sem qualquer ajuda – Danto afirma que a arte, pelo menos a contemporânea ou *pós-histórica*, não é do foro visual e sim do conceptual o que quer dizer que o resultado, a obra de arte, já não fala por si mesma e que a sua compreensão terá inevitavelmente de partir da análise de outros pressupostos, entre eles a intenção autoral. Por isso esforça-se por afastar a filosofia da arte de casos particulares afirmando que *“uma filosofia da arte que mereça esse nome deve desenvolver-se num nível de abstracção do qual não seja possível deduzir nenhuma forma de arte específica, devendo poder aplicar-se à arte moderna como à arte antiga, à arte oriental como à ocidental, à arte figurativa como à abstracta.”*⁹⁴

Wittgenstein identificava os limites da linguagem como a causa para a incompreensão do mundo. Mais, para ele, os limites da linguagem eram os limites do mundo e por isso a sua compreensão dependia da compreensão da linguagem, subjectiva. Danto encerra o significado da obra de arte nas suas propriedades semânticas e na importância relacional

⁹³ *“Buscar una descripción neutral es ver la obra como un objecto, y no, por lo tanto, como obra de arte: la necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte.(...) Cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación construye una nueva obra (...).”* DANTO, Arthur C..*La transfiguración del lugar común – Una filosofía del arte*. 2.º ed. Barcelona: Paidós Estética 31, 2002. Pág. 184. (1.ª ed. original: 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*).

⁹⁴ DANTO, Arthur C.. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: The Noonday Press, 1992 (1.ª Edição). Pág. 229-230.

que a mesma tem nos seres humanos, a capacidade de criar linguagens e através delas expressar juízos⁹⁵.

Em todos estes momentos e interpretações, desde o início do século até ao seu término, esteve presente a discussão em torno do que é ou deve ser a “autoria”, de como pode ser utilizada na produção e recepção artística. Damien Hirst, um dos artistas mais bem pagos actualmente, é exemplo desta concepção. À semelhança do que Andy Warhol havia feito, Hirst tem uma gigantesca equipa de assistentes responsáveis por pôr em prática os seus projectos. É até sobejamente conhecido o seu argumento de que a única coisa que distingue o seu trabalho do dos assistentes é o dinheiro que o mesmo vale⁹⁶ porque o verdadeiro acto criativo está na ideia, é isso que o torna autor.

Talvez seja esta a resposta para que tenha havido uma tendência para serem os próprios artistas a tomar as rédeas do pensamento da arte no século XX. Com eles, estiverem críticos de arte como Clement Greenberg, que contribuíram de forma peremptória para a compreensão do panorama cultural e conceptual que emergia, concorde-se ou não com eles. Ambos reagiram ao momento imediato e marcaram o compasso entre a teorização e a prática. Novamente, repetindo-se a história, a partir deste momento cultural deixou de fazer sentido encarar o artista, o autor, como o *artifex* modernizado. Ele passou a ser o autor conceptual, teórico, experimental e elemento fundamental na legitimação de um objecto de arte.

A exacerbação das categorias *escolha* e *intenção*, como elementos de autoria, foram uma criação do século XX mas mais uma vez a efectivação de uma frase já bem antiga de Leonardo da Vinci, a de que a arte é coisa mental. Não nos esqueçamos portanto que já no Renascimento havia oficinas artísticas, onde vários assistentes trabalhavam nas obras que depois seriam de apenas um nome, o do artista que as conceptualizou. A diferença aqui reside sobretudo no processo operatório e na razão por que o faziam, mas nem todos os artistas ainda hoje diferem desta concepção, já renascentista.

⁹⁵ “ (...) a interpretação, quer vinculada pelo autor da obra, quer pelo espectador, é entendida como parte integrante do movimento de constituição ontológica da obra de arte.” GOMES, Hélder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. 1.ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004. Pág. 212.

⁹⁶ HIRST, Damien and BURN, Gordon *On the Way to Work*. Faber, 2001.

2.3.1. - Piero Manzoni: O Contemporâneo Moderno

*“Expression, imagination, abstraction, are they not in themselves empty inventions?
There is nothing to explain: just be, and live.”*

Piero Manzoni⁹⁷

Piero Manzoni integra a fileira dos que abriram novas problemáticas para a arte. Morreu em 1963, data que de alguma forma marca o início histórico de uma nova era artística e cultural, à altura embrionária. Se não tivesse falecido nesta data, talvez pudéssemos ter saboreado mais uns anos de trabalho fértil...ou não.

Este capítulo intitula Manzoni de “*o contemporâneo moderno*” em contraposição ao dedicado a Duchamp, intitulado “*o moderno contemporâneo*”. Porquê?

Em primeiro lugar porque efectivamente a cronologia da História da Arte prega-nos partidas. Duchamp trabalhou no início do século XX e Manzoni na segunda metade do mesmo século. O primeiro pertence ao grupo das Primeiras Vanguardas, o segundo ao das Segundas Vanguardas. No entanto, em termos efectivos, o que significa isto para o mundo da arte?

Esta não é uma discussão recente e não nos alongaremos com ela. No entanto, a linearidade das “etiquetas” apenas continua a sobreviver porque facilita a compreensão de algumas matérias. Mas outras não. E quando fazemos o exercício de percorrer estes cem anos que foram os do século XX, na arte e na cultura, torna-se óbvio e claro que muitas vezes o que foi *moderno* foi *pós-moderno* e por consequência o contrário também é verdadeiro.

Piero Manzoni foi sem dúvida um herdeiro do legado de Duchamp. Muita coisa os une – o abandono da pintura como meio de representação, a reflexão sobre o “fazer” e “ser” arte ou a condição de artista e autor no âmbito artístico. Recorde-se o claro paralelismo entre o *Air de Paris* (1919, Duchamp) e o *Sopro de Artista* (1960, Manzoni), um dos possíveis exemplos de um processo de desmaterialização e conceptualismo que há muito fazia parte da obra dos artistas. O único passo foi passar de um ar que é de todos

⁹⁷AA.VV. *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 2003, pág.724. (*Free Dimension*, Piero Manzoni, texto apresentado originalmente a 4 de Janeiro de 1960 na Galeria Azimut, em Milão).

para um ar individual, roubado e soprado a um só corpo, o do autor.

Piero Manzoni tornou-se célebre, pelo menos para a posteridade, com um projecto que efectivou em 1961 intitulado *Merda d'artista* e que consistiu em noventa latas fechadas hermeticamente contendo os dejectos fecais do próprio. Estas latas de conserva funcionam talvez como o mais mediático projecto realizado pelo artista mas vêm na linha do seu pensamento global. Jean-Pierre Criqui chama-lhes *os restos* de Piero Manzoni⁹⁸. Mas não foram estes restos, enquanto tal, que ganharam importância para a teoria da arte e para o tema que nos ocupa, a teoria da autoria.

A primeira questão que se nos depara é a presença de um objecto serial mas de tiragem limitada e que portanto não necessita da valorização de unicidade para acrescentar qualquer valor comercial à obra⁹⁹. Por outro lado, ao mesmo tempo que é serial é também impassível de desvendar sem destruir a caixa. O que ela contém, é, segundo o rótulo, *Merda d'artista*, mas isso é apenas uma conjectura com a qual teremos de lidar confiando nesse mesmo rótulo e não na visualização do seu conteúdo. Significa isto que Manzoni aboliu por completo o elemento “contemplação”, impossibilitando-o. Por um lado, ninguém se poderá sentir tentado a teorizar sobre a “estética da lata de conserva” e por outro o seu conteúdo terá de permanecer selado para que a obra se mantenha intacta e por conseguinte inatingível.

O emissor sabe o que é, o receptor pensa que sabe o que é, o comprador que é também receptor tem apenas que confiar no emissor. Não há nada para ver, nada para sentir, nada para teorizar de concreto. A não ser sobre a concepção do autor cuja função é não mais do que a de captar o “*sustrato psíquico común a todos los hombres*”¹⁰⁰ tornando possível a relação autor-obra-espectador.

Já nos primeiros trabalhos de Manzoni estava presente a reflexão sobre a ontologia da arte e a relação que a mesma podia ou devia ter com o autor. Em 1960 afirmou “*This is why I do not understand painters who, whilst declaring themselves receptive to contemporary problems, still stand in front a canvas as if it were a surface needing to be filled in with colours and forms, in a more or less personalized and conventional*

⁹⁸ CELANT, Germano. *Piero Manzoni*. Arnaldo Mondadori Arte e Fundación “La Caixa”, Madrid. Catálogo da Exposição *Piero Manzoni*. 1991, pág.21.

⁹⁹ Como também Andy Warhol demonstrou.

¹⁰⁰ MANZONI, Piero. *Hoy, el concepto de cuadro.....* In Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, pág. 39. (1.ª ed. Original: 1975, *Metodo di scoperta*)

style.”¹⁰¹. É claro que para ele o alvo de discussão não estava na forma de pintar e sim na pintura. É também claro que mesmo dentro da forma de pintar, não era o estilo nem a captação emotiva personalizada que considerava importante¹⁰².

Por estas duas razões – por achar que o importante era a discussão em torno da pintura e por achar que pintar desta ou da outra forma era inútil – Manzoni começou a realizar, em 1957, a grande série dos *Achrome*, cujo suporte principal foi tela mas à qual deu novas perspectivas, uma vez que a mesma aparecia dilacerada, com pregas, inutilizada para a função pintura. Inutilizada para ser pintada, aí também não se encontravam desenhadas formas nem cores, nada, a não ser a materialização de uma certa iconoclastia. São obras acromáticas, algumas simplesmente pintadas de branco, outras com colagens de diversos materiais, que encontram correspondência com as tendências informalistas que emergiam na época, como Germano Celant refere¹⁰³.

Esta série expressa a convicção do artista de que “*los conceptos de cuadro, de pintura, de poesia, no pueden tener sentido para nosotros; el momento artístico no reside en estos hechos, sino en llevar a la luz, reducir a imágenes los mitos universales preconscientes.*”¹⁰⁴. A composição, a forma, a limitação espacial ou a relação cromática exercida por um pintor ao preencher uma tela perdeu todo o valor porque o importante é procurar o indefinível, o infinito: o ser como puro devir.

No entanto, sobretudo nos trabalhos posteriores, o que encontramos é efectivo e persistente. Por mais díspares que aparentemente sejam as suas obras, contêm uma

¹⁰¹ **AA.VV.** *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 2003, pág. 723.

¹⁰² “*Naturalmente, después de todo esto es claro que no podemos admitir ninguna instancia simbólica o descriptiva, recuerdos, impresiones nebulosas de infancia, pintoresquismos, sentimentalismos, todo ello há de ser totalmente excluído, y así toda repetición, en un sentido hedonista, de argumentos ya agotados, puesto que áquel que se entretiene com mitos ya descubiertos es un esteta y cosas aún peores.*” **MANZONI**, Piero. *Hoy, el concepto de cuadro.....* In Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, pág. 41. (1.ª ed. Original: 1975, *Metodo di scoperta*).

¹⁰³ “*Para un artista joven es ésta una tierra floreciente, ya que le permite convertirse inmediatamente en “actor” del arte. En la medida en que lo que sale de él no se pierde, sino que se hace “entidad” poética y comunicación visual.*” **CELANT**, Germano. *Piero Manzoni*. Arnoldo Mondadori Arte e Fundación “La Caixa”, Madrid. Catálogo da Exposição *Piero Manzoni*. 1991, pág.13.

¹⁰⁴ Texto do autor, sem data, cedido pela Fundação Piero Manzoni, intitulado *Prolegomenos para una actividad artística*. Publicado pela primeira vez em 1991 in F. Battino, L. Palazzoli, *Catalogue Raisonné*, Ed. Vanni Scheiwiller.

interrogação e uma resposta que diz respeito directamente à autoria: Manzoni trabalhava na dicotomia singular/colectivo ou único/universal. Esta dicotomia, que o autor transferia da vida para a arte pode ser observada em praticamente todos os seus *objectos*.

A vida, ao ser universal, é-o individualmente em cada ser vivo. Ao ser singular, é porque existe um colectivo que lhe reconhece essa singularidade. Em súpula, a arte e a vida encontram-se ligadas e atribuir à primeira características absolutamente particulares é inútil. Por isso é que a “*arte não é uma verdadeira criação (...)*” e sim uma “*busca contínua*”¹⁰⁵. Essa busca contínua pelo universal torna a arte pessoal, fruto da busca de quem a procura e é exactamente por isso que Manzoni levou o seu trabalho ao extremo de validar como objecto de arte as impressões digitais, as assinaturas, o ar que expirava ou os excrementos. Pela mesma razão conferiu o estatuto de arte a várias pessoas, através da ajuda de um pedestal que validava o estatuto de obra de arte a quem subisse para ele ou ainda o uso da sua assinatura em corpos que dessa forma se transformavam em arte. Se ele é a causa que transforma não-arte em arte, então ele (naquilo que tem em comum com os outros) é a arte e como tal deve ser entendido. Ou por outra, se a arte não é criação e sim uma busca, essa busca parte inevitavelmente da sua origem e tudo o que advenha dela é o resultado da procura do autor, que por si é também arte. Relembre-se por exemplo que o próprio considerava a palavra artista um nome envelhecido e explorado, exactamente porque o mesmo se sustenta na “superioridade” de quem a personifica em relação aos demais. Para ele, a função do artista e do cientista caminhavam na mesma latitude.

Por outro lado, o facto de Manzoni perverter os códigos de validação da arte, aplicando-os a objectos e seres que por natureza nunca teriam esse estatuto estava também a dirigir uma crítica explícita aos mecanismos de legitimação da arte e do artista e a criar uma situação indubitavelmente incómoda e dual para o mercado: até que ponto podem estes códigos continuar a vigorar sem que com isso se abale todo o sistema artístico? Que funções têm para além daquelas que tinham tradicionalmente, as de serem um apêndice imprescindível no reconhecimento do estatuto artístico, que não fazendo conscientemente parte da obra também nunca faltavam?

¹⁰⁵ MANZONI, Piero. *L'arte non è vera creazione*. Manifesto assinado por Piero Manzoni, Ettore Sordini y Angelo Verga, Milão, 1957. (Celant, Germano. *Piero Manzoni*. Arnoldo Mondadori Arte e Fundación “La Caixa”, Madrid. Catálogo da Exposição *Piero Manzoni*. 1991, pág.14).

Começámos por encontrar um paralelismo entre Duchamp e Manzoni, paralelismo esse inevitável. Contudo, quando nos aproximamos do trabalho que o segundo desenvolveu, denotamos uma diferença fulcral: enquanto Duchamp despersonalizou o objecto de arte (apesar de manter o cordão umbilical que liga a escolha e a ideia ao artista), Manzoni apertou o cerco e personalizou o objecto de arte de uma forma inconfundível. Ele, a sua existência física, palpável e real é o meio para a arte, as suas características físicas são o que ele recolhe e elege para mostrar como arte. A banalidade que o acto requer, ou por outra, a mensagem de que a arte é também um assunto do banal parece emergir como forma de comprometimento para a vida. Mas não é só a banalidade do quotidiano, da sociedade. É sobretudo a banalidade do que, por norma, a sociedade esconde ou ignora. Impressões digitais, respiração, assinaturas ou dejectos são ao mesmo tempo o que existe de único e de comum em cada um mas também aquilo que costuma passar despercebido. Por outro lado, chamar o espectador ocasional à arte, torná-lo arte, foi a primeira e maior forma de comprometimento directo entre o ser humano e a arte evidenciando ao mesmo tempo como é importante a relação com os outros e com o mundo, ao ponto de todo o mundo poder ser arte e a arte ser mundo, caso o seu criador, o ser humano, queira.

De facto, Piero Manzoni foi cúmplice das premissas da arte conceptual mas ao mesmo tempo levou incrivelmente à letra as palavras de Martin Heidegger quando, em 1935, disse que “*The artist is the origin of the work. The work is the origin of the artist. Neither is without the other. Nevertheless, neither is the sole support of the other.*”¹⁰⁶.

A relação que Manzoni teve com a matéria, enquanto constituinte do ser, está presente desde os primeiros anos de actividade. Em 1957 escreveu um texto intitulado *Oggi il concetto di quadro...* para o catálogo de uma exposição individual que realizou na Galleria del Corriere, em Como, onde afirmou que “*el espacio-superficie del cuadro implica el proceso autoanalítico, solo en cuanto espacio de libertad en el que vamos en busca de algo, tal vez de las presencias de los gérmenes a cuyo alrededor o sobre los cuales estamos constituídos orgánicamente. Aquí la imagen toma forma en su función vital: no podrá ser valorada por aquello que recuerda, explica o expresa ni querer o poder ser explicada como alegoría de un proceso físico: há de ser valorada en cuanto*

¹⁰⁶ **HEIDEGGER**, Martin. *The Origin of the work of Art*. (1.ª ed. original:1950, *Der Ursprung der Kunstwerkes*, escrito em 1935-1936). In **PREZIOSI**, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998. (1.ª ed. original:1950, *Der Ursprung der Kunstwerkes*, escrito em 1935-1936)

que es: ser.”¹⁰⁷.

Ora, “ser” é um conceito lato que encerra uma série de questões. Para “ser” não é preciso ter existência física, no entanto para “ser visível” sim. E para “ser”, na acepção que Manzoni aplica, é preciso mostrar os elementos que o compõem e não encobri-los. Por isso as suas pinturas são monocromáticas e realçam as características dos materiais. Por isso as suas instalações e objectos giram sempre em torno da questão: o que é necessário para se ser? como na *Base Magica de 1961* onde quem se colocasse sobre ela se transformava em “ser” arte. Gira ainda em torno de outra questão: que elementos podem ser utilizados para caracterizar o meu ser individual enquanto elemento válido universalmente? E aqui é que entra verdadeiramente a questão da autoria.

Ao mesmo tempo que Manzoni operava no mundo da arte começava a ser aplicado o conceito de *happening*. Ele também o utilizou mas não no sentido de acontecimento espontâneo. Os seus *happenings* – talvez o termo mais correcto seja o de *performances* – não serviam para “ser” em determinado momento irrepitíveis. Serviam antes para transformar o “não ser” em “ser” repetindo o acto as vezes necessárias ou que se quisesse. Por exemplo o pedestal é isso mesmo, as assinaturas em corpos também, a passagem de certificados de autenticidade desses corpos também.

Trata-se no fundo de um questionamento sobre a relatividade do ser, algo até bastante niilista e que mais tarde ganharia expressões de variadas formas o que, em boa verdade, se traduz no facto de Piero Manzoni nunca chamar arte a esta fase do seu trabalho.

Apesar disso, ele questiona sobremaneira o papel do autor e os mecanismos para transformar um objecto em arte. E aqui reside outra diferença entre Duchamp e Manzoni. O primeiro questionou a natureza de “ser arte” assim como os mecanismos que levam a ela, mas fê-lo auto-incluindo os objectos nesse mundo. Manzoni questiona o “ser artista/autor” e os mecanismos, elementos ou funções de o ser e apesar de os realizar em espaços de arte não lhes chama arte, termo que negou.

Parece-me inclusive que não só o negou como deixou de acreditar nele e na fragilidade das suas delimitações, algo que postumamente se comprovou. Penso também que Manzoni celebrou inevitavelmente e de forma indelével o encontro entre o emissor, o receptor e o meio entre ambos. Aliás, ele transformou estes três elementos separados até

¹⁰⁷ CELANT, Germano. *Piero Manzoni*. Arnoldo Mondadori Arte e Fundación “La Caixa”, Madrid. Catálogo da Exposição *Piero Manzoni*. 1991. Pág.15

então, em *seres* distintos mas *iguais*. Ou seja, demonstrou que a mesma pessoa pode ser o constituinte total do elemento comunicacional que no fundo a arte é. Pode ser o autor, a obra e o público, os três elementos essenciais para que a arte aconteça. E o encontro da comunicação só se dá quando existe uma mensagem que veio de alguém e que vai para alguém. Obviamente, a origem (neste caso o autor) é o meio privilegiado, uma vez que assume o efeito causal através de duas vias: da *ideia* que quer transmitir e da *forma* que usa para a transmitir. Mas o seu papel não tem necessariamente de terminar aqui, porque a *ideia* só se completa quando é recebida por alguém que a compreende e em alguns casos a integra. Como o próprio afirmou, o valor universal da arte é dado actualmente pela psicologia, cabendo ao artista subtrair o que de comum existe nos homens transformando-o em imagem: “*La obra de arte tiene su origen en un impulso inconsciente que surge de un substrato colectivo de valor universal, común a todos los hombres, del que extraen sus propios gestos, y del cual el artista recaba los “archai” de la existencia orgânica.*”¹⁰⁸.

Há uma espécie de subversão dos trâmites regulares da arte e até uma dessacralização do ser autor, ao contrário da aparência que o seu trabalho demonstra.

Em Manzoni encontra-se o questionamento do que é arte, do que são os promotores da arte, do que é ser artista/autor ou espectador. Em relação aos critérios de recepção e da relação do espectador com a obra idealizou, em 1960, uma espécie de sala de projecção que intitulou de *Placentarium*¹⁰⁹ e que consistiu numa esfera de dezoito metros de diâmetro com uma tela de projecção a passar o *Ballets de luz* de Otto Piene e um espaço de assistência que não permitia que os espectadores se vissem uns aos outros. Outro projecto consistiu em criar uma espécie de labirinto formado por cubículos controlados electronicamente. Ao entrar, o espectador era conduzido pelas próprias reacções a determinado itinerário. Cada percurso produziria sensações particulares que dependiam da escolha inconsciente do espectador.

Se pode ser evidenciado como conceptualista há uma preocupação que parece ocupar a grande maioria do percurso de Piero Manzoni: a de que arte não é uma área fragmentada da vida. Ela é a própria vida humana e orgânica e por isso pode ser materializada de todas as maneiras. Ser implica isso mesmo, vida, ideia, escolha.

¹⁰⁸ MANZONI, Piero. *Hoy, el concepto de cuadro....* In Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autorialia, pág. 39. (1.ª ed. Original: 1975, *Metodo di scoperta*).

¹⁰⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autorialia, pp. 58 – 62.

2.4. – Autoria partilhada ou distribuída

A autoria partilhada, como a entendo, encontra-se sobretudo englobada em determinados fenómenos e se bem que seja uma característica plenamente *pós-moderna*, ou seja, desenvolvida sobretudo após a década de setenta, encontra em todo o século XX as suas raízes embrionárias. Em inúmeras situações, mesmo anteriores ao século XX, temos exemplos de autoria partilhada, se pensarmos no sentido da apropriação ou empréstimo da imagem e objecto ou da transposição de várias realidades para a artística ou ainda dentro da artística para uma nova contextualização.

Christopher Reed defende que “*no corpo teórico que chegou de artistas e críticos que se identificam com o pós-modernismo, o termo adquiriu um conjunto de significados mais específico, que gira em torno de termos como significação, originalidade, apropriação, autoria, desconstrução, discurso e ideologia.*”¹¹⁰.

Os modelos teóricos desenvolvidos em torno da *Pós-Modernidade* tiveram um contributo imprescindível do pós-estruturalismo francês. Filósofos como Jean Baudrillard, Roland Barthes, Michel Foucault ou Jean-François Lyotard introduziram novos conceitos para a cultura, assimilados por intelectuais e artistas, sobretudo norte-americanos.

A teoria do *simulacro* de Jean Baudrillard¹¹¹ permitiu, por exemplo, que o autor *pós-moderno* desenvolvesse toda uma conjectura em torno da inexistência do “original” e portanto da ideia de que o mesmo não inventa nem cria verdadeiramente. O autor parte da realidade existente, altera os seus contextos, decompõe ou apropria simulacros, porque a “verdade” deixou de existir. Para o filósofo, a sociedade capitalista e de consumo massivo em que vivemos levou a que o objecto não fosse valorizado pelas suas questões intrínsecas ou pelo seu significado, mas antes pela sua aparência, noção que se rege por critérios de moda e prestígio.

A constatação de que a partir do Modernismo começou a acreditar-se na “*ideia de arte*” e não na “*arte*”¹¹² provocou profundas alterações na estrutura do próprio pensamento,

¹¹⁰ CELANT, Germano. *Piero Manzoni*. Arnoldo Mondadori Arte e Fundación “La Caixa”, Madrid. Catálogo da Exposição *Piero Manzoni*. 1991, pág. 272.

¹¹¹ Jean Baudrillard nasceu em 1929 em Reims. É crítico cultural, sociólogo e teórico da *Pós-Modernismo*.

¹¹² “(...) *In the same fashion, we no longer believe in art, but only in the idea of art (which itself, of course, has nothing aesthetic about it)*”. BAUDRILLARD, Jean. *The Aesthetic Illusion*. In Parkett, n°

uma vez que nesta perspectiva a arte perdeu a sua existência autónoma. É o que Baudrillard defende, alicerçando-se ainda na tendência para a ambiguidade, que se traduz em simultâneo na integração e exclusão – ao mesmo tempo que se alargam as possibilidades do estético as mesmas se restringem.

Em 1972 Baudrillard escreveu um ensaio¹¹³ onde dedicou um capítulo ao valor da assinatura enquanto signo da arte contemporânea. Aqui, afirmou que o papel da assinatura na arte actual é o de converter a obra em objecto cultural. Nem sempre assim aconteceu, diz o autor, e a razão para que aconteça agora prende-se com o sentido da obra que “*passa da restituição das aparências para o acto de as inventar*”¹¹⁴. Este acto está inevitavelmente conectado ao “*sujeito criador*” que se cita vezes sem conta, em série e cujo remetente é sempre ele mesmo e não já a relação que tem com o mundo. A assinatura serve assim como espécie de legenda da obra, elemento constituinte da mesma e homóloga aos restantes signos que a integram.

“*Actualmente, só o artista se pode copiar a si próprio. Em certo sentido, ele está condenado a fazê-lo e a assumir, se for lógico, o carácter serial da criação.*”¹¹⁵. A verificar-se, a arte deixa de ser o reflexo da actualidade do mundo e apenas se mantém actual porque se constrói em actos sucessivos sobre si mesma. Ela não pode fazer parte do quotidiano uma vez que ao passar um objecto banal para o campo artístico está exactamente a retirar-se esse objecto do dia-a-dia. No fundo, arte passa a ser repetição.

Este pensamento foi fundamental no desenvolvimento do tipo de autoria partilhada, baseada nas tradições culturais e de consumo da época. Parte do trabalho de Jeff Koons interage com este tipo de fundamento ao apropriar-se de objectos do quotidiano desprovidos de qualquer utilidade que não seja a decorativa ou a de pura mercadoria e transformando-os em simulacro da realidade, em objecto inusitado (mesmo pelas proporções supra-humanas que utiliza). “*O artista já não deve, pois, imitar, duplicar ou parodiar a realidade, mas extrapolar os seus signos para criar uma hiper-*

37, 1993, pág. 13.

¹¹³ **BAUDRILLARD**, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70, 1981. PP. 111 – 121. (1.ª ed. original: 1972, *Pour une Critique de l'économie politique du signe*).

¹¹⁴ **BAUDRILLARD**, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70, 1981. Pág. 113. (1.ª ed. original: 1972, *Pour une Critique de l'économie politique du signe*).

¹¹⁵ **BAUDRILLARD**, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70, 1981, pág. 115. (1.ª ed. original: 1972, *Pour une Critique de l'économie politique du signe*).

realidade.”¹¹⁶.

O que Baudrillard defende é que é impossível actualmente distinguir o verdadeiro do falso uma vez que a realidade cedeu o lugar ao simulacro. Não sendo possível conhecer a origem do real, o mundo *pós-moderno* convive com o hiper-real e com a simulação, destruindo sistematicamente o conceito de singular ou original (apesar de tentar preservá-lo mas não para ser visto¹¹⁷).

A autoria, neste caso, não deixa de existir mas distribui-se pela imagem ao ponto de diluir a sua origem. Não é o “original” que a consagra nem tão pouco a representação mimética e sim a noção de que a mesma já vem de outra realidade para além da que se nos apresenta em determinado momento.

A fundamentação deste corpo teórico, perpetrado por vários artistas, nomeadamente Jeff Koons, já referido, mas também Barbara Krueger, Haim Steinbach ou Damien Hirst encontra novamente uma relação estreita com o trabalho de Marcel Duchamp e Andy Warhol. Aliás, a conexão entre eles foi estabelecida por Arthur Danto, que considerou a *Fountain* de Duchamp e as *Brillo Box* de Andy Warhol o princípio de uma nova estética, exactamente uma estética da simulação¹¹⁸.

No contexto em análise, não poderíamos deixar ainda de nos debruçar sobre *Obra Aberta*, escrita por Umberto Eco¹¹⁹ e editada pela primeira vez em 1962. Aqui, o autor propõe que se analise a arte contemporânea mediante um novo modelo senão universal, pelo menos bastante alargado – o *modelo da obra aberta* apresenta-se constante e é a relação entre *produção-obra-fruição*.

Diz-nos Eco que a obra é uma “*forma e uma forma é uma obra conseguida, o ponto de chegada de uma produção e o ponto de partida de uma consumação que – articulando-*

¹¹⁶ GUASCH, Anna Maria. *El Arte ultimo del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. 4.ª ed. Madrid: Alianza Forma, 2004, pág. 383. (1.ª edição: 2000)

¹¹⁷ Baudrillard dá alguns exemplos como as grutas de Lauscaux onde se é convidado a visitar a sua réplica e não as próprias.

¹¹⁸ Trata-se em primeiro lugar de encontrar uma correspondência na intenção. A apropriação material iniciada por Duchamp ao afirmar que os tubos de tinta também eram produtos fabricados, estava a abrir o precedente de que a obra surgia de uma parceria transversal, onde a autoria teria de ser considerada nos vários intervenientes. Da mesma forma as serigrafias, assim como a *Factory* de Andy Warhol, para além de constituírem uma tentativa de dissolver a autoria, ou ausentá-la de forma explícita da obra, são uma autoria partilhada entre todos os intervenientes no processo de produção das mesmas.

¹¹⁹ Umberto Eco nasceu em 1932, em Alexandria. É romancista, ensaísta na área da linguística e filosofia e professor.

se – volta a dar vida sempre e de novo, por diferentes perspectivas, à forma inicial.”¹²⁰.

Poderemos entender a arte como uma espécie de movimento cíclico, dependente não apenas do seu produtor mas de todos os intervenientes. A obra de arte, mais do que estabelecer relações é um sistema de relações, sejam elas as de análise ou as de fruição. Por isso a estrutura de *obra aberta* pressupõe aquilo que ela tem em comum com as restantes obras e funciona como modelo.

Por outro lado, Umberto Eco redefine o posicionamento de análise das obras para a fruição¹²¹. Ao contrário do estruturalismo e de inclusive algumas propostas artísticas, a discussão em torno da estrutura formal da obra é estéril para Eco, assim como a baseada nas intenções do artista, porque a arte contemporânea está fundida com o mundo da história de tal forma que uma análise formal é sempre uma análise parcial.

Encontramos nesta ideia a percepção de que o autor é também um composto heterogéneo. Não é a biografia do produtor que deve responder sobre a obra nem a mesma deve ser analisada através do contexto histórico. A sua estrutura é composta de influências díspares que tão pouco se encerram com a conclusão do acto produtivo.

É neste sentido que Eco propõe uma autoria distribuída. O artista é o responsável pela produção, assume esta causa, mas a obra continua aberta à interpretação, a um acto autoral¹²² contínuo e independente do produtor porque apesar de o seu propósito ser criar uma obra cuja intencionalidade seja eficaz e compreensível, cada usufruidor adopta uma postura individual perante a mesma e por isso uma posição de autoria interpretativa.

A singularidade, antes colocada no plano do artista, passa então para o plano da própria obra e para a sua interpretação, sempre original e executada de forma única por cada sujeito fruitor. Neste ponto permitimo-nos fazer uma nova análise: o artista é a causa principal do resultado material da obra e neste sentido um incontestável autor. No

¹²⁰ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989. Pág. 53 (1.ª ed. original: 1962, *Opera Aperta*)

¹²¹ “O modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objectiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma é descritível apenas enquanto produz a ordem das próprias interpretações, e é muito claro que, procedendo assim, a nossa atitude se afasta do aparente rigor objectivista de certo estruturalismo ortodoxo, que julga analisar formas significantes abstraindo do jogo mutável dos significados que a história nelas faz convergir”. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989. Pág. 54 (1.ª ed. original: 1962, *Opera Aperta*)

¹²²“(…) cada «leitura», «contemplação», «gozo» de uma obra de arte representam uma forma, ainda que táctica e particular, de «execução».” ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989. Pág. 67 (1.ª ed. original: 1962, *Opera Aperta*)

entanto, porque a obra é também a relação com o acto de ver e interpretar, o fruidor é um autor através do processo de interpretação. Perante este facto, sabemos que podemos conhecer as intenções do autor produtor e através delas a sua própria interpretação (a obra é o resultado da interpretação da intenção). É no entanto impossível conhecer todas as “execuções” da obra, efectuadas pelos sujeitos da fruição/interpretação, na maioria anónimos.

E assim concluímos que a proposta de Eco, bastante sólida no que se refere à questão da *obra aberta* coloca uma terrível angústia ao mundo da teoria da arte, sobretudo ao da crítica: qualquer análise ficará sempre incompleta e baseada em uma, quanto muito duas “execuções” (a do teórico e a do produtor). A sua mais valia será a de conhecer melhor a relação de determinada obra com as restantes. No entanto, segundo a proposta de Eco, entramos no campo da relação objectiva (da obra, enquanto objecto factual) com a subjectiva (a da fruição, enquanto interpretação). Mas porque esta relação é em primeira instância instigada pelo autor material torna-se uma relação legítima e intencional que no entanto será sempre ambígua.

A autoria partilhada ou neste caso distribuída é, mais uma vez, a consumação da “democraticidade” da arte no que respeita ao grau de importância não hierarquizado dos seus intervenientes. Mais, é expressão directa do individualismo da actualidade e por isso reflexo da nossa mentalidade cultural que abriu uma infinidade de possibilidades para a razão de ser da arte e do objecto de arte.

Por outro lado, o autor produtor deixa de ter como objectivo o de levar ao fruidor a sua interpretação pessoal para passar a conjurar a abertura da obra a várias interpretações. Este facto, que poderia ser entendido como um reduto libertador, não deixa de o ser, mas passa para o sentido daquele que interpreta e não do que executa. No fundo, o que aconteceu, foi passar de uma concepção que eclodia do interior para o exterior da obra para uma concepção que eclode do exterior para o interior, renovando sistematicamente a obra. Afinal, “*é através de processos de interpretação que cognitivamente construimos mundos, actuais e possíveis.*”¹²³.

A questão da *obra aberta* coloca ainda a necessidade de se pensar acerca da fidelidade à obra. Ao colocar a tónica no intérprete, Eco está em simultâneo a levantar esta questão, na medida em que ela, por mais que renove a sua existência através de diversas

¹²³ ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992. Pág. 16. (1.ª ed. original: 1990, *I limiti dell'interpretazione*).

interpretações, é sempre o produto de uma primeira interpretação, a do autor produtor. Será que interessa manter a veracidade conceptual da obra? Será que existe veracidade conceptual, quando muitas vezes são os autores que negam revelar os seus processos de intenção para não influenciarem o caminho interpretativo dos fruidores¹²⁴?

De certa forma, vemos a resposta de Umberto Eco num ensaio posterior, *Os Limites da Interpretação*, onde defende que o próprio objecto que se interpreta impõe restrições aos seus intérpretes, limites esses que “*coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos do seu autor.)*”¹²⁵. O juízo que começou a delinear-se a partir dos anos sessenta, sobre a importância do receptor e da sua interpretação, incomodou Eco, porque levou à ideia de que a liberdade era total e tudo o que pudesse ser dito sobre determinada obra tinha que ser validado. Não é verdade que assim seja e “*mesmo dizendo que um texto pode estimular infinitas interpretações (...) ainda não se conseguiu decidir se a infinidade das interpretações depende da intentio auctoris, da intentio operis ou da intentio lectoris.*”¹²⁶. De que lado está a realidade interpretativa é uma questão que infinitamente se coloca e a que Eco responde privilegiando a intenção da obra, uma vez que o desígnio do autor pode até não ser conhecido ou ser pretensamente divergente da interpretação do leitor.

Por outro lado, comparar as interpretações da obra com as intenções do autor pode ser um exercício curioso, mas para Eco o mais importante é “*mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto.*”¹²⁷. Este exercício teórico levará o artista, caso seja vivo, a seguir por dois caminhos: ou reconhecer o facto de não ter pensado a obra nessa perspectiva mas admitir que ela contém os enunciados levantados pela interpretação ou não os aceitar, justificando a recusa.

Esta leitura da intenção do autor produtor abre assim novas possibilidades, precisamente na medida em que lhe retira a hegemonia total sobre a obra. Ao contrário de Danto, que

¹²⁴ Mark Rothko, por exemplo, a partir de determinada altura da sua actividade começou a recusar falar sobre ela. Eliminou também qualquer descrição aos títulos e votou a interpretação ao factor pessoal e subjectivo. Esta é aliás uma prática comum, sobretudo a partir dos anos sessenta.

¹²⁵ ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992, pág.18. (1.ª ed. original: 1990, *I limiti dell'interpretazione*).

¹²⁶ ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992. Pág. 29. (1.ª ed. original: 1990, *I limiti dell'interpretazione*).

¹²⁷ ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992. Pág. 128. (1.ª ed. original: 1990, *I limiti dell'interpretazione*).

vê na intenção do autor a chave para a sua compreensão, Eco vê nela a porta para novas interpretações, com vista a deslindar o que está no texto ou na obra de arte e que não faz parte da intenção do autor, porque nem ele racionalizou tudo o que fez nem tão pouco soube sempre o que fez de forma consciente.

É no fim da década de setenta que estas questões se vão consumir em projecto artístico, com a tendência apropriacionista que surgiu pela primeira vez na exposição *Pictures*, na Artists Space, em Nova Iorque. Artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman ou Robert Longo, demonstraram nesta exposição uma atitude reflexiva e baseada na crítica à representação.

Agarrando ainda na interpretação de Jean Baudrillard em relação à sociedade de modelo capitalista e economicista que emergiu em Nova Iorque, poderíamos encontrar um paralelo com os artistas apropriacionistas e a sua recusa em admitir a “aura artística”, o conceito de autor vigente e o de obra única. É que a sociedade de consumo e a especulação atingiram a arte com proporções significativas, aproveitando-se do seu tradicional carácter único e irrepetível – como voltavam a defender o Neo-Expressionismo alemão e a Transvanguarda italiana – para praticar, na década de oitenta, os preços mais altos desde há muito tempo na venda de obras de artistas do Modernismo. Os autores que proferiram o apropriacionismo encararam esta reencarnação do autor como um logro e afirmaram que o valor da obra não estava na origem mas no destino.

Por isso a apropriação não devia ser encarada como um acto negativo, aliás punível por lei (*copyright*) – como tinha acontecido com Andy Warhol, Robert Rauschenberg ou Jeff Koons – mas como uma crítica desconstrutiva da representação que subvertia o conceito de criação original ao mesmo tempo que afirmava o conceito de renovação e reutilização de imagens do passado ou do presente através do conceito de apresentação.

O apropriacionismo versa exactamente sobre a ideia de que a significação original de determinada obra de arte pode ser eliminada e sobre ela pode criar-se uma nova significação. Essa nova significação, que transforma a imagem em coisa opaca, é exactamente fruto do distanciamento à significação original¹²⁸.

¹²⁸ “*En la pintura apropiacionista se dio, pues, un proceso por el que imágenes muy familiares y emblemáticas, alegóricas, en definitiva, se hacían opacas y distantes respecto a sus orígenes hasta el punto de que su significado pasaba a ser precisamente esa distancia. Las obras de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Sherrie Levine y Louise Lawler, entre otros, pueden ser consideradas pinturas, però en realidad deben ser vistas como «otra cosa», como pseudo-pinturas cercanas a la fotografía, al*

Em smula, a autoria partilhada e distribuída   uma constante da arte do século XX, sobretudo da segunda metade. Os valores tradicionais de autoria, originalidade, circunst ncia, momento ou identidade sofreram uma altera o preponderante. Teóricos e artistas proclamaram uma nova forma de olhar, tanto para si mesmos como para os outros. Mas reclamaram também a presença do observador, do destinatário da arte, como elemento de carácter autoral.

Temos efectivamente a abertura a uma espécie de *obra de arte aberta*, da qual o observador   interveniente. Veja-se, por exemplo, o caso dos *happenings*. Transcrito   letra, significa *o que está a acontecer*, ou seja, o que somente se concretiza se estiver a ser acompanhado por alguém. E esse alguém deve participar da ac o, não somente a nível teórico-interpretativo como a nível prático.

António Cascais afirmou que “*a exigência que leva o indivíduo a imprimir autenticidade ao seu modo de ser traduz-se num amor da Verdade.*”¹²⁹. Contudo, o século XX alterou os conceitos instituídos de “verdade” e como tal, teve de alterar os de autenticidade, modificando conseqüentemente o seu significado.

2.4.1 - Sherrie Levine: A imagem da imagem

*“I like repetition, because it implies an endless succession of substitutes and missed encounters”*¹³⁰

Esta frase de Sherrie Levine¹³¹ justifica em parte a sua orienta o artística. A repeti o acontece porque nos poupa a pretensão de tentar encontrar sucessivamente substitui es formais. Esta foi aliás a ambi o das vanguardas que durante meio século inventaram imperativos artísticos consecutivos, a maioria voltados para questões formais, para a visualidade ou expressividade da arte.

filme, al vídeo o, según Collins & Milazzo, a cuestiones relativas a la teoria de la imagen.” GUASCH, Anna Maria. *El Arte ultimo del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. 4.ª ed. Madrid: Alianza Forma, 2004. Pág. 347. (1.ª ed.: 2000)

¹²⁹ CASCAIS, António Fernando. *Autenticidade e razão decisória em Michel Foucault*. In Revista de Comunica o e Linguagem: Moderno/ Pós Moderno, n  6/7, Lisboa, 1988, pp. 71-102.

¹³⁰ TEMKIN, Ann. *Sherrie Levine – Newborn*. Philadelphia Museum of Art/ Portikus Frankfurt Am Main: 1993/1994. (texto: *After Brancusi*, Sherrie Levine) Pág. 7

¹³¹ Sherrie Levine nasceu em Hazleton, Pensilvânia em 1947. Vive sobretudo em Nova Iorque.

Se existe arte que foque e questione o problema do “original”, da “irrepetibilidade” ou da importância da inovação formal, ela é a do apropriação, do qual Sherrie Levine é uma das principais representantes. Podemos conceber, perante o que tem acontecido, que a cópia, o plágio, a citação, o empréstimo não autorizado ou a repetição possam fazer parte das artes visuais? Sim, mediante determinados contextos. Por isso a maioria dos títulos que Levine concebe fazem referência ao sujeito originário da obra. A presença do *After x* (*After Marcel Duchamp, After Brancusi, After Kasimir Malevich, After Walter Evans, etc.*) salvaguarda qualquer tipo de pretensão em negligenciar o facto de que aquela imagem fotográfica, escultórica ou pictórica já existia no mundo da arte e que se está lá foi porque algum artista/autor a fez ou aí colocou, sendo por isso sua propriedade.

Por outro lado, estes títulos carregam um valor histórico inegável. Se funcionam como imperativo de verdade (a artista não quer roubar nenhuma ideia, conceito ou imagem) é também um facto que deslindam e deixam clara a existência de um percurso histórico, outros tempos e outros espaços na arte dos quais resultaram objectos, obras ou coisas que devem ser trazidas aos novos tempos e espaços de forma a contribuírem para outras reinterpretações. No que toca ao apropriação, estas reinterpretações não se centram em questões formais ou expressivas. Centram-se sim nas repercussões que a recolocação dessas obras têm no âmbito da arte.

Se podemos enquadrar Sherrie Levine na conjuntura do conceptualismo, porque vem dessa tradição e as questões que coloca aproximam-na dele, nomeadamente no que respeita à desvalorização do objecto, teremos sempre que interceptar essa ligação no ponto em que a importância dada à imagem é divergente. Porque se o *objecto* não tem importância máxima para ambos, a imagem é para Sherrie Levine o ponto de resolução da problemática que levanta.

Vejam os pois que padrões podemos encontrar nas suas obras: a estratégia de apropriação incide sobre autores do sexo masculino, sobre uma tradição oriunda na maioria das situações do Modernismo e, como vimos, na “usurpação” de uma imagem que no sentido meramente físico deixa efectivamente de ser única.

Para Levine, que se apropriou da frase de Roland Barthes, “*the birth of the viewer must be at the cost of the painter*”¹³², no momento em que fizemos nascer a importância do

¹³² **AA.VV.** *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 2003. Pág. 1039

observador tivemos que largar mão da importância do autor, sob pena de entrar em contradição permanente. No entanto, a importância dada ao autor que se nega é a parte da concepção, da fisicalidade dos objectos e o efeito acaba por ser perverso porque constatamos que Sherrie Levine, ao duplicar imagens com outra origem que não a sua, está a centrar a atenção do observador também na primeira origem. Exemplo disso é a proliferação das fotografias de Walter Evans, tiradas durante a Grande Depressão e das quais Sherrie Levine se apropriou. Mas ao difundir-las no mundo actual com o título *After Walter Evans*, está a criar três situações: a projectar a autoria de Walter Evans, a tornar visível imagens que apesar de descontextualizadas não perderam a sua relação com o tempo e a desconstruir a sua autoria pessoal mas não a Walter Evans.

Há aqui a assimilação de várias teorias, como as de Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Roland Barthes ou Umberto Eco, que colocam a gravidade da questão plástica ou artística em três prismas: a reprodutibilidade, a simulação e a interpretação. A primeira porque é claro que a unicidade não é, para Levine, elemento valorativo nem sequer constituinte da arte; a segunda porque como a mesma afirmou acerca da procura da *verdade da pintura*, só podemos imitar um gesto sempre anterior, nunca original¹³³ e por isso simulado e a terceira porque é no observador que se encontra a razão de ser da arte¹³⁴.

É neste encontro que está a razão originária do trabalho de Sherrie Levine e também a relevância da perspectiva que apresenta. Ao seleccionar determinadas obras para as repetir está a redireccionar a sua importância para a contemporaneidade e a obrigar-nos a repensá-las não no contexto original, que nem sempre as acolheu, mas na época em que as mesmas se tornaram importantes por várias razões. No fundo, o gesto é o do *ready-made* com a diferença de a transposição se dar já dentro do mundo da arte. Se Duchamp operou em termos espaciais, retirando do espaço do comum para o espaço da arte, Levine opera em termos temporais, retirando de um tempo para o outro mas sempre dentro do mesmo espaço, o da arte.

Mas se o acto de Sherrie Levine não é propriamente o de fazer ou “eleger” arte, como

¹³³ “We can only imitate a gesture that is always previous, never original.” AA.VV. *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 2003. Pág. 1039

¹³⁴ “A painting’s meaning lies not in its origin, but in its destination.” AA.VV. *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 2003. Pág. 1039.

foi o de Duchamp, estamos perante um dilema que é o de como enquadrar o seu gesto. O que faz com que uma obra de arte que já o foi seja novamente apresentada enquanto tal mas por um autor diferente?

A resposta a esta questão pode ser encontrada, por exemplo, nas palavras de Juan Martín Prada, que afirma que “(...) *la práctica artística posmoderna más crítica va a tratar de efectuar una desarticulación del discurso de la Historia del Arte parodiando las pretensiones de verdad de toda imagen artística tanto en el plano de su verdad testimonial (figuración, realismo, o fotografía) como desde la posición opuesta (abstracción) entendida como verdad oculta tras la superficie aparential de las cosas.*”¹³⁵. Ao inutilizar a análise de conteúdos (porque a imagem não é nova), ao retirar a importância ao autor enquanto criador (porque não actua no campo do inédito) e ao tornar incontestável que determinada obra seja arte (porque a mesma já havia sido reconhecida como tal), Sherrie Levine e o apropriaçãoismo estão a eliminar alguns dos argumentos basilares utilizados tradicionalmente para determinar o valor cultural de determinada obra. Por outro lado, estão a radicalizar o que há alguns anos já se adivinhava, a dificuldade contemporânea em racionalizar qualquer pressuposto artístico ou estético. Curiosamente, o seu trabalho reafirma uma pesquisa iniciada nos primeiros anos do século XX por alguns artistas, que versava sobre a definição dos limites da arte ou aquilo que determina o que é ou não é arte dentro do âmbito cultural.

Neste prisma, Sherrie Levine radicaliza a atitude dos dadaístas, opondo-se veementemente à natureza representativa da obra de arte e coloca-se na linha corroborativa do pensamento de autores como Benjamin que notavam o fim do *valor aurático* da obra de arte. No entanto e por isso ela continua a fazer obras, a centralidade dos seus projectos encontra-se na contemplação. Não é ocasional o facto de apropriar obras que estão muitas vezes associadas à sensualidade ou a certos padrões de beleza, como por exemplo a série *After Egon Schiele* ou os materiais que utiliza serem agradáveis à visão, como no caso de *Fountain, After Marcel Duchamp*.

Estamos perante um projecto artístico que se baseia em mecanismos de sedução através da apresentação. E é aí que entra a importância do observador e do público. Ao eliminar os outros conceitos tradicionais – de representação, originalidade ou expressividade autoral – está a abrir caminho a um pensamento baseado no desejo e no prazer.

¹³⁵ PRADA, Juan Martín. *La Apropiación PosModerna*. 1.ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

Sherrie Levine não nega a sua autoria. Apenas a redimensiona contra a alienação dos mecanismos de valoração da arte. Sem dúvida partilha a autoria original das obras com os autores que as produziram para depois, quando as re-apresenta, deixar o caminho aberto à autoria distribuída pelo público que as recebe. A individualidade transforma-se assim em multiplicidade, multiplicidade de escolhas pessoais e subjectivas que vigoram longe da historicidade da arte (fazendo com que a História da Arte vá não só actualizando a interpretação de determinada obra como esteja sujeita a analisar determinada obra “nova” mas cuja imagem é “velha”) ao mesmo tempo que realça a dicotomia entre os factores que determinam o estatuto de *obra de arte*: factores internos, apoiados em teorias formalistas da arte ou da autonomia artística da obra e factores externos e não artísticos, como sejam os de mercado, desmistificando desta forma alguns dos grandes paradigmas da arte.

2.5. – Dissolução da Autoria

Lichtenstein, reportando-se aos expressionistas abstractos, afirmou que “*a geração precedente procurava alcançar o seu subconsciente, enquanto os artistas pop procuram distanciar-se das suas obras. Eu quero que a minha obra tenha um aspecto programado e impessoal.*”¹³⁶. Em capítulos anteriores foi já focada a tendência teórico-prática da arte para, a partir dos anos sessenta, se afastar do sujeito criador, fosse por via da despersonalização, da partilha ou da tecnologia ou mecanização de técnicas. Por isso, numa perspectiva mais alargada, todas cabem na categoria da dissolução autoral ou porque para lá caminhavam ou porque tinham consciência do seu enraizamento.

Roland Barthes¹³⁷ representou neste aspecto uma influência importante. Em 1968 escreveu *A morte do autor*, onde considerou que a construção de um texto dependia da pluralidade de significados e acções e não do acto criativo, único, original e irrepetível do autor. Aliás, como expressou no mesmo texto, o autor é uma criação moderna que encontrou no indivíduo o seu centro gravitacional¹³⁸ ao ponto de centrar a imagem da

¹³⁶ MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. 1.ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, col. Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, 2000, pág. 27. (1.ª ed. original: 1997, *L’Art Contemporain*)

¹³⁷ Roland Barthes nasceu em 1915 e faleceu em 1980. Foi escritor, semiólogo, sociólogo e filósofo francês.

¹³⁸ “*L’auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l’empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme,*

literatura nele – na pessoa, biografia, etc. Para o pensador, a linguística desmistifica esta figura uma vez que “*linguistiquement, l’Auteur n’est jamais rien en plus que celui qui écrit, tout comme je n’est autre que celui qui dit je: le langage connaît un «sujet». Non une «personne», et ce sujet, vide en dehors de l’énonciation même qui le définit, suffit à faire «tenir» le langage, c’est-à-dire à l’épuiser*”¹³⁹.

Ao desligar a obra de uma única origem, Barthes reconhecia o fim dos discursos lineares e desvalorizava o papel da pessoa física que compunha a obra. Aliás, a unidade de um texto, para ele, estava no destino e não na origem e esse destino, que é o receptor, não tem história, não tem biografia nem psicologia¹⁴⁰. Deste pensamento derivaram, directa ou indirectamente, muitas das concepções artísticas desenvolvidas a partir dos anos setenta, entre elas o apropriaçãoismo.

Liberta da origem, a obra pode encontrar, por exemplo no anonimato, um novo sentido, como é exemplo a arte do *graffiti*. Ilegal por natureza, uma vez que é feito, por regra, em locais proibidos e não autorizados, a figura do autor é omissa ou imperceptível à maioria das pessoas. Num texto escrito por Daniel Buren, que reflecte sobre do anonimato, pode ler-se que “*na condição de trabalho em fundo comum, não há a possibilidade de uma reivindicação de paternidade, de forma possessiva, como no caso das pinturas autênticas de Courbet e das falsificações sem qualquer valor. Como, segundo a nossa proposta, a projecção do indivíduo é nula, não vemos como ele poderia reivindicar um trabalho como sendo seu (...).*”¹⁴¹.

É possível desligar a obra do indivíduo que a fez? Várias propostas no campo teórico e no campo prático apontam para que a resposta seja positiva. Hoje, parece claro que para além de expressão, reflexo individual, auto-referencialidade ou personalização, a arte pode ter efectivamente outras orientações.

Os séculos XVIII e XIX legaram uma tradição em torno da problemática do autor que

elle à découvert le prestige de l’individu, ou, comme on dit plus noblement, de la «personne humaine».”

BARTHES, Roland. *La mort de l’auteur*. 1968. In Oeuvres complètes. Tome II (1966-1975). France: Editions du Seuil, 1994.

¹³⁹ **BARTHES**, Roland. *La mort de l’auteur*. 1968. In Oeuvres complètes. Tome II (1966-1975). France: Editions du Seuil, 1994.

¹⁴⁰ **BARTHES**, Roland. *La mort de l’auteur*. 1968. In Oeuvres complètes. Tome II (1966-1975). France: Editions du Seuil, 1994.

¹⁴¹ **BUREN**, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos* (Organização: Paulo Sérgio Duarte). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/ Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, 2001.

se baseava sobretudo na questão da originalidade. O discurso sobre a obra cultivava o direito autoral através de elementos como a originalidade, a unicidade ou a índole criativa. Esta noção era firmada em primeiro lugar pela assinatura que autenticava a obra e em segundo através do que se considerava o *estilo*, determinadas características que particularizavam a obra e a remetiam para o criador. Esta concepção permaneceu incólume até metade do século XX, consumada também pelas vanguardas.

Neste contexto, é em Kandinsky que podemos encontrar um dos primeiros passos para a atribuição da responsabilidade do autor. Um dos pontos-chave no seu pensamento, defendido em *Do Espiritual na Arte* e consumado pela sua primeira aguarela abstracta de 1910, é o *Princípio da Necessidade Interior*, segundo o próprio, factor inerente à alma humana e que o artista deve exprimir.

O estilo pessoal e temporal têm uma só forma e a sua “*ressonância interior não é mais que uma ressonância dominante*”¹⁴² que forma o “*estilo da época*”¹⁴³ e que por isso é exterior e subjectiva. O elemento artístico puro é por sua vez objectivo mas necessita do elemento subjectivo para se tornar compreensível.

Aqui, a autoria subjectiva e pessoal surge como elemento indissociável da criação artística, através da expressão, sensibilidade e emoção. Apesar disso, a expressão do individual exclui a tendência de ligar a obra à personalidade do artista ou às condicionantes da época, a fim de se submeter unicamente à personalidade e à necessidade da arte.

Tomando a arte como pressuposto autónomo, Kandinsky estava a tomar por princípio a qualidade da obra sensorial e não representativa. No entanto, ao colocar a tónica na importância da visualidade estava apenas a substituir paradigmas e, de facto, esta substituição tinha como pano de fundo a questão da originalidade.

Rosalind Krauss¹⁴⁴ é uma das teóricas que mais responsabilidade tem na consciência dissoluta da autoria, não só sobre os artistas mais recentes mas também sobre os das primeiras vanguardas. Ligada inicialmente ao formalismo de Greenberg acabou por se afastar dos seus itens quando tomou consciência que “*para penetrar en el significado del arte, en su contenido y, consecuentemente, conseguir una buena comunicación com*

¹⁴² **KANDINSKY**, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. 4.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. (1.ª ed. original: 1911, *Über das geistige in der kuns*l).

¹⁴³ **KANDINSKY**, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. 4.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. (1.ª Ed.: 1911, *Über das geistige in der kuns*l).

¹⁴⁴ Nascida em 1964 e actualmente professora na Columbia University of New York.

la obra era necesario acudir al artista.”¹⁴⁵.

Rosalind Krauss¹⁴⁶ questionou até que ponto a originalidade, como condição de autor, não terá sido um mito criado pelos artistas no início do século XX? “*O artista da vanguarda apresentou-se-nos mediante muitos disfarces ao longo dos seus primeiros cem anos de existência: revolucionário, dandy, anarquista, tecnólogo, místico... Também abraçou múltiplos credos. Um único elemento parece ter-se mantido constante no discurso vanguardista: a originalidade.*”¹⁴⁷. Provavelmente, nem o mundo nem os artistas estavam ainda preparados para assumir a tendência repetitiva da arte e tão pouco esta questão se apresentou nas décadas vanguardistas porque a serialização, a reprodução e a tecnologia ainda não se tinham entrincheirado de forma proeminente na sociedade. Krauss alerta ainda para o facto de “*o assunto da originalidade – e os conceitos de autenticidade, original e origem – (serem) uma prática discursiva compartilhada pelo museu, o historiador e o artífice. Ao longo do século XIX, todas estas instituições uniram os seus esforços para encontrar a marca, a garantia, o certificado do original.*”¹⁴⁸. Esta questão assumiu tamanhas proporções que, para além de ter influenciado os artistas e todo o mundo ligado à arte e cultura, incidiu especialmente nos públicos.

Walter Benjamin já se tinha centrado no facto de a reprodutibilidade vir quebrar o valor original de determinada obra condicionando a valia de *aura* que a mesma detinha. Por conseguinte, os valores correlacionados aos de “original”, como os de “unicidade” ou “manualidade” (que eram os que em primeira instância autenticavam a obra), também se perderam, vaticinando a *morte do autor*, que Roland Barthes sugeriu.

Krauss segue de perto estes dois pensadores. Contudo, o seu pensamento não é muito linear, adaptando-se frequentemente ao artista ou movimento que se encontra a estudar de forma a encontrar um conceito, “*um motor*” que mova as práticas artísticas. Se o

¹⁴⁵ **GUASCH**, Anna Maria. *Entrevista con Rosalind Krauss*. In Lapiz, Revista Internacional de Arte, Año XX, nº176, España, pp.67.

¹⁴⁶ **KRAUSS**, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996. (1.ª ed. original: 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*)

¹⁴⁷ **KRAUSS**, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996, pág. 171. (1.ª ed. original: 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*)

¹⁴⁸ **KRAUSS**, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996, pág. 176. (1.ª ed. original: 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*)

estruturalismo está presente no seu trabalho é enquanto meio que permite apagar as questões de coerência estilística ou formal que aliás representam uma linha muito ténue na produção artística contemporânea. De facto, o caminho da reprodução, da serialização e da mecanização artística foi também a escolha pela dissolução autoral.

R. Krauss afirma que a desconstrução da noção de “origem” e “originalidade”, posta assumidamente em prática pelo momento ao qual chamamos *pós-modernismo*, veio quebrar por completo a lógica conceptual das vanguardas e todo o discurso sequente a elas começou a ter o intuito de liquidar algumas destas premissas. Este processo obrigou a retirar do campo da análise artística a autoria do sujeito produtor, dissolvendo-a numa espécie de *sintoma ideológico* (“*ideological symptom*”). Krauss distingue ainda o conceito de artista do de autor afirmando que o primeiro pressupõe uma certa ideia de vocação ligada a uma actividade contínua que obriga a atravessar determinadas etapas até que se constitua o autor¹⁴⁹. Mas aqui coloca-se a questão de nos depararmos frequentemente com artistas que operam num curto espaço de tempo. Como enquadrá-los neste conceito de artista baseado na carreira? Por outro lado, a autoria tradicional refere-se a quê em concreto? Ao nome que assina a obra, a todas as obras que se baseiam em determinado indivíduo, ao acto de fazer?

A respeito de um texto sobre Picasso, Rosalind Krauss afirma que, apesar de o nome próprio apenas servir de etiqueta, não ter um sentido nem uma definição como as palavras comuns têm e servir apenas para nomear uma existência, em algumas situações ele tem um papel específico na relação entre imagem e significado, apesar de actualmente ser invulgar esta relação uma vez que ao dar nome a determinado objecto não se está necessariamente a reconhecer-lhe existência palpável, porque nem sempre existe objecto original.

Na sequência do questionamento objectual da obra de arte, assim como na linha de uma tradição crítica em relação aos mecanismos tradicionais de exposição, encontra-se a *media art*¹⁵⁰ e muito particularmente a *net art*. Com uma raiz vincada nos movimentos

¹⁴⁹ “ El concepto de artista implica algo más que el mero hecho de la autoría; sugiere que se deben atravesar ciertas etapas hasta adquirir el derecho a afirmar una identidad como autor; en cierto modo, la palabra artista se relaciona semánticamente con la idea de vocación.” **KRAUSS**, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996, pág. 156. (1.ª ed. original: 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*)

¹⁵⁰ O conceito de *media art* continua sem uma definição precisa. Contudo, neste contexto, estamos a incluir na *media art* todas as formas artísticas que não utilizam a presença física do objecto e que

de vanguarda, com os quais tem em comum o alargamento processual dos meios, dos materiais e da ideia de “obra”, a *media art* pode hipoteticamente tornar-se, num futuro próximo, a arte de uma cultura de massas.

É sem dúvida fruto da actualidade mas é mais que isso. Teoricamente falando, estamos a concentrar-nos num tipo de arte que já está para além da era da reprodutibilidade. O problema da reprodução, da serialização e enfim, da clonagem, foi transposto para o campo da múltipla visualização sem original nem cópia. A *net art* não tem corpo físico e pode teoricamente ser vista e operada em simultâneo por milhares de pessoas. Não se coloca a questão do original, uma vez que o mesmo não existe, é virtual. Não se coloca a questão da reprodutibilidade porque a obra é uma só, pixelizada e presencial sem praticamente qualquer tipo de restrições, a não ser ter um computador e estar *online*.

A *net art* é tão recente e tão confusa nos seus trâmites que “*no se sabe exactamente – por ahora – si es la historia de una auténtica forma artística o una mera moda más.*”¹⁵¹. Efectivamente, é difícil prever a importância que a mesma terá no futuro, sendo no entanto certo que tem ganho um espaço cada vez mais profícuo. Todavia, coloca uma série de questões ainda não resolvidas que poderão determinar o seu destino. Por um lado, ao desmaterializar a arte, ao desvinculá-la dos Museus, das galerias e das leis do comércio de arte tradicional, a *net art* está a democratizar horizontalmente o processo artístico. Ao fazê-lo, está também a quebrar o conceito de propriedade privada e como tal a dissolver a autoria que, como já vimos, é muitas vezes entendida como importante no processo de comercialização e divulgação de determinado projecto. Este facto é tão visível que à tentativa de *institucionalização* da *net art*, alguns críticos respondem que isso pode ser o prenúncio do seu término.

Claro é que a *net art* amadureceu, criou linguagens próprias, questionou os fundamentos da arte e questionou-se a si mesma. Na *rede* encontram-se milhares de propostas, de projectos, de janelas que propõem, mostram, reclamam interactividade sem que muitas vezes as pessoas que a elas acedem se apercebam que estão a lidar com arte. A sua grande limitação, por enquanto, são questões de *software* mas mesmo esta dificuldade pode ser ultrapassada.

Sob o ponto de vista da autoria, a *internet* e concretamente a *net art* levantam novas

encontram nos meios de comunicação a sua exibição, especialmente aquelas que não poderiam existir sem esse meio de comunicação.

¹⁵¹ **BREA**, José Luis. *La Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Pág. 24.

premissas de pensamento. Já pensámos a autoria enquanto anonimato, enquanto singularidade, enquanto pensamento, enquanto destreza técnica ou manualidade, etc., no entanto agora é preciso pensá-la no seguimento de todas estas questões mas inserindo-a num novo contexto: em primeiro lugar, o “artista” ou “autor” está dependente de dois factores para trabalhar – do *hardware* e do *software*.

Lev Manovich, um dos principais pensadores dos novos *media* escreveu em 2002 um texto acerca da autoria com o título *Models of Authorship in New Media*¹⁵² onde afirma que os *media* vieram trazer novos modelos de autoria cuja tónica predominante se encontra na colaboração. Tal como afirmou, o modelo autoral cooperativo não é novo e fez parte durante séculos da concepção artística. No entanto, no modelo cultural actual, associado aos novos *media*, o que encontramos é uma redefinição da autoria na relação entre produtores, entre o produtor e o utilizador e entre o produtor e as ferramentas de trabalho¹⁵³. São nove categorias, modelos de concepção autoral, que permitem no fundo entender com que mecanismos funcionam estes meios¹⁵⁴.

¹⁵² In www.manovich.net

¹⁵³ “*New media, however, offers some new variations on the previous forms of collaborative authorship. In this essay I will look at some of these variations. I will try to consider them not in isolation but in a larger context of contemporary cultural economies. As we will see, new media industries and cultures systematically pioneer new types of authorship, new relationships between producers and consumers, and new distribution models, thus acting as a the avant-garde of the culture industry.*” In *Models of Authorship in New Media*, www.manovich.net.

¹⁵⁴ **1. Collaboration of Different Individuals and/or Groups** – Manovich associa este modelo a uma espécie de cultura social, onde várias pessoas com os mesmos interesses se encontram para formular um ou vários projectos, demonstrando como este tipo de cultura encontrou novas formas de organização comunicacional. **2. Interactivity as Miscommunication Between the Author and the User** – Aqui interpreta o conceito de interactividade, afirmando que a arte na net acaba por viver de erros de comunicação entre o autor e o utilizador. As intenções de ambos são reciprocamente desconhecidas e nem o autor pode chamar colaborador ao utilizador nem este considera o autor um colaborador. **3. Authorship as Selection From a Menu** – Os novos *media* constroem-se a partir de menus que tanto o designer como o utilizador usam. A ambos cabe a tarefa de seleccionar as opções desejadas para construir ou visualizar o que pretendem. A este acto chama Manovich de *autoria por selecção*; **4. Collaboration Between a Company and the Users** – Este tipo de colaboração dá-se por exemplo ao nível dos jogos, onde o utilizador vai criando novos níveis à medida que vai ultrapassando as diversas etapas do jogo. As próprias companhias de software fomentam este tipo de actuação. **5. Collaboration Between the Author and Software** – Este tipo de autoria remete para o factor de o autor não ter o controlo total sobre o seu trabalho e haver determinado tipo de detalhes do trabalho que estão limitadas pelas regras impostas pelo software, o que pressupor um trabalho de colaboração entre o autor e as ferramentas. **6. Remixing** – Este

No mundo *web* e no da *net art* assiste-se a uma prática de cooperação inevitável. Não significa que fora dela este fenómeno não exista. Contudo, a colaboração que aqui se efectiva não tem de ser intencional e ocorre muitas vezes de forma ocasional, anónima e aleatória. Para além do mais, os receptores são “utilizadores” e não “observadores/espectadores” o que os coloca numa perspectiva inevitavelmente activa perante a obra. Talvez também por esta razão é possível encontrar muitos teóricos e operacionais da *net* com textos que abordam a autoria. É o caso da *La Société Anonyme (LSA)*, um grupo fundado em 1990 por artistas e teóricos com o intuito de “*investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico.*”¹⁵⁵.

São vários os textos publicados por este grupo, mas existe um com particular importância para o tema que estamos a estudar. Intitulado *Redefinición de las prácticas artísticas*, foi escrito como manifesto e centra-se numa série de questões relacionadas com as práticas artísticas, nomeadamente as formas de difusão e recepção.

O texto começa da seguinte forma: “*No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos*

é um termo que começou a ser utilizado pelo mundo da música, pelos Dj’s. No entanto, o termo estendeu-se actualmente a outras áreas culturais se bem que não sejam legalmente aceites, como o são para a música. Para Manovich é mais correcto chamar a este tipo de actuação *remix* do que *apropriação*, apesar de as situações serem análogas. **7. Sampling: New Collage?** – A situação aqui é semelhante. Há uma tendência para que os trabalhos resultem de misturas e colagens de coisas já existentes, como por exemplo o *Photoshop* é exemplo. **8. Open Source Model** – O modelo do *open source* consiste essencialmente em uma pessoa ou grupo construir determinada ferramenta ou programa que possa ser modificado por outra pessoa ou grupo. Para Manovich, este movimento de *open source* não se apresenta tão rico como os anteriores mas vale sobretudo pela ideia de licenciar as próprias modificações através de códigos fornecidos para o efeito. Estas modificações acabam por isso por ser controladas mas o conceito em si modifica a ideia hegemónica de autoria. **9. Brand as the Author** – Este modelo de autoria extravasa em muito a realidade virtual. Essencialmente, trata-se de promover um nome, uma marca associada a um tipo de produto. Não se conhecem os indivíduos que estão por trás da construção mas associa-se um nome a uma coisa. Com a Web o mesmo acontece: muitos artistas ou designers preferem associar o seu trabalho ao nome do site ou a outro nome que não o deles, estando assim de certa forma a desvincular o seu nome individual do projecto.

¹⁵⁵http://www.aleph-arts.org/lisa/index_esp.html#

*productores, sí, pero también productos.*¹⁵⁶. A primeira questão que se pode levantar com esta frase é a de que tanto o conceito de artista, como os de autor ou crítico não se adequam ao trabalho desenvolvido por esta tipologia artística. Não se adequam porque em primeira instância as relações de produção se alteraram. O facto de se auto-intitulem produtores, produtores que em simultâneo são produtos, faz com que exista uma relação de causa-efeito de que já Foucault falava quando afirmava que o autor não existia sem a obra.

Neste caso, o produtor nasce com o produto e este tão pouco é *obra de arte*, outro conceito que a LSA nega por considerar que actualmente o que existe são algumas práticas ou trabalhos que se podem considerar artísticos. A *obra de arte* chegou ao seu término no momento em que a arte ultrapassou o estigma do objecto e se transformou em circulação de ideias. Desta forma e no âmbito das *novas práticas artísticas* a questão do original, assim como o da cópia, são conceitos inoperantes “*en las sociedades del siglo 21, el arte no se expondrá. Se difundirá.*”¹⁵⁷.

É claro que a dissolução da autoria é o único caminho da *net art*¹⁵⁸. Não existindo objecto nem conceito de propriedade, a necessidade de legitimar um autor deixa por completo de ser necessária. Por outro lado, ao considerar as práticas artísticas no plano da imaterialidade coloca-as na órbita plena do trabalho intelectual. Mas mais, ao inserir o trabalho artístico no campo da produção, a LSA está a igualar definitivamente o trabalho artístico a qualquer outro tipo de trabalho de domínio público.

Acontece que, para este grupo, a mutação das relações de produção levou a que a questão da actividade produtiva relacionada com a realização de objectos já não se coloque¹⁵⁹, pelo menos da mesma forma que se colocou. As sociedades são, actualmente, uma espécie de *sociedades de trabalho imaterial* e o artista enquanto

¹⁵⁶ http://www.aleph-arts.org/lisa/index_esp.html#

¹⁵⁷ http://www.aleph-arts.org/lisa/index_esp.html#

¹⁵⁸ A forma mais clara de entender a dissolução da autoria que os dispositivos de *rede* na *Internet* disponibilizam é o *hiper-texto*, um sistema de inter-ligações que se constrói sem uma sequência única e que permitem ao utilizador escolher o caminho que quer percorrer.

¹⁵⁹ “*En las sociedades del postfordismo, la parte más importante del trabajo que se realiza ya no tiene por objeto la producción de bienes materiales, sino que se orienta a la producción intelectual y afectiva, a alimentar nuestras necesidades de sentido y deseo, de significado y placer. Al mismo tiempo, también el consumo de bienes inmateriales, cuya circulación está regulada por las industrias culturales definitivamente fundidas con las del ocio y la comunicación, está tendiendo a convertirse también en el modo principal del consumo.*” In http://www.aleph-arts.org/lisa/index_esp.html# (ponto 20)

produtor participa socialmente delas de uma forma interactiva¹⁶⁰ e directa, em tempo real. Ao ser um produtor, a autoria desvanece-se perante a importância do produto ao mesmo tempo que o nome individual, o único, singular e original perde significado. A autoria dissolve-se, enfim, num mundo ocidental globalizado, balizado por leis de economia apertadas e homogéneas onde a circulação de ideias formatadas e pré-estabelecidas não deixa espaço a que a diferença autoral vingue.

Este manifesto, tal como os manifestos renascentistas ou os modernistas, tem uma forte e clara incidência sobre a relação da arte com os factores políticos e sociais. Talvez seja exactamente este um dos indícios que façam da *net art* a terceira grande revolução cultural e artística, tanto no que diz respeito ao imaginário que a serve como ao pensamento que a alimenta e fundamenta¹⁶¹. O tempo o dirá.

2.5.1 - Scott Snibbe: a interactividade como motor de autoria

*“Esta é uma arte em que o artista não concebe uma obra, mas antes idealiza um sistema que possibilita ao participante construí-la”*¹⁶².

Esta é uma frase apenas passível de se reportar a um trabalho artístico na área das novas tecnologias. E reporta-se. Ao de Scott Snibbe¹⁶³, que trabalha na área da arte digital, essencialmente com instalações electrónicas cujo fundamento é o de construir mecanismos de interactividade social. Ambição que percorreu inúmeros momentos da arte, alguns já citados neste espaço, mas que só as tecnologias vieram concretizar de forma incontestável.

¹⁶⁰ “El artista como productor es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública.” In http://www.aleph-arts.org/lisa/index_esp.html# (ponto 30)

¹⁶¹ “Lo que está en juego en las nuevas sociedades del capitalismo avanzado es el proceso mediante el que se va a decidir cuáles son y cuáles van a ser los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización que se van a constituir en hegemónicos, cuáles los dispositivos y maquinarias abstractas y molares mediante las que se va a articular la inscripción social de los sujetos, los agenciamientos efectivos mediante los que nos aventuraremos de ahora en adelante al proceso de devenir ciudadanos, miembros de un cuerpo social.” In http://www.aleph-arts.org/lisa/index_esp.html# (ponto 36)

¹⁶² VAIRINHOS, Mário. *Scott Snibe*. In *W art* nº7, Mimesis.

¹⁶³ Nasceu em 1969, em Nova Iorque. Actualmente, vive em São Francisco.

As instalações de Snibbe são desenhadas para o confronto com o observador. Não funcionam sem ele. Esta inoperância não tem que ver com o facto de não terem uma projecção conceptual ou intelectual na cultura se não forem vistas. Elas não funcionam fisicamente se não tiverem alguém que interaja com elas de forma independente¹⁶⁴.

A primeira questão que o seu trabalho coloca é a noção de interdependência com a realidade. Para Snibbe, a consciência da relação intrínseca entre todas as coisas nem sempre está presente no pensamento das sociedades mas pode ser explicada “*in terms of the Buddhist notion of emptiness, which holds that no object, physical or mental, exists in isolation from the rest of reality.*”¹⁶⁵. Partindo desta premissa, podemos auferir que enquanto seres individuais actuamos, agimos e somos numa relação implícita com outros seres individuais, o que faz de nós um colectivo.

A interacção motoriza a essência humana desde sempre. A novidade que aconteceu há uns anos foi a de se construírem máquinas e programas que possam interagir com as pessoas. Os jogos de computador são isso, as *playstation* também: a simulação da realidade, em alguns casos através da própria realidade.

Scott Snibbe, que trabalha também na área da realização cinematográfica, opera essencialmente com a projecção de vídeos, aos quais acrescenta programas de computador que fazem a ponte entre a projecção e o utilizador. Trata-se na maioria das situações de sobreposições de imagens com uma natureza temporal divergente: ambas filmadas mas uma delas com uma mínima distância entre o momento da filmagem e a projecção.

A lógica que o projecto artístico de Snibbe segue é baseada no confronto entre o virtual e o real, através das vicissitudes do tempo. O papel do utilizador, parte actuante do que está a ver, é em muitos casos decidir o que vai acontecer no trabalho do artista. Por exemplo, em *Visceral Cinema: Chien*¹⁶⁶, de 2005 onde são recriadas cenas do filme *Un Chien Andalou* de Salvador Dalí e Luís Buñuel, o espectador entra em interacção com as projecções através da sua sombra, em silhueta (elemento também bastante presente no filme original). Ao colocar-se entre o projector e a tela interfere na acção que está a ser projectada alterando-lhe a trajectória de acordo com os parâmetros definidos pelo

¹⁶⁴ O conceito de interactividade que aqui utilizamos é o que permite que o observador manipule e influa directamente na obra.

¹⁶⁵ <http://snibbe.com/scott/statement.html>

¹⁶⁶ Este trabalho faz parte de uma série do artista que tem por base a utilização de diversas realizações cinematográficas.

artista.

Poderíamos ver aqui uma forte influência do cinema em geral e do surrealista em particular, o que de facto acontece, através da alusão a sombras e silhuetas como forma de efectivar as diferenças entre a percepção e a realidade, num contexto quase psicanalítico. Poderíamos também ressaltar a importância do utilizador, substituído pelo observador, porque sem esta interferência a obra ficava incompleta e inclusive insípida. No entanto, parece-nos mais importante para o momento da discussão discorrer sobre o quanto esta acção dissolve o autor no momento da exibição ao público. O que me parece mais evidente é a renegação da amplificação do social. A relação em primeiro lugar com o tempo. O tempo de outras obras e de outras imagens alteradas no instante em que se interage com elas. O tempo entre a interacção e a projecção da imagem. O tempo entre a projecção e a sua dissolução.

A relação em segundo lugar entre o artista e o seu trabalho. Um trabalho feito propositalmente para estar incompleto até à entrada do outro. No entanto, apenas incompleto na sua visualização e não na concepção.

E em terceiro lugar a relação do trabalho com o público. Um trabalho feito para e com ele. Em alguns casos com a acumulação de intervenientes, que vão registando a sua passagem pela obra de forma física e não apenas intelectual. Um público que deixa definitivamente de ser passivo e neste sentido um autor, que faz com que a obra aconteça de determinada forma. E que no momento em que o faz, se apropria da autoria final de Scott Snibbe.

E é neste estágio que a sua autoria se anula na presença do interveniente, complementada por algumas premissas importantes da arte actual, como por exemplo a interdisciplinaridade. Nos seus trabalhos convivem a dança, o teatro, a performance, o cinema, as artes visuais. A estas junta-se a informática, a cibernética e a programação. No plano conceptual, vemos surgirem propostas na linhagem do minimalismo ou da fenomenologia, mas também do surrealismo e inclusive do expressionismo. A questão é, não abrindo mão da parte conceptual e processual do trabalho¹⁶⁷ o que se deixa em aberto é o resultado final, a forma de apresentação, enfim, a aparência das imagens e da arte.

¹⁶⁷ O próprio afirmou que *The process is the product*. CRUMP, Anne. *Better Living Through Chemistry*. In San Francisco Examiner, November 8, 2001.

E este facto, voltamos aos anos sessenta, vem da tradição conceptual que desde que surgiu não foi ainda ultrapassada. O fundamento da arte de Snibbe é uma vez mais o conceptualismo, aliado agora às novas tecnologias e por isso a novos contornos da questão.

A experiência artística tornou-se verdadeiramente aberta e deixou de se apresentar como produto acabado ao observador. Por isso se chama interactiva. O papel do artista aqui, como por exemplo na arte digital, é fazer corresponder códigos e ferramentas que depois resultam em determinada aparência. O que nós vemos não é o que o artista constrói, ou por outra, o que nos é dado a ver ou a interagir é o resultado do que em primeira instância o artista escreveu numa linguagem codificada e desinteressante para o campo visual da arte. Desta feita, poderíamos inclusive dizer que no que respeita à arte digital interactiva o importante é o que se pode fazer com ela e não como ela se nos apresenta.

Dai a dissolução da autoria do artista. Estamos perante uma forma de arte que começa verdadeiramente quando o artista deixa de operar nela. Poderíamos sempre afirmar que na verdade não é assim. Que existe a ideia, o processo, a combinação. É verdade, existem, mas as mesmas são ferramentas para atingir um fim e esse já não diz respeito ao artista.

Capítulo 3 – Em torno da questão Pós-Moderna

3.1. – Não caminhamos, vagueamos...

“Postmodernism: does it exist at all and, if so, what does it mean? Is it a concept or a practice, a matter of local style or a whole new period or economic phase? What are its forms, effects, place? How are we to mark its advent? Are we truly beyond the modern, truly in (say) a postindustrial age?”¹⁶⁸

De facto, ao ler a extensa bibliografia que se encontra disponível acerca do período compreendido desde há duas décadas, ao qual comumente se chama *Pós-Modernidade*¹⁶⁹ apercebemo-nos que não existe nem concórdia nem um sentido que oriente o conceito. Esta ausência de sentido leva, inevitavelmente, à interpretação de que seguimos no tempo e no espaço a vaguear, sem objectivos ou linhas orientadoras como as existentes em outras épocas. Para Jameson, por exemplo, a *Pós-Modernidade* caracteriza-se, entre outras coisas, pela substituição das grandes premonições sobre o futuro, catastróficas ou redentoras, pelo discurso marcado pela crise ou fim das estruturas anteriores – o fim da arte, o fim da história, o fim das classes sociais. É pois natural que se pense que, assim sendo, das duas uma: ou vivemos a agonia da *Modernidade* ou vivemos uma nova estrutura mental e cultural.

Clement Greenberg, inúmeras vezes citado como o principal teórico e crítico da pintura modernista americana, é uma das principais faces no ataque ao *Pós-Modernismo*. Para ele, várias vezes o expressou, este período cultural versa sobre o que o modernismo combateu: o mau gosto e o *kitsch*. Em contrapartida ao esforço modernista de se centrar num processo de autocrítica sobre si mesmo, traduzido por exemplo pela procura da arte pura ou da pintura pura, o “*pós-modernismo é, sobretudo, um meio de autojustificação ao preferir-se arte menos exigente sem ser chamado reaccionário ou atrasado (que é o*

¹⁶⁸ **FOSTER**, Hal. *Postmodernism: A Preface*. In *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Edited by Hal Foster. Seattle, Washington, Bay Press, 1993, pág. IX.

¹⁶⁹ O início da *Pós-Modernidade* não tem datas consensuais. Jameson, por exemplo, enquadra-a no início da década de setenta. O termo terá sido utilizado pela primeira vez em 1934, por Federico De Onis em *Antologia de la poesía española e hispanoamericana* e a ele está associado o termo *Pós-Modernismo* que diz respeito especificamente às várias formas artísticas.

maior medo dos filisteus da última moda do progressismo) ”¹⁷⁰. A visão greenberguiana de arte era, como se sabe, materialista e portanto o que deveria merecer valorização era o plano da pintura, a superfície. Mas esta era também uma visão histórica e progressiva da arte, que entendia este programa teórico e prático como o que distinguia o modernismo dos anteriores movimentos.

Todavia e agarrando na interpretação embrionária de Marx – seguida por exemplo por Benjamin – de que a História é o acumular do passado das classes dominantes e, assim sendo, não mais do que uma versão do passado, podemos auferir que também na história do presente não existe uma unidade, como muitas vezes a História nos quer fazer crer e sim uma pluralidade de Histórias que acontecem em simultâneo mas das quais é feita uma selecção a deixar para a posteridade, selecção que é a que consumimos.

Gianni Vattimo afirma que “*a crise da ideia de história traz consigo a da ideia de progresso: se não há um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, educação, emancipação.*”¹⁷¹. Ao tomar como certo este raciocínio que começou efectivamente com a sociedade contemporânea – a evidência de uma não consciência de história, de progresso, de um fim para a Humanidade baseado num modelo humano que possa servir o mundo – deve-se então apreender que é impossível caminhar, porque a caminhar sem direcção chama-se vaguear.

No entanto, é também neste ponto que as contradições começam. Se uma das características iniciais da *Pós-Modernidade* versou sobre o fim da história e com ela o fim do progresso numa sociedade pós-industrial, como conceber um período que sucede e supera outro em correspondência directa¹⁷²?

¹⁷⁰ GREENBERG, Clement. *The notion of «Post-Modern»*, proferida no Fourth Sir William Dobell Memorial Lecture na Universidade de Sydney em 1980. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980, pág. 12. Citado de CALISNESCU, Matei. *As 5 faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Lisboa: Vega Editora, 2000. Pág. 253.

¹⁷¹ VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992, pág. 9. (1.ª ed. original: 1989, *La società trasparente*)

¹⁷² “*Na verdade, dizer que estamos num momento posterior à modernidade e conferir a este facto um significado de algum modo decisivo pressupõe a aceitação daquilo que mais especificamente caracteriza o ponto de vista da modernidade, a ideia de história, com os seus corolários, a noção de progresso e a de superação*”. VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, pág. 9. (1.ª ed. original: 1985, *La fine della modernità*).

Entremos pois na própria definição de *Pós-Modernidade*. Para tal é preciso tomar consciência do termo, que empurra para o tempo a seguir à Modernidade e também para o programa teórico a seguir à Modernidade. E é preciso tomar consciência de outras questões: que o termo *Pós-Modernidade* não tem um único significado; que é entendido no plano do pensamento e das estruturas mentais de forma variada; que não reúne consensos¹⁷³; que tanto pode ser entendido como representante da ruptura com o Modernismo, como continuação do mesmo ou ainda como fase final. Vários autores utilizam o conceito à luz das suas definições teóricas pessoais mas, invariavelmente, o mesmo surge associado ao pensamento estético, artístico, filosófico e cultural¹⁷⁴.

Para mim, é no entanto certo que os quadros mentais e sociais se alteram quase em simultâneo e que se do ponto de vista cultural o *Pós-Modernismo* está presente na actualidade, o mesmo sentido estará com certeza presente no plano social, político e económico (ou vice-versa), é inevitável que assim aconteça¹⁷⁵ apesar de podermos chamar-lhe outras coisas, como sociedade pós-industrial, como Daniel Bell lhe chamou ou sociedade de consumo, imperialista, de informação, tecnológica e afins.

Sendo a cultura desta sociedade *pós-modernista*, significa que a mesma será afectada pelo constante apelo ao consumo característico da contemporaneidade¹⁷⁶. Sobre este

Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna)

¹⁷³ Aliás, o mesmo se passou com a Modernidade, mais uma época que um conteúdo programático, mais um processo que uma orientação.

¹⁷⁴ Este não é o espaço de analisar pormenorizadamente o termo *Pós-Modernismo* à luz das suas variadas e complexas interpretações. Citaremos alguns autores, mas no contexto da análise das ideias que operam na actualidade cultural e não analisaremos em pormenor o próprio conceito, uma vez que o mesmo nos interessa enquanto nome de um enquadramento específico e não simplesmente enquanto nome denominativo.

¹⁷⁵ Basta lembrar a utilização do termo *Modernidade* que embora se reportando a uma época histórica, também ela sem contornos muito definidos, encerrou em si diversos programas e orientações teóricas. Bernardo Pinto de Almeida aponta três factores essenciais na passagem da modernidade para a pós-modernidade que são os da ordem do *sociocultural*, do *económico-político* e do *técnico-científico*. ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Transição Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos, a nova paisagem artística no final do século XX*. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 72-74. No sentido de uma alteração profunda a todos os níveis da sociedade ver LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 75 e seguintes. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

¹⁷⁶ Sobre este aspecto, Lyotard refere exactamente que a pós-modernidade na cultura corresponde à era pós-industrial nas sociedades, que na Europa terá começado nos fins dos anos 50. Ver LYOTARD, Jean

aspecto, Jean Baudrillard sustenta a teoria de uma sociedade baseada na simulação, onde o real foi substituído pelo hiper-real. Em *Simulations*, de 1983, o autor defende que a emergência da cultura de massas fez explodir qualquer coisa como os signos, símbolos da sociedade de consumo que substituem por completo a própria realidade. A correspondência a este pensamento pode encontrar-se em Guy Debord, *Society of the Spectacle*, que analisa a transformação do mundo à luz da substituição da realidade pelas suas imagens, algo de que os situacionistas falaram. Mas aqui, tanto Baudrillard como Debord sustêm o facto de que a imagem, a imagem do mundo que vigora desde a Modernidade é o reflexo da perda da simbólica. A mediação entre o ausente e o presente, feita anteriormente por Deus, pela Natureza ou pela História, é agora feita pela Imagem, que adquire assim uma plena ontologia do ser.

Acontece que a imagem não é um absoluto em si, relativiza a presença do mundo e a percepção que temos dele em determinado momento espácio-temporal e portanto não deixa de ser um meio, um meio sem fim.

Logo no final da década de setenta, precisamente em 1979, Jean François Lyotard¹⁷⁷, na Introdução à *A Condição Pós-Moderna*¹⁷⁸, referia que a palavra “*pós-moderna (...)* designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas.”¹⁷⁹. Para o autor, foi exactamente a partir da crise das *metanarrativas*, originada pelo descrédito às mesmas, que se instalou o *Pós-Moderno*. Mas este, sendo mais um factor cultural que social, capitalizou para o plano dos saberes uma tendência para a mercantilização, com repercussões nomeadamente nas estruturas do Estado que “*começará a aparecer como um factor de opacidade e de «ruído» comunicacional, que acompanha a comercialização dos saberes.*”¹⁸⁰.

François. *A Condição Pós-Moderna*. 3.^a ed. Lisboa: Gradiva, 2003, pág. 15. (1.^a ed. original: 1979, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*).

¹⁷⁷ Jean François-Lyotard nasceu em França (1924-1998). Foi filósofo e teórico da Literatura.

¹⁷⁸ Acerca deste texto disse o autor em entrevista: “*Inventei histórias, referi-me a um rol de livros que nunca lera, aparentemente causou impressão nas pessoas, mas tudo se resume a um pouco de paródia...É o pior dos meus livros; quase todos são maus, mas este é o pior*”. Citado de ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1998. Pág.39.

¹⁷⁹ **LYOTARD**, Jean François. *A Condição Pós-Moderna*. 3.^a ed. Lisboa: Gradiva, 2003. (1.^a ed. original: 1979, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*).

¹⁸⁰ **LYOTARD**, Jean François. *A Condição Pós-Moderna*. 3.^a ed. Lisboa: Gradiva, 2003, pág. 20. (1.^a ed.

No plano da organização social, entende-se ainda por *Pós-Moderna*, a sociedade que deu por encerrado o discurso da luta de classes – análise marxista – ou a verticalidade de hierarquias, não diferenciada na ordem dos poderes. Trata-se no fundo de encarar a contemporaneidade como a época que deixou cair os grandes discursos interpretativos, unifocais e estruturais da sociedade baseados em opostos. Mas esta é apenas uma mudança nos discursos, uma vez que não deixaram de haver pobres e ricos, letrados e iletrados, países desenvolvidos e subdesenvolvidos, explorados e exploradores. Neste sentido e apesar de ser tomado como um pensamento demasiado pragmático para a actualidade, falar de uma sociedade dualista continua a fazer sentido, não porque seja melhor mas simplesmente porque existe. Significa isto que os valores não se perderam, apenas se redimensionaram.

Gilles Lipovetsky notou exactamente que “*se surge uma pós-modernidade, esta deve designar uma vaga profunda e geral à escala do todo social (...)*”¹⁸¹. Se a uma sociedade industrial correspondeu um modelo capitalista, a uma sociedade pós-industrial não correspondeu outro modelo que não o capitalismo ou imperialismo e por isso, com frequência, o termo que nos encontramos a analisar é encarado como ambíguo, sendo apenas certo que determina a emergência de uma fractura (no seu todo ou em parte) em relação ao paradigma moderno. Mas não significa que não mantenha com ele uma relação e que, em alguns casos, não assuma uma espécie de *institucionalização* da cultura modernista das vanguardas¹⁸².

Jürgen Habermas, em 1980, proferiu um discurso intitulado *Modernity – An Incomplete Project*, onde defende que a Modernidade, do ponto de vista filosófico, não terá terminado, apesar do pós-estruturalismo francês assim o entender. A sua herança permanece activa, nomeadamente na questão da universalidade e portanto o conceito a ser rejeitado é o de *Pós-Modernidade*.

Uma das questões mais ligadas ao pensamento sobre o assunto que nos ocupa,

original: 1979, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*).

¹⁸¹ LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 75. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

¹⁸² Ruth Rosengarten compara o Modernismo e o Pós-Modernismo da seguinte forma: “*a pureza versus a pluralidade; a univalência por oposição à ironia; o revolucionário contra o evolucionário; a inocência impossível de retornar por oposição à acessibilidade ao relativismo e ao fim das hegemonias culturais.*”

ROSENGARTEN, Ruth. *O pós-modernismo e as artes visuais*. In Risco (A revista de ideias dos anos 80), nº 6, Lisboa, 1987.

contrariamente ao de Habermas, é o da hegemonia tecnológica. Para Lyotard, “na sociedade e na cultura contemporâneas, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber põe-se noutros termos. A grande narrativa perdeu a sua credibilidade, qualquer que seja o modo de unificação que lhe está consignado: narrativa especulativa, narrativa de emancipação. Pode-se ver neste declínio das narrativas um efeito do progresso das técnicas e das tecnologias, a partir da segunda guerra mundial, que deslocou o acento para os meios de acção em detrimento dos seus fins;”¹⁸³. Ao falar na falência das metanarrativas, Lyotard tinha uma ideia bastante precisa – referia-se ao marxismo praticado na União Soviética. Aliás, em 1977, em *Instructions Païennes*, esta correlação foi explicitada pelo autor que considerou também o capital como grande narrativa, preferível ao marxismo por dizer respeito a tudo e a nada. E de facto o que é o capitalismo senão uma metanarrativa? A diferença substancial em relação às que nasceram no século XIX está na formulação. As outras tinham uma estrutura baseada no futuro, com objectivos precisos em relação ao destino da humanidade e esta tem uma estrutura baseada no presente, centrada nos meios e não nos fins. É de boa perspicácia o pensamento de José Bragança de Miranda que vê nas actuais teses da globalização uma tentativa de apagar a heterogeneidade que ainda determina o mundo, “a coberto da aparente neutralidade da técnica”¹⁸⁴, constituindo “uma clara regressão relativamente ao modo como os modernos pensavam a universalidade da política”¹⁸⁵.

Em 1949 George Orwell previu, no romance *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*¹⁸⁶, o controlo da sociedade em torno do avanço tecnológico. A sociedade por ele imaginada, claramente com os olhos voltados para o estalinismo e nazismo apesar de ele nunca o ter dito¹⁸⁷, era também ela totalitária e controlada pelo *Big Brother*, entidade que se fazia

¹⁸³ LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 79. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

¹⁸⁴ MIRANDA, José Bragança de. *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI, D.L., 2002, pág. 208.

¹⁸⁵ MIRANDA, José Bragança de. *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI, D.L., 2002, pág. 209.

¹⁸⁶ ORWELL, George. *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Lisboa: Edições Antígona, 1999. (1.ª ed. original: 1949, *Nineteen Eighty-Four*, escrito entre 1947 e 1948)

¹⁸⁷ Na edição portuguesa consultada é afirmado que: “Foi escrito como um ataque a todos os factores que na sociedade moderna podem conduzir a uma vida de privação e embrutecimento, não pretendendo ser a profecia de coisa nenhuma. A previsão do mundo descrito por Orwell alicerça-se num vasto conjunto de elementos políticos e tecnológicos comuns a todas as sociedades industriais.” In ORWELL, George. *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Lisboa: Edições Antígona, 1999, capa e contra-capas. (1.ª ed. original:

aparecer através de *teletelas* que vigiavam a vida privada das pessoas. É curioso, no entanto, apercebermo-nos de que Orwell previu aquilo que de alguma forma começou a efectivar-se anos mais tarde, com contornos perversos versados essencialmente sobre a legitimação/deslegitimação da linguagem, dos discursos, da informação. Assim, é com o capitalismo aliado aos meios tecnológicos que dispõe, que vemos uma espécie de *Polícia do Pensamento* protagonizada pelos governos das nossas “democracias” que não vaporiza quem pense de forma diferente, mas tenta homogeneizar o pensamento de acordo com as suas necessidades e que vemos também uma espécie de *Ministério da Verdade*, responsável por reescrever todos os dias a história sonogando informações que alterariam a interpretação dessa mesma história, como acontece todos os dias com os principais meios de informação. Não se trata aqui de tentar construir uma teoria da conspiração, mas sem dúvida é inegável que uma sociedade *pós-moderna* que permite, aceita e absorve um *Big Brother* transformado em programa televisivo onde a ascensão e queda de ídolos é tomada como coisa normal só pode ser uma sociedade que admite a sua presença como modelo social.

Segundo Gianni Vattimo, o *pós-moderno* identifica-se pela adopção generalizada da sociedade de comunicação¹⁸⁸, dos “*mass media* onde tudo se torna objecto de comunicação a ponto de *em vez de um ideal de emancipação modelado pela autoconsciência completamente definida, conforma o perfeito conhecimento de quem sabe como estão as coisas (...) abre caminho a um ideal de emancipação que tem antes na sua base a oscilação, a pluralidade, e por fim o desgaste do próprio «principio de realidade»*.”¹⁸⁹

É exactamente disso que se trata – do desgaste da noção de realidade. Fruto de um niilismo emergente no passado e cultivado no presente, surge actualmente uma tendência para a alienação perante a realidade. Esta alienação não diz respeito ao excesso de informação nem necessariamente à ocultação do mesmo. Diz respeito à

1949, *Nineteen Eighty-Four*, escrito entre 1947 e 1948)

¹⁸⁸ VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, pág. 7. (1.ª ed. original: 1985, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*)

¹⁸⁹ VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1981, pág. 13. (1.ª ed. original: 1985, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*)

forma como a informação é trazida e em que momentos a mesma chega à memória das pessoas. Um caso evidente, actual, é a “luta contra o terrorismo”, alicerçada em campanhas baseadas no medo que os EUA lançaram e que a Europa acabou por seguir. Terrorismo fomentado em muitas situações por esses países, como aconteceu não há muitos anos com Osama Bin Laden ou Saddam Hussein. No fundo, é a memória que nos falha, colectivamente, e não os dados. Vivemos um tempo de incertezas, banhado pelo agora e pela desconstrução da verdade enquanto facto. Vivemos um tempo de hibridismo, em que o presente deve ser entendido como o momento a cultivar e portanto a memória deixou de ser necessária. Óbvio que uma sociedade virada para o presente apenas pode ter em consideração o “eu” imediato e é nisso que a estrutura económica e social se apoia.

Gilles Lipovetsky explica esta tendência afirmando que o Ocidente vive uma nova fase de individualismo. Este novo individualismo exige um processo extremo de personalização compreendido na *“realização pessoal, do respeito pela singularidade subjectiva, da personalidade incomparável, sejam quais forem, sob outros aspectos, as novas formas de controlo e de homogeneização simultaneamente vigentes.”*¹⁹⁰. É através desta noção que o autor explica a emergência de movimentos “alternativos”, “multiculturais”, grupos de determinada tendência, etc. As grandes causas sucumbiram dando lugar a causas circunscritas e estruturadas num pensamento pessoal e individual que por norma diz respeito à defesa das qualidades/ características ou pensamentos individuais, narcísicos¹⁹¹. Exactamente por isso, afirma que *“é o vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse”*¹⁹².

Penso contudo que aquilo que melhor distingue a nossa época é a alteração da noção de

¹⁹⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 9. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

¹⁹¹ *“Se é necessário recorrer ao esquema do processo de personalização, isso não se deve unicamente às novas tecnologias suaves de controlo, mas também aos efeitos deste processo sobre o próprio indivíduo. Com o processo de personalização, o individualismo sofre um aggiornamento que designamos aqui, na esteira dos sociólogos americanos, como narcísico: o narcisismo, consequência e manifestação miniaturizada do processo de personalização, símbolo da passagem do individualismo «limitado» ao individualismo «total», símbolo da segunda revolução individualista”*. LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 13. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

¹⁹² LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 11. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

tempo e espaço. Vários pensadores reflectiram sobre o assunto ao longo do percurso da Humanidade, nomeadamente Kant na *Dissertação de 1770*, mas de facto o pensamento acerca destas noções tornou-se imperioso¹⁹³.

A alteração da noção espacio-temporal diz respeito em primeira instância à “quimera” comunicacional do industrialismo de chegar a todo o lado no mais curto espaço de tempo. Primeiro as redes de transportes, depois a abertura e facilidade em passar fronteiras e depois a implementação de regras que facilitam a movimentação para outros territórios. Mas essa foi a raiz embrionária daquilo que se tornaria um ícone da sociedade pós-industrial: as vias de comunicação. Telefones, faxes e sobretudo Internet vieram implementar uma prática de realidade virtual que quebrou as barreiras da distância temporal e espacial. Hoje, a tecnologia permite que se possa comunicar para quase todo o mundo em fracções de segundo como se se estivesse a comunicar para o metro quadrado ao lado, fazendo com que as noções de distância se tornassem menos precisas ou necessárias. Isso trouxe alterações substanciais na dinamização das sociedades, dos conhecimentos, das relações inter-culturais, das informações. Toda e qualquer filtragem tem as suas fugas incontroláveis na Internet, é impossível por agora parar este processo.

Muitos pensadores, entre os quais Fredric Jameson, sustentam que ligada à tecnologia, está o facto de a *Pós-Modernidade* problematizar a verdade e a autonomia da estética. A massificação da tecnologia, no Ocidente, veio no fundo acabar com a noção de alta cultura e cultura de massas através da reprodução e fácil acesso à produção cultural, desmistificando a ideia de que a estética está ligada à arte e a arte à alta cultura. O *Pós-Modernismo*, por acréscimo em grande parte dos avanços tecnológicos, representa assim a primeira verdadeira ligação directa entre os factos sociais e a cultura, desintegrando a divisão hierárquica entre ambas. Andy Warhol terá sido um dos primeiros artistas a integrar este pensamento, convertendo marcas e produtos da cultura de massas em produtos (não deixaram de o ser) da “tradicional” alta cultura. E é exactamente esta razão que levou Jameson a falar de *aesthetic populism* ou Rosalind Krauss em *expanded field* no âmbito da contemporaneidade, porque efectivamente é disso que se trata, do fim da separação entre uma cultura elitista e uma popular e sua substituição por uma cultura tendencialmente massificadora, cujo campo de actuação se expandiu potencialmente e

¹⁹³ Acerca desta questão: HARVEY, David. *The Condition of PostModernity*. Oxford: Blackwell Publishing, ltd, 1990.

quase infinitamente, mesmo em termos de limites artísticos, materiais, etc.

Ao nível da cultura, por exemplo, enquanto até há poucos anos se mantinha a hierarquização entre os centros e periferias, fomentada pelo grau de desenvolvimento cultural de uma civilização, actualmente essa discrepância já não se coloca e quando se verifica é muitas vezes desvalorizada. Enquanto que, por exemplo, as vanguardas se erigiam e consolidavam na própria ideia de tempo e espaço limitado, através da adopção do paradigma da consciência crítica do tempo histórico, hoje não existe tempo histórico no sentido de determinar etapas progressivas na produção cultural. Aliás, se a noção de tempo era utilizada para fazer e justificar a evolução da arte (relembrem-se por exemplo os futuristas) hoje o tempo é um elemento indiferenciado da cultura. O que se passa é uma espécie de compressão espacio-temporal que retirou à sociedade a noção objectiva que os conceitos tinham. Pelo menos teoricamente, a cultura ocidental comprimiu o tempo a partir da ideia de que o futuro não existe enquanto futuro e sim enquanto permanente presente e comprimiu o espaço reduzindo as diferenças e particularismos de cada um, seja a nível cultural ou a nível social e político. O mundo corre rápido, veloz e em permanente actualização. É impossível acompanhá-lo perante uma diversidade marcada exactamente por perspectivas diferentes acerca das noções de tempo e espaço.

Para Paul Virilio¹⁹⁴ o que se passa reflecte o primado do tempo sobre o espaço, resultante das novas tecnologias que vieram permitir os meios de telecomunicação instantânea e das quais resultou uma condição de inércia generalizada e assumida como horizonte¹⁹⁵.

O multiculturalismo, tema actualmente e desde algumas décadas a esta parte muito reivindicado e discutido é um elemento que diz respeito a noções de espaço cultural. A ideia de “multicultural” baseia-se na coexistência saudável de culturas num mesmo espaço sem a predominância de nenhuma. No fundo, trata-se do respeito pela diversidade e alargando o termo a outras áreas, dir-se-ia que se trata de fazer coexistir e aceitar diversas interpretações, atitudes e orientações culturais dentro do mesmo corpo social. O multiculturalismo apenas se poderá sustentar no conhecimento e respeito mútuo que a sociedade de informação pode ajudar a conseguir. No entanto, se bem que seja na *Pós-Modernidade* que mais se fale desta questão, não deixamos de assistir a uma

¹⁹⁴ Nasceu em 1932, Paris. É teórico da cultura e urbanista.

¹⁹⁵ A este respeito ler **VIRILIO**, Paul. *A inércia polar*: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993. (1.ª ed. original: 1999, *Polar Inertia*)

tendência para a homogeneização cultural, a um monoculturalismo, onde as diversas culturas e modos de vida tendem a ser absorvidas por uma cultura que se pretende hegemónica, que permite alternativas, grupos e pequenas tendências que não o deixam de ser, pequenas e alternativas, quase narcísicas mas sem grande expressão real nos poderes. Por outro lado, é também actualmente que se assiste a campanhas permanentes de um certo “terrorismo cultural” ou seja, a ideia de que determinada cultura não cabe nas sociedades modernas, como tem vindo a acontecer com a cultura do Islão. A isto chama-se globalização e não multiculturalismo. O primeiro homogeniza e o segundo heterogeniza, permite um pluralismo social, cultural e artístico fora da esfera do território. E isso retira aos meios críticos a comparação cultural como veículo de legitimação da arte. Por isso, é preciso manter a consciência de que “*embora a identidade da obra de arte não seja independente do contexto cultural, histórico e artístico da sua produção e recepção, ela também não se pode reduzir a ele.*”¹⁹⁶. Cada sujeito, seja ele produtor ou receptor, absorve actualmente dados que estão para além da sua cultura de origem e sustém, enquanto ser singular, a própria apreensão da obra de arte que é sempre subjectiva e às vezes narcísica.

Curioso pensar no mito de Narciso como aquele que deixando de ser mito para passar a ser característica, pode ajudar a definir o nosso tempo. Narciso apaixonou-se pela sua imagem, por si mesmo e isso levou-o à morte. No entanto, ele não tinha consciência absoluta de que a imagem que via era a sua e isso altera a visão que possamos ter da palavra narcísico¹⁹⁷, normalmente associada a alguém que se enamora de tal forma de si mesmo que deixa de ver e apreciar o que o rodeia. O narcísico original foi aquele que se apaixonou pela beleza, uma beleza andrógina, pela verdade que quis ver, pela sua verdade pessoal baseada não apenas em condicionantes culturais.

Com a temática do narcisismo entramos talvez naquilo que melhor define a arte contemporânea. Não porque o conceito seja sinónimo de isolamento. Pelo contrário, o que se denota é o encontro entre pessoas, micro-estruturas que proliferam em todas as áreas do social, incluindo a cultura e especialmente a arte. Por isso o que quer que se entenda por *Pós-Modernidade* terá de ter em conta que não se trata de um estilo e sim

¹⁹⁶ **GOMES**, Hélder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea . De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. 1.º ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004. Pág. 393.

¹⁹⁷ É curioso no entanto perceber como o mito de Narciso foi e continua a ser utilizado em vários quadros mentais e com uma estreita relação à arte. Narciso pode ser o início do pensamento sobre a autoria.

de uma dominante cultural, como Fredric Jameson notou.

É o narcisismo, individual ou colectivo, que exacerba a vontade de comunicar. Comunicar de variadas formas, dizer variadas coisas, chegar a um receptor, nem que seja um só. Porque a noção de micro-emissor depreende também a de micro-receptor. É o que acontece com a arte actualmente. A pluralidade de propostas, de discursos e de objectos artísticos permite que se conheça apenas uma ínfima parte do que existe na realidade. Os artistas são tantos, produzem tanto e de formas tão díspares que hoje se tornou complicado seguir um percurso individual e impossível delinear um discurso continuador.

Significa isto que a arte está votada à desorganização, à diluição constante nas restantes esferas do social? Em parte sim porque é exactamente da desorganização colectiva e da diluição de paradigmas que a mesma se tem desenvolvido, votando-se a uma espécie de hiper-subjectivação. No entanto, sendo a arte comunicacional, do plano dos discursos, importa referir que a mesma foi mantendo e mantém algumas estruturas básicas fundamentais que permitem que a mesma se chame arte e não simplesmente linguagem: essas estruturas são o autor e o receptor. O primeiro, como anteriormente Foucault havia referido, continua a “*caracterizar um certo modo de ser dos discursos (...) é uma fala que deverá ser recebida de um certo modo e que, numa dada cultura, deverá receber um certo estatuto (...)*”¹⁹⁸, se bem que de uma forma difusa. Relembre-se inclusive que Foucault foi bastante crítico em relação à noção de autor vigente na época. O segundo é actualmente e em crescendo, a razão de ser da forma comunicacional entendida por arte. E não só da arte – relembrem-se os milhares de *blogues* instalados na Internet, o desfilar de quotidianos pessoais de desconhecidos onde o objectivo se centra em conhecer o dia-a-dia de alguém sem a conhecer fisicamente.

Poderemos afirmar que a arte da chamada *Pós-Modernidade* criou autores com a responsabilidade de permitirem uma boa e correcta recepção. Foi exactamente isto que afirmou Miguel Pérez em 1994 ao notar a “*premente necessidade de se diminuir o carácter ditatorial do autor enquanto produtor de obras que se apoiam numa incomunicabilidade estética, antes adoptando-se estratégias de crescente responsabilização do acto receptivo.*”¹⁹⁹.

¹⁹⁸ **FOUCAULT**, Michel. *O que é um autor?*. 1.ª ed. Veja Passagens, 1992, pág. 45 (1.ª edição original: 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur?*).

¹⁹⁹ **PÉREZ**, Miguel Von Haffe. In Editorial da Revista *Confidências para o exílio*, nº 2. Porto: 1994. Citado de **ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Transição – Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos (a nova*

Como pensar então que ao mesmo tempo que o individualismo assume proporções narcísicas a responsabilização do autor perante a recepção da obra aumenta? Não será esta lógica aparentemente contraditória? Aparentemente sim mas na realidade trata-se exactamente de uma dedução coerente, interligada directamente à sociedade de consumo e aos mecanismos de mediatização. Ou seja, o mercado continua a precisar de autores para vender mas a sociedade de informação – *o banco de dados universal* como Lipovetsky se referiu à informatização política da sociedade – faz com que a autoria do sujeito se dissolva através do excesso, ou seja, através de uma hiper-individualização. No fundo, o narcisismo com que hoje lidamos não é propriamente o culto do “eu”, procurado nomeadamente no Romantismo e durante o Modernismo, mas o culto do ter direito a dizer, a aparecer, a fazer, a interpretar, a criticar, etc. como acontece desde os anos oitenta com o entendimento da individualidade enquanto multiplicidade. Por isso “*o momento pós-moderno é muito mais do que uma moda, revela o processo da indiferença pura na medida em que todos os gostos, todos os comportamentos, podem coabitar sem se excluírem, tudo pode ser escolhido conforme o gosto, tanto o mais operativo como o mais esotérico, tanto o novo como o antigo, a vida simples e ecológica e a vida hiper-sofisticada, num tempo desvitalizado sem referências estáveis, sem coordenadas principais.*”²⁰⁰.

Assim, nesta perspectiva, poderemos encarar a “luta frenética” das vanguardas em inovar, em propor, em estar sistematicamente à frente do processo anterior, como o embrião deste novo estágio. Se pensarmos na arte das primeiras décadas do século XX apercebemo-nos que já aí não existiam modelos unitários e a coexistência de tendências e perspectivas artísticas fazia-se sentir se forma evidente. Era já, como vários autores sugerem, entre eles Daniel Bell, a emergência, o embrião do pensamento individualista e plural, expresso por exemplo nas palavras de Kandinsky de que criar seria uma operação consciente²⁰¹.

A subjectividade imanente a este tipo de pensamento e actuação deu lugar a uma

paisagem artística no final do século XX). 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

²⁰⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, pág. 39. (1.ª ed. original: 1983, *L'Ere du Vide*).

²⁰¹ Juan Martín Prada afirma que “*se acepta que el verdadero camino no es el establecimiento de unas nuevas bases de la relación entre el pensamiento y el mundo, sino un replantamiento del “sentido del ser”.*” PRADA, Juan Martín. *La apropiación Posmoderna: Arte, Práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. 1.ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001. Pág. 15.

irreparável quebra das fronteiras do artístico ao ponto de fazer com que a mesma se misturasse não só no âmbito geral da cultura como nas restantes esferas do corpo social, nomeadamente no quotidiano de cada vivência e espaço específico²⁰².

Entre outras, esta é uma das razões para pensadores como Fredric Jameson pensarem o *Pós-Modernismo* como uma espécie de degradação do *Modernismo*, uma morte lenta dos seus princípios, sem uma considerável introdução ruptural, morte que se terá dado com o desaparecimento da noção de adversário. Sobre este aspecto – de o *Modernismo* e particularmente as vanguardas estarem sempre num plano contrário ao precedente, a responderem incessantemente aos acontecimentos do passado – outro pensador da área da filosofia, Arthur Danto, afirma que a arte contemporânea deixou de preocupar-se com o passado, não tem necessidade de o fazer porque não se sustém na ideia de continuidade, na de ser a etapa seguinte. Por isso fala na arte *depois do fim da arte* e do frágil pensamento, nomeadamente linguístico, que sustém a nova arte. Por exemplo, em *Después del fin del Arte*, diz que “*la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta. El arte contemporáneo podría haber sido por algún tiempo «el arte moderno producido por nuestros contemporáneos». Hasta cierto punto, esta forma de pensamiento dejó de ser satisfactoria, lo que resulta evidente al considerar la necesidad de crear el término «posmoderno».*”²⁰³. Na mesma passagem do texto que citamos, afirma também que lhe parece frágil a denominação de *pós-moderno* por apenas encerrar uma parte da arte contemporânea que também não se pode encerrar no término de “estilo” – o “estilo pós-moderno”.

No entanto, qualquer pensamento versa sobre a subjectividade dos sistemas. Não só no presente como o foi no passado e será no futuro. Óbvio, por isso, que nem tudo o que é contemporâneo é pós-moderno. Como nem tudo o que foi contemporâneo do modernismo foi modernista. Mais, muitas vezes o que se reconhece como linha geral de orientação não significa que seja partilhada por todos nem pela maioria e sim por aqueles que por determinadas razões sobressaem dessa maioria e a fazem acreditar que são uma minoria²⁰⁴. Esta perversidade é também *pós-moderna* e aqui não podemos

²⁰² A este respeito leia-se o artigo de Hal Foster: *O Artista como Etnógrafo*. In *Marte*, nº 1, 2005. (1.ª ed. original: 1996, *The Artist as ethnographer*. In *The Return of the Real*).

²⁰³ DANTO, Arthur C.. *Después del fin del Arte: El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, pág. 33. (1.ª ed. original: 1997, *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*).

²⁰⁴ Ainda sobre a questão do *contemporâneo* e *pós-moderno* merecem referência os estudos de Nathalie

deixar de concordar com Danto quando este afirma que é inútil e errado entender o *pós-moderno* como um estilo, com características próprias onde se encaixam uma série de artistas e obras. Muitos teriam de ficar de fora, uma vez que não existe qualquer unidade capaz de reunir no mesmo grupo ou mesmo em vários subgrupos, todos os artistas da época. Em alternativa, Danto chama *arte pós-histórica* à feita depois dos anos setenta uma vez que a partir desta altura o problema filosófico passou a ser explicar porque são arte determinadas “coisas” e outras iguais não são enquanto que até ao século XX a distinção era antes de mais visual²⁰⁵.

Acerca do pensamento de Danto e sobre esta questão em particular, devemos ainda reflectir sobre a ideia, muito *pós-moderna*, de que deixou de existir um percurso linear para a Humanidade. A História acabou, a visão de progresso também. Em que alicerces podemos então agarrar-nos? Mas como disse Bernardo Pinto de Almeida: “*Perante este paradigma o que é que Danto faz: diz que a história acabou e que se instituiu o direito à inter-subjectivação que quer dizer que qualquer um pode fazer o que entender pois já não há um sentido da história. Voltemos pois à questão da legitimação para dizer que ela já não existe porque a partir do momento em que acabou a história tudo é permitido e então tudo o que você faz ou eu faço dá igual. Por isso estaríamos a entrar numa espécie de atrofia em que todos os sistemas tenderiam para a estabilidade, não haveria dinâmica.*”²⁰⁶.

Ora, nenhuma sociedade se mantém activa sem uma estrutura dinâmica e a dinâmica faz-se exactamente da procura de identidades, de novas perspectivas de coexistência e coeficiência do social. A época contemporânea caiu no perigo de considerar a indiferença um valor generalizado. A ausência de critérios artísticos, ao contrário do que aconteceu no decorrer do século XX em que insistentemente se procurou e propôs novas identidades para a arte, coloca-nos numa posição de impasse que se traduz claramente

Heinich que defende o *contemporâneo* como um género da arte. Para a autora, actualmente, coexistem três categorias da arte: a arte clássica, a arte moderna e a arte contemporânea, cada uma com sub-géneros distintos. Sobre o assunto ver, por exemplo, **HEINICH**, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'Art contemporain*. Paris: L'Echoppe, 1999. (Tradução portuguesa: **HEINICH**, Nathalie. *Para acabar com a polémica da arte contemporânea*. In *Marte* nº2, 2006, pp.38 – 51).

²⁰⁵ **DANTO**, Arthur C. *Después del fin del Arte: El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, pág. 57 e seguintes. (1.ª ed. original: 1997, *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*).

²⁰⁶ **ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. Anexo 1 – Textos e Entrevistas sobre a Autoria , pág. 26.

na relativização dos meios de produção e de recepção. Esta relativização sufoca o autor mas também o receptor na medida em que ambos perdem o poder crítico. Na realidade, não é a pluralidade nem a ausência de regras que está mal. A solução não pode passar por regressar ao passado, às propostas e às formas de reconhecer e legitimar a arte.

É no entanto notório para grande parte dos teóricos que pensam a contemporaneidade e a *Pós-Modernidade* que a solução passa por encontrar formas de resistência aos vários tipos de poder e de tendências existentes e não pela sua destruição. É como se falássemos de uma época paulatinamente no presente, cujo futuro passa por isso mesmo, pelo presente. Esse é o significado do conceito *pós-histórico*, que comporta a aceitação das condições actuais como sendo para a eternidade. Ora se assim é, o mesmo tem de acontecer para a *Pós-Modernidade*, neutralizada por uma deriva constante e subjectiva.

Robert Dunn defende contudo outra posição. Afirma que o *Pós-Modernismo* constitui uma nova espécie de populismo cultural e que “*Behind this populism lies the ascendancy of the mass media and consumer society on the one hand, and cultural pluralism on the other, contradictory tendencies which account for the ambiguous nature of postmodern culture.*”²⁰⁷. O mesmo autor repara que enquanto as vanguardas operaram num ambiente dividido entre o comercialismo – a que chama as forças da homogeneidade – e as políticas culturais – a que chama as forças da heterogeneidade ou pluralismo – o *Pós-Modernismo* cresceu sem estas forças complexas e contraditórias.

No entanto, a verdade é que começa a considerar-se o pensamento *pós-moderno* exactamente depois de a crítica de arte americana, liderada fortemente pelos colaboradores da *ArtForum*, vir rejeitar o formalismo de Greenberg e o substituir por uma análise tendencialmente sociológica da arte. Este facto não está desconectado ao que atrás foi referido, em relação à estética e sua perda de influência, assim como não está desligado do descrédito pelo discurso da representação ou da forma. Ambas as situações, com as quais se abordava a obra de arte, foram postas em causa (e com elas de certa maneira a pintura) ao mesmo tempo que se começou a dar atenção ao meio que envolve o nascimento da obra (e com ele às novas formas artísticas materializadas nas novas tecnologias como a fotografia, o filme, o vídeo, o design, etc.)²⁰⁸. A revista

²⁰⁷ DUNN, Robert. *Postmodernism: Populism, Mass Culture, and Avant-garde*. In TAYLOR, Victor e WINQUIST, Charles. *Postmodernism – Critical Concepts*, Vol. IV. London and New York: Routledge, 1998. Pág.237.

²⁰⁸ Paulo Freire Almeida, neste contexto, chamou a atenção do seguinte: “*A perplexidade que ainda invade parte deste processo é acompanhada de uma demissão com o confronto face à natureza objectual*

*October*²⁰⁹ representa a fundamentação deste entendimento que agrega ao pensamento sobre arte outros conceitos ligados à política, crítica ou sociologia e segue mais a linha dos pensadores americanos do que dos europeus, nomeadamente os franceses Roland Barthes, Jacques Derrida²¹⁰ ou Jean Baudrillard. Ora, estes teóricos, têm na sua base de pensamento sobre arte, literatura ou cultura, um pensamento político ligado à estrutura capitalista e suas respectivas fases. Era pois natural que o *Pós-Modernismo* crescesse analisado mediante esta perspectiva²¹¹ e que os próprios artistas se segurassem a ela na construção das suas obras. Parafraseando o autor de um livro sobre o pensamento crítico de Rosalind Krauss, David Carrier, diria inclusive que as palavras que acompanharam a arte *modernista* e *pós-modernista* tiveram e têm uma especial importância, na medida em que muitos dos trabalhos foram identificados enquanto arte pela sua teorização²¹².

O prosseguimento deste pensamento, iniciado com o nascimento da crítica de arte, coloca-nos aliás, como já foi aqui referido, num embaraço sem precedentes na medida em que comporta uma alienação da arte que se reflecte por exemplo no trabalho dos críticos de arte, durante muito tempo orientado para o esclarecimento e que na actualidade cai com frequência na inevitabilidade de um discurso ambíguo, mutante e pessoal à maneira de Baudelaire²¹³, mas sem a carga emotiva deste. O papel da crítica continua a ser – agora menos do que foi – o da apresentação e legitimação de determinada obra ou artista perante a recepção. Mas, na ausência de critérios críticos (como já vimos que acontece com a produção e recepção) tende-se a desenvolver uma

e formal, e corresponde à crise das tradicionais disciplinas artísticas. As Belas-Artes são preteridas pela obsessão pelas novas tecnologias, substituindo-se o cliché tradicional pelo tecnológico, como se o simples facto de escolher novos meios pudesse dispensar um enquadramento mental.” In ALMEIDA, Paulo Freire. *Um crime e o mergulho no rio*. In *Arritmias – As inibições e os prolongamentos do humano*, ed. João Sousa Cardoso, Porto: 2000, pág. 171. Citado de ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Transição – Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos (a nova paisagem artística no final do século XX)*. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 36 e 37.

²⁰⁹ Fundada em 1976 com Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp, entre outros.

²¹⁰ Jacques Derrida (1930 – 2004). Foi filósofo.

²¹¹ “*On the one hand postmodern criticism incorporated poststructuralist literary theory. On the other hand, it encompassed social theories about the evolution of capitalist society from an industrial to a postindustrial stage and the concomitant progression of culture from modernism to postmodernism*”. SANDLER, Irving. *Art of the Postmodern Era*. New York: Icon Editions, 1996. Pág.339 e 340.

²¹² CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism From Formalism to beyond Postmodernism*. USA: Praeger Publishers, 2002. Pág. 1.

²¹³ Charles Baudelaire (1821 –1867). Foi poeta, crítico e tradutor.

barreira intransponível, por ora, para o desenvolvimento fértil da profissão uma vez que o que se assiste é a um movimento cíclico e repetitivo. Para dar um exemplo concreto, a partir dos anos sessenta, com a “má-aventurança” do formalismo de Greenberg, a crítica de arte começou a recusar os grandes discursos orientadores, assim como a duvidar das Instituições e poderes instituídos. Rosalind Krauss esteve neste processo, do qual o ensaio acerca dos mitos das vanguardas faz parte, por exemplo ao nível das hierarquias, génios, originalidades, etc. e a protecção a meios marginais, a artistas e galerias “alternativos”.

No entanto, aquilo que facilmente se verifica, é que o que chamamos “alternativo” por ser independente ou diferente do mais influente e normalmente afastado das leis “duras” de mercado, acaba inevitavelmente por se transformar em “instituído”, tendo para tal a própria ajuda da crítica de arte, dos comissários, etc. Aliás, as galerias de *gatekeeping* têm mesmo esta função – a de tornar o artista visível para depois o “largar” nos meios institucionalizados.

Voltando quase ao início da questão, é necessário tomar consciência de certos fenómenos linguísticos e culturais que determinam as razões porque chamamos o que chamamos às coisas. Historicamente, o termo *moderno* foi utilizado em variados contextos europeus mas sempre com o mesmo sentido: o de evolução para uma nova época, o de distinguir o passado do presente. Baudelaire escreveu em 1863 que “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.”²¹⁴. Sobre esta definição poderíamos apenas acrescentar que o que mudou da *Modernidade* para a *Pós-Modernidade* foi a outra metade, eterna e imutável que segundo a percepção actual deixou de existir?

Parece-me que qualquer problemática acerca deste período reside aqui, na linguagem da arte, na filosofia, teoria e no enquadramento mental e não propriamente na realidade da obra de arte. Quer isto dizer que em primeira instância o que se alterou foi o pensamento sobre arte. Este foi o motor, continua a ser, para as novas questões que surgem em torno do objecto artístico.

Acerca do ponto que nos ocupa – a autoria nas sociedades contemporâneas e na cultura artística – o ponto fulcral de viragem deu-se com a alteração da mentalidade e com o evoluir do elemento *mediação* entre o Homem e o Mundo. O século XX foi vítima desta

²¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, Limitada, 2002, pág.21. (1.ª ed. original: 1863, *Le Peintre de la Vie Moderne*)

quebra de *mediação*. Livre de Deus, do Homem, da Natureza ou da História, o mundo assistiu a um desmoronar concentrado nas razões do “ser”. A atribuição aterradora de guerras, o aumento tecnológico e o falhanço de fortes propostas para a humanidade arruinaram o sentido da palavra *utopia*. A arte, a literatura, as propostas dos artistas e da cultura demonstram-no com vários exemplos, muitos oriundos do cinema. E não é por acaso que isso acontece. O cinema, juntamente com a fotografia, são os símbolos do nascimento desta nova mentalidade, que não comporta o sujeito do artista nem mesmo o próprio sujeito, que inclusive o esmaga dando lugar à sua diluição no quotidiano.

Como já foi acima referido, a imagem que se torna o centro de actuação do mundo, foi no entanto alterada na óptica humana. A tecnologia permitiu que se visse para além do que as capacidades fisiológicas do olho podiam ver e essa foi a grande atracção. Em simultâneo, permitiu a difusão e multiplicação reprodutiva das imagens ao ponto de fazer desaparecer o conceito de original, ou por outra, de o igualar ao conceito de cópia. Ora, o valor sacramental do original encontrava-se na relação que o mesmo tinha com o simbólico e não com a imagem em si. Citando José Bragança de Miranda diremos “*aqui que a situação da imagem actual corresponde a algo de novo, apesar de se inscrever na metafísica ocidental, que desde Platão despreza a imagem como cópia, como tendo um défice ontológico.*”²¹⁵. O que aconteceu, como Walter Benjamin notou, foi a colocação em pé de igualdade entre original e cópia levando à incerteza sobre o conceito de real. É pois natural que a dessacralização da imagem e a sua banalização tenham, por sua vez, levado à dissolução do autor, cuja responsabilidade passou a ser relativizada perante outros elementos, como os da recepção.

Mas, assim sendo, não estaremos nós perante uma nova era retiniana, supra-retiniana, que se encontra no limbo entre a estética e a não-estética e onde cada imagem remete para si mesma e não para o seu produtor? Em parte sim. A hegemonia da imagem é um facto da cultura actual e efectivamente remete para si. Contudo, parece-me que ao mesmo tempo que o faz através de uma presença dominante está também a procurar uma linguagem comum, universalmente compreendida. Mas a imagem não deixa de reflectir o mundo, mesmo quando se refere a outra imagem que por o ser, já faz parte dele.

Parece-nos pois que, neste aspecto, Jürgen Habermas tem uma certa razão ao afirmar

²¹⁵ MIRANDA, José Bragança de. *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI, D.L., 2002. Pág. 157.

que o projecto da *Modernidade* não terá falhado uma vez que se encontra inacabado. Apesar de camuflada pelo fim das grandes narrativas, a contemporaneidade desintegra-se sobre o atropelamento de pequenas narrativas que no fundo não têm outro objectivo que não o de se tornarem grandes.

Em contrapartida, noutras questões, a *Modernidade* foi efectivamente vencida. Pense-se por exemplo nos preceitos fundamentais das vanguardas: a rejeição e a inovação. Ambas desapareceram e em alguns casos tomaram inclusive um sentido inverso. A aversão vanguardista ao Museu, que não legitimava o novo, foi substituída pelo seu contrário e hoje é impossível acusar esta Instituição de deslegitimar qualquer obra ou artista por se encontrar em início de actividade. Bernardo Pinto de Almeida referiu ainda outro aspecto da questão: “*Se nos remotos tempos da Renascença funcionavam como instâncias legitimadoras os grandes mecenas que, através das suas encomendas e das suas protecções e influências creditavam os artistas; se, mais tarde, foram as Academias e depois o Museu as entidades que tornaram a seu cargo a tarefa de decidir do valor das obras, no nosso tempo tende a instituir-se um outro critério de legitimação que funciona igualmente com assinalável eficácia e que cada vez mais se joga no interior de dispositivos mediáticos de circulação do saber e da informação, tendendo a alargar-se o campo em que se manifesta a imagem dessa legitimação. Nas sociedades democráticas, assistimos a uma acelerada desmultiplicação deste saber com a passagem da informação dos livros eruditos de arte para os livros de divulgação, destes para os catálogos e depois para as revistas e os jornais.*”²¹⁶. Quer isto dizer que já nem fazia sentido os artistas continuarem a abrir guerra às Instituições, primeiro porque os legitimam e aceitam e depois porque as próprias perderam parte do centro de importância que tiveram. E isso relaciona-se com o que em cima foi referido: a proliferação da imagem enquanto valor em si mesmo e a quebra da importância do original, que permanece abrigado nos tectos do Museu.

Em sùmula, o que poderemos dizer é que a *Pós-Modernidade* é a época da exacerbação e da dissolução do autor. A recuperação do conceito de autor, nos anos oitenta, esteve ainda ligado à legitimação do objecto enquanto elemento do simbólico, mas também à crescente especulação e mercantilização da arte. A dissolução autoral que a sucedeu é

²¹⁶ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Animi Strenui: para uma teoria do ready-made*. 1.º ed. Lisboa: Black Sun, 1991, pág. 46.

antes de mais fruto da diluição do sujeito e da obra, mas é também resistência a essa crescente mercantilização. Por isso negar a História é negar a compreensão do ser, também de ser autor.

PARTE II
PÓS-MODERNIDADE – PORTUGAL E AUTORIA

Capítulo 1 – O contexto da autoria contemporânea em Portugal

1.1. – O contexto da autoria contemporânea em Portugal

“Sentimos que a personagem civilizacional paradigmática dos anos 80 não foi o guerreiro nem o santo, não foi o engenheiro nem o poeta, não foi o sábio e muito menos o ingénuo. Foi o empresário.”²¹⁷

Três palavras assumem uma recorrência notória nos textos sobre arte escritos a partir dos anos oitenta em Portugal. As palavras, que podiam não ser mais que isso – palavras – têm contudo um significado importante no contexto da redefinição do pensamento social, político e cultural. São elas *Empresário*, *Mercado* e *Pós-Modernidade*. Outras há, palavras, que de forma mais discreta mas também presente surgem neste âmbito, como sejam autismo, autoria, nome, pluralismo, ausência, relativismo, abertura, etc. Se repararmos e antes mesmo de tentar determinar o significado de algumas delas, é curioso constatar que a maioria não é do domínio tradicional da arte. Habitúamo-nos a tratar e ler palavras como estética, plasticidade, materialidade, técnica, superfícies, materiais, cor, plano, etc. Em certa medida este universo sucumbiu. Resta perceber em que momentos e porquê.

No capítulo anterior reflectiu-se acerca da abrangência do termo *Pós-Modernidade* e de alguns factores que podem caracterizar a era pós-moderna. Para além de uma condição cultural, a sua simultaneidade com a globalização e com o capitalismo permitiu que o mesmo fosse também sinónimo de mercado, transacção, lucro, enfim, industrialização cultural.

Se este facto se ressentiu ligeiramente mais cedo noutros lugares, o próprio sistema permitiu que a entrada da *Pós-Modernidade* em Portugal se desse praticamente em simultâneo (pelo menos a discussão sobre) a outros países que gozam do mesmo sistema. Mas esse não é o principal objectivo deste capítulo: mais que perceber se em Portugal vigora um pensamento *pós-moderno* e se sim desde quando, interessa perceber

²¹⁷ GONÇALVES, Rui Mário. *Anos 80 - Para além dos neo-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana*. In Colóquio Artes, nº 103, Lisboa 1994, pág. 29.

o que aconteceu de “novo”, que movimentações fundamentaram o rumo da arte no país a partir da década de oitenta do século XX. Mais, dentro das movimentações, interessa perceber como é que o artista se comportou em relação a elas, de que formas entendeu o seu trabalho e que direcções foram traçadas.

O pensamento humano evolui e mesmo actuando rupturalmente, não deixa de estar numa evolução naturalmente incompatível com as viragens de século ou décadas. Desta forma, a visão de Clement Greenberg – de que a arte se move numa continuidade transformadora – pressupõe a consciência que limites temporais, quaisquer que sejam, apenas o são como balizamento do pensamento sobre a actuação artística e não como um dado em si.

Optámos por não fazer uma análise baseada em divisões estanques por decénios. Óbvio é, no entanto, que existe um conjunto de características fundamentais na operacionalidade da arte que se fizeram sentir em Portugal entre os fins de década de setenta e durante a década de oitenta, tendo assumido a plenitude na década de noventa. Mais, mesmo acerca dos anos noventa, qualquer “dissecação” possível é baseada numa orientação mais ou menos factual mas dificilmente coesa ou unilateral. Por isso, quando se lê um texto intitulado “anos oitenta” ou “anos noventa”, ele expressa uma compreensível sistematização de conteúdos selectivos baseados numa interpretação individual e não um período em constante mudança desde o início ao fim.

De qualquer das formas, apesar de esse não ser o objecto fundamental deste capítulo, claro que a primeira questão colocada foi: poderemos chamar *Pós-Modernismo* a um período específico de actuação da arte portuguesa? Seguindo à risca o contexto de aparecimento do mesmo conjunto de características surgidas na Europa e EUA, antecedidas pelo *Modernismo* que aliás lhe deu nome, talvez não o pudéssemos. O nosso país não teve, efectivamente, um “movimento” modernista de força (se bem que entre o europeu e o americano também haja muitas diferenças) teve casos pontuais de modernismo, mas uma coisa não tem que invalidar a outra, mesmo porque uma das insígnias do *Pós-Modernismo* foi e continua a ser um certo incómodo perante a tradição do passado²¹⁸ e perante os auspícios no futuro²¹⁹.

²¹⁸ O que não significa que não continue a olhar para ele nem a fazer dele objecto de actuação artística.

²¹⁹ António Cerveira Pinto caracteriza-a da seguinte forma: “*Enquanto a era moderna foi regulada por uma dialéctica de vontades, a situação pós-moderna (como lhe chama Lyotard) suspende-se de um sistema de probabilidades, ora favorável à entropia por desgaste das fontes de energia disponíveis, a qual se faz acompanhar por uma entropia ideológica e informacional (decorrente da lógica económica*

Mas voltemos um pouco atrás, à questão das palavras utilizadas nos textos sobre a arte nestas décadas e ao facto de a sua presença ser uma prática nova. A citação que se segue ilustra bastante bem uma nova mentalidade que pode até não expressar a totalidade do pensamento cultural mas expressa um tipo de entendimento decorrente e emergente na mesma. Por ocasião da exposição *Anos 80*, realizada na Culturgest, Alexandre Melo escreveu um texto onde afirmou: “(...) a arte dos anos 80 é um conjunto de trabalhos realizados por uma série de artistas que para esta exposição foram considerados os mais importantes e representativos deste período e que, segundo uma análise objectiva dos seus currículos – visibilidade e intensidade das suas obras –, bibliografia – importância do que sobre eles se disse e escreveu – e cotações se podem considerar entre os artistas revelados e afirmados ao longo deste período que obtiveram um reconhecimento, uma apreciação e uma valorização mais alargada a nível mundial.”²²⁰. Bastante estéril como afirmação e como projecto artístico, o raciocínio aqui utilizado para definir uma escolha artística – curiosamente não muito diferente do utilizado por Marx para definir o proletariado no século XIX²²¹ – é um verdadeiro assunto para a sociologia, delegando o peso da historicidade e do “valor” da arte não no acto nem no objecto mas no *marketing*, publicidade, interesses financeiros, digamos pois, na máquina do Mercado. Não espanta portanto que das palavras escritas sobressaíam as que se relacionam com a economia, mesmo quando são escritas por aqueles que contestam esta visão, o que não acontece com Alexandre Melo.

Advém que seguindo a lógica deste pensamento e a sua efectivação no panorama artístico, somos obrigados a perguntar onde ficou a democraticidade, o multiculturalismo, a abertura a alternativas, a trans-disciplinaridade ou ainda a

do consumo), ora favorável a uma súbita e imprevista autodestruição (ainda ninguém provou que a depressão e a paranóia suicidas não possam transferir-se do individuo para grandes grupos sociais...; biologicamente, não somos necessariamente distintos das baleias).” PINTO, António Cerveira. O lugar da Arte. 1.ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 1989, pág. 140.

²²⁰ MELO, Alexandre. *O que é a “Arte” dos “Anos 80”*. In AA.VV. *Os Anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998. pág. 30-31.

²²¹ O Manifesto Comunista foi escrito por Karl Marx e Friedrich Engels entre Dezembro de 1847 e Janeiro de 1848 e sobre o operariado afirma-se: “*Esses operários, constrangidos a vender-se diariamente, são mercadoria, artigo de comércio como qualquer outro; em consequência, estão sujeitos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado*”. In (file:///C:/site/livros_gratis/manifesto_comunista.htm)

globalização cultural? Mais, somos obrigados a perguntar onde ficou a arte, o objecto artístico ou o artista? Se a arte de uma década, os anos oitenta no caso específico da citação, se resume ao grau de visibilidade que teve ou continua a ter; se esse grau diz respeito à promoção mediática e portanto à eficiência e poder da máquina financeira que a gere, os elementos acima referidos são apenas palavras sem efectivação prática, que podem até em certas circunstâncias coincidir com os interesses económicos mas que não passam disso, hipóteses e não objectivos ou normas. Não cremos, contudo, que assim tenha acontecido.

Comecemos então pelo que de particular aconteceu efectivamente no início de oitenta: a estabilização de um sistema global, presente na esfera política, social, económica e cultural. Em Portugal, este sistema permitiu uma absorção da restante realidade ocidental, sem ter de ir ao encontro dela, ou seja, sem ter necessariamente que se deslocar para o centro da cultura, como aconteceu no passado.

Antes, o país tinha vivido uma situação particular e marcante para a sociedade a todos os níveis, a Revolução do 25 de Abril. Nos anos que lhe seguiram, sob alguma agitação, também a cultura partilhou dos ideais de Abril e em múltiplos aspectos a arte reflectiu o panorama de esquerda que se vivia. Rui Mário Gonçalves relembra, por exemplo, que “em 1974-1977, os artistas tentavam explicar junto do Estado que a obra de arte não deve ser considerada como artigo de luxo (...)”²²². Este pensamento, assim como a respectiva consonância actuativa, permitiu que durante a década de setenta se dessem a criação de diversos grupos de consciência social, como o Grupo Puzzle²²³, o Grupo ACRE²²⁴, que se dedicou à intervenção estética no espaço urbano com pinturas efémeras nas ruas e paredes ou o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos²²⁵ (MDAP), com uma participação activa no MFA que tinha em vista a democratização cultural do país, alertando para várias condições como por exemplo o estatuto de artista, chegando a distribuir “*diplomas de artista*” – uma atitude semelhante à de Piero Manzoni, que converteu os espectadores em certificados de autenticidade – ou a organizar a pintura de um painel com a participação de quarenta e oito artistas (alusão aos quarenta e oito anos

²²² GONÇALVES, Rui Mário. *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. 1.ª Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pág. 174.

²²³ Constituído por João Dixo, Dário Alves, Graça Morais, Pedro Rocha, Armando Azevedo, entre outros.

²²⁴ Criado em 1974 por Clara Menéres, Lima Carvalho e Queirós Ribeiro

²²⁵ Criado em 1974 com uma vasta participação de artistas e teóricos.

de ditadura) na Galeria de Arte Moderna de Belém²²⁶. O artista, por estes anos, assumiu um papel importante enquanto figura da cultura, mas também da política, da economia, do encontro social e didáctico com o povo²²⁷.

O que aconteceu então em tão poucos anos, que viragem acentuada no pensamento ideológico e cultural do país se deu para que se passasse de uma perspectiva como a que Rui Mário expressou a uma opinião como a de Alexandre Melo?

Em primeiro lugar, o 25 de Abril, assim como o anterior período de fascismo em Portugal, condicionaram e inclusive orientaram o panorama das artes de forma peremptória. Os curtos anos em que se assistiu no país a uma espécie de colectivização da arte e do artista foram isso mesmo, curtos. E foram-no porque acompanharam não um período de transição mas um período radical de alteração social, o pós 25 de Abril. Quando o país estabilizou – bem ou mal – e se definiram orientações para o presente – bem ou mal – a cultura e em especial as artes, retomaram o rumo da estabilização – bem ou mal. Por outro lado e antes mesmo de se começarem a sentir as marcas da globalização em Portugal, houve a justa necessidade de recuperar o tempo perdido. Artistas, comissários, críticos e teóricos deram luz a pensamentos artísticos e a artistas que por razões políticas ou simplesmente retrógradas não tiveram o devido apoio e visibilidade no passado.

Digamos pois que o primeiro sintoma de mudança – a abertura a concepções e orientações artísticas díspares – deu-se como reflexo ao enquistamento que durante anos se viveu no país e não por qualquer ensejo especial de acompanhar o mundo ocidental em matéria filosófico-artística. A revista Colóquio Artes assim o testemunha: muitos dos artigos escritos durante a década de oitenta são relativos aos anos trinta, quarenta e cinquenta. A primeira vez que a palavra *pós-moderna* aparece num título ocorre em 1983, num artigo relativo à música. É também notório que não existam muitos artigos que reflectam sobre o panorama geral da arte portuguesa contemporânea, se bem que vários incidam sobre alguns artistas que operavam na actualidade, alguns jovens, mas a maioria oriundos de gerações anteriores. A resposta a esta tendência pode ser dada por Rui Mário Gonçalves que num artigo para essa mesma revista afirmou: “*Se é necessário estar atento às novas gerações, seria absurdo ficar distraído perante o que os artistas*

²²⁶ Como se sabe este painel foi destruído num incêndio na galeria em 1981.

²²⁷ Relembre-se ainda que logo em 1976, realizou-se em Portugal o Congresso Internacional da Associação Internacional de Críticos de Arte, a A.I.C.A e criou-se o Centro de Arte contemporânea, o C.A.C, no Porto.

mais velhos nos mostram, pois alguns destes vêm aprofundando pesquisas cedo iniciadas e que estão alcançando agora um elevado grau de maturidade expressiva.”²²⁸.

Ao mesmo tempo que uma das mais importantes e quase únicas revistas de arte em Portugal estava, e bem, ocupada a tornar visível o que a ditadura escondeu, debruçando-se sobre artistas e actividades que na devida altura não foram reconhecidas dado o contexto político-social, o tempo não parava e em simultâneo nascia em Portugal uma nova era para a arte.

Pairando sob os “restos” presenciais do período em análise – que compreende sobretudo os anos oitenta e noventa – é possível encontrar alguns aspectos comuns, fenómenos que ajudam a reinventar a época com o auxílio da distância, apesar de breve. Todos os contextos artísticos que coexistiram durante estes anos estiveram compreendidos em três processos com uma relação inseparável – são eles a *redefinição das políticas culturais e do contexto económico artístico*, a *redefinição do objecto artístico* e a *redefinição do lugar do artista*. Como veremos, a *redefinição* nem sempre teve uma implementação plena, mas pensamos que o facto de ter sido proposta por inúmeros artistas, teóricos, comissários ou críticos, com interesses vários, obriga a uma reflexão atenta.

1.1.1- Redefinição das políticas culturais e do contexto económico artístico:

Em primeiro lugar, falemos da *descentralização cultural*, temática coincidente com o compasso da tal *Pós-Modernidade* e que mereceu um cariz reivindicativo desde o fim da década de setenta. O resultado foi a criação de várias Bienais – Bienal de Arte Moderna de Vila Nova de Cerveira, Bienal de Lagos, Bienais de Desenho da Cooperativa Árvore, Bienal de Campo Maior, etc. – geridas por municípios empenhados em promover iniciativas já não de cariz meramente local mas com uma ambição mais alargada, fora do circuito da capital. Aquilo a que chamamos de crescente popularidade das artes plásticas teve aqui o seu início, juntamente com o aparecimento de inúmeras galerias de arte que despoletaram a proliferação do universo da comercialização, apetrechadas de estruturas próprias e mecanismos de inserção e divulgação dos artistas. Quando se fala de *descentralização* ocorre sempre a dicotomia centro/periferia. Habitúamo-nos a conviver com ela há longo tempo: se falarmos em termos mundiais, o

²²⁸GONÇALVES, Rui Mário. *Aberturas, Apostas...* In Colóquio Artes, nº62, Setembro 1984, pág.58.

centro são os países economicamente mais desenvolvidos que lideram a economia e o pensamento nas várias áreas sociais e culturais; se falarmos de países, o centro segue a mesma lógica mas ao nível das capitais. As periferias são os territórios, além ou dentro de fronteiras, que gravitam em torno do centro, tendo de se deslocar a ele para acompanhar a tal liderança. Abstraindo-nos das questões económicas – de autonomia financeira – podemos contudo pensar num modelo de alteridade, de encontro igualitário entre o dominador e o dominante, fazendo-os mesmo desaparecer enquanto condição. Em Portugal, este modelo começou a ser sistematicamente pensado (o que não significa executado) quando a ideia de isolamento, no plano nacional e internacional, deixou de fazer sentido. Se na realidade as periferias não deixaram de existir enquanto “dormitórios”, também *“os núcleos históricos das nossas cidades reclamam para si um papel tendencialmente simbólico, palcos-museus das mais altas esferas de influência por onde se passeia e consome, espaços cenográficos, expositivos de uma ordem consolidada. A vida, no entanto, parece passar-se algures noutros lados.”*²²⁹ Enquanto os corações das cidades se transformam em lugares do passado, vazios e desabitados de vida muito por culpa da especulação imobiliária, os subúrbios ocupam esses outros lados, demasiado próximos do centro para se poderem considerar realidades distintas. De facto, nos anos oitenta, o cosmopolitismo foi valorizado ainda em associação ao centro da actividade cultural mas, de certa forma, o decénio que lhe sucedeu envolveu a própria ideia de periferia em algo não necessariamente negativo, cuja circulação de pessoas e informações se deu já no mesmo plano de incidência do centro, com potenciais a explorar e na qual a própria condição periférica ou suburbana podia gerar novas temáticas e situações para a arte. Actualmente esta situação mantém-se, comprovada nas inúmeras associações, organizações, grupos e iniciativas das periferias urbanas que fazem exactamente realçar essa condição como originária das suas formações e entendimentos culturais²³⁰.

²²⁹ **LOPES**, Diogo e **CERA**, Nuno. *Cimêncio – Notas sobre uma “obra em curso”*. In Número Magazine, Primavera 2001, pág. 34.

²³⁰ Sendo uma tendência internacional, é necessário compreender que é impossível comparar a dimensão física de uma periferia ou centro urbano português de outras cidades europeias ou norte-americanas, por exemplo. Também por isso as dinâmicas que se têm vindo a criar neste sentido, em Portugal, não demonstram um contraste demasiado evidente entre centro e periferia, como acontece noutras situações internacionais em que se torna evidente a emergência de uma cultura verdadeiramente suburbana, paralela à urbana mas sem lhe querer sobrepor ou tomar o lugar.

As questões que a seguir se vão colocar são ainda excepções que, não fazendo a regra, fazem a diferença comportamental com o passado mas só muito vagamente podem ser comparadas às que ocorreram em outros países, nomeadamente Espanha, como desabafou António Cerveira Pinto em 1990: “*ou sou simplesmente eu, vítima de obsessões renitentes, que não enxergo a radiosa entrada da cultura portuguesa no teatro europeu das artes?*”²³¹.

Diga-se por enquanto que a descentralização cultural, a internacionalização, o estabelecimento do mercado e dos mecanismos de divulgação da arte contemporânea foram desejos efectivos de artistas e teóricos mas nem sempre foram aplicáveis. Quando o foram, disseram particularmente respeito à permissão de um novo factor – a entrada da arte e da cultura nos meandros da economia capitalista, ou seja: a aspiração de abertura a novos horizontes, perpetrada pelos artistas levou, por um lado, a uma maior descentralização cultural a nível nacional e por outro a nível internacional, como ocorreu a partir de 1986 com a Bienal de Pontevedra que teve uma representação portuguesa; o incremento e fomento à criação de galerias de arte ajudou a que os artistas ambicionassem uma carreira internacional, apoiada obviamente pelas galerias; daqui resultou o incentivo à criação de novas revistas centradas na divulgação da matéria artística, teórica e financeiro-especulativa, o que levou ao aumento de pessoas a escrever sobre arte, muitas vezes não especializadas; tudo isto apenas podia ser acompanhado pela ascensão dos nomes individuais dos artistas, “*isto é, creditação do autor independentemente do contexto, e até independentemente da obra (...)*”²³².

Com a entrada na União Europeia, em 1986, seria de esperar um crescimento ao nível do desenvolvimento económico e cultural que equiparasse progressivamente o país aos restantes membros. Infelizmente, o progresso foi incipiente e ao nível da cultura, a entrega do Estado foi visível: para além da mediática construção do Centro Cultural de Belém, envolto em sucessivas polémicas e com uma tipologia generalista que alguns países europeus e EUA praticaram nos anos setenta, a partir de 1995, com verdadeiro destaque, foi criado o *Instituto de Arte Contemporânea*, foi assinado um protocolo com a Câmara Municipal do Porto e Fundação Serralves para a construção do *Museu de Arte Contemporânea* no Porto, que aconteceu em 1999 e foi criado o *Centro Português de*

²³¹ PINTO, António Cerveira. *Um pouco de memória*. In Artes & Leilões, nº 3, Ano 1, Fev. /Março 1990, pág.41.

²³² ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *O centro fora do centro*. In Artes & Leilões, nº3, Ano 1 Fevereiro/Março 1990, pág. 38.

Fotografia, também no Porto.

Por outro lado, a presença portuguesa no panorama internacional, ao nível da responsabilidade do Estado, aconteceu já tarde e faltou um processo de continuidade permanente. A título de exemplo refiram-se as representações oficiais de Portugal em Veneza e São Paulo, que aconteceram após 1995, na Bienal de Veneza com Julião Sarmiento (1997), com Jorge Molder (1999), com João Penalva (2001), com Pedro Cabrita Reis (2003) e com Helena Almeida (2005) e na Bienal de São Paulo a partir de 1996 com João Penalva, com Lourdes Castro e Francisco Tropa em 1998, com João Tabarra em 2002, com Rui Chafes e Vera Mantero em 2004 e este ano, 2006, com a dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva.

A desresponsabilização do Estado, uma tendência europeia, foi acompanhada por um incentivo à privatização da cultura²³³. Recorde-se por exemplo a publicação da *Lei do Mecenato*, em 1986, bastante criticada por desviar para o sector privado as responsabilidades do aparelho estatal com a cultura, situação que o governo em vigor justificou com a procura de uma *afirmação de liberdade* e que explica em certa medida a abertura de várias galerias durante a década de oitenta, sobretudo em Lisboa mas também em outros pontos do país como sejam Porto e Guimarães²³⁴. Acontece que a implementação deste sistema, que em outros países da Europa se deu nos anos setenta, tipificou o perfil dominante de mecenato, sobretudo o das empresas, que se “*caracteriza (-se) pela grande dimensão, localização nas metrópoles e pertencerem aos mesmos sectores económicos (banca, seguros, transportes e alta tecnologia)*. (...) *As formas culturais clássicas já consagradas são sobrevalorizadas em desfavor das formas contemporâneas e experimentais.*” e resultou num abalo ao desenvolvimento das artes interceptado pela centralização em locais urbanos e pontos estratégicos da economia ou pela falta de apoio a propostas que comportassem riscos para as empresas, interessadas essencialmente em questões de melhoria na sua imagem.

No domínio das artes plásticas, o deserto do Estado foi enorme, como expressa a socióloga Maria dos Santos num estudo sobre as políticas culturais²³⁵, de que foi

²³³ SANTOS, Maria de Lourdes dos e CONDE, Idalina. *O Mecenato de Empresa em Portugal*. In Artes & Leilões, n.º1, Ano 1, Outubro/Novembro 1989, pág.18.

²³⁴ Para dados mais pormenorizados consultar o estudo de MELO, Alexandre. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

²³⁵ “*Para o arco temporal em causa (1985-1995), em média, entre os domínios culturais oficializados*

responsável e onde concluiu que os intuitos culturais dos governos entre 1985 e 1995 (período em estudo) foram praticamente omissos.

Uma certa regressão deste sentido aconteceu a partir de 1995 com a definição de uma série de orientações culturais a seguir preferencialmente pelo Estado²³⁶ e a entrega da cultura novamente a um Ministério, com o *Instituto de Arte Contemporânea* a iniciar a sua actividade em 1996/1997 (extinto em 2003).

Podemos daqui concluir que se houve tentativas válidas e reais de descentralização e internacionalização, ficaram marcadas pela pontualidade e muitas vezes partiram do sector privado (embora em certos casos apoiado pelo Estado). Ora, este sector, tem outras preocupações que nem sempre passam pelo incremento e democraticidade cultural das artes visuais, pelo que era inevitável reflectir-se negativamente no desenvolvimento artístico. Mesmo as galerias e espaços de exposição pertencentes ao sector privado, lucrativo ou não lucrativo, viram um momento de florescimento até 1991, seguido de uma estabilização entre os anos 1991 e 1993 que posteriormente se

pelos Relatórios de Actividades da SEC, as artes plásticas (com 1%) constituem o segundo domínio menos financiado, pouco à frente da arqueologia (0,8%). Já nos anos oitenta estes mesmos relatórios reconheciam que as artes plásticas eram o domínio cultural com menor expressão no conjunto das despesas em cultura”. SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998.

²³⁶ SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998, pág.75: “O Programa deste Governo, além de dedicar um espaço mais alargado ao sector da cultura, apresenta também medidas mais específicas e concretas, orientadas em função de cinco grandes princípios: 1) a democratização, através fundamentalmente do alargamento do acesso às práticas culturais, do reforço do ensino artístico e da garantia do cumprimento das obrigações culturais do serviço público de rádio e televisão; 2) a descentralização, através de uma cooperação com as autarquias e instituições culturais locais, do estabelecimento de pólos regionais de organismos nacionais e da exigência de uma componente de itinerância nos projectos financiados pelo Estado; 3) a internacionalização, através da participação de instituições portuguesas em projectos internacionais e da promoção da cultura portuguesa no exterior; 4) a profissionalização, a que pela primeira se dá verdadeiro destaque, através da associação entre as instituições culturais do Estado e as instâncias de formação e reciclagem contínua dos profissionais; 5) a reestruturação, umas das apostas fortes da política cultural deste Governo, que implica uma desconcentração institucional num conjunto de organismos flexíveis e dotados de elevada autonomia, por forma a garantir uma maior eficácia das intervenções, a prioridade à especialização profissional para o exercício de funções de chefia nas instituições culturais e o reforço da transparência e rigor na relação do Estado com os parceiros na intervenção cultural.”.

traduziu numa quebra acentuada²³⁷. Algumas instituições de cariz importante para as artes visuais e arte contemporânea em geral abriram no sector privado, num sistema misto com o Estado ou enquanto Fundação: A Culturgest da Caixa Geral de Depósitos, o Museu de Arte Moderna da colecção privada de Berardo, a Fundação Arpad Szènes-Vieira da Silva e a Fundação de Serralves. Estas vieram assim juntar-se à Fundação Calouste Gulbenkian que em 1983 tinha aberto o Centro de Arte Moderna e que durante anos geriu a hegemonia no âmbito da divulgação das artes visuais, da investigação ou no contexto do mercado e da crítica²³⁸.

Importa clarificar que a arte movimenta-se, altera-se e vive em várias esferas do social e económico, para além do seu contexto abstracto. A sua ligação a elas é mais profunda do que por vezes percebemos e por isso é oportuno, apropriando-nos da análise de António Cerveira Pinto, distinguir entre “*produto artístico*” e “*obra de arte*”. O primeiro “*é uma mercadoria materializada numa forma estética (...) vive a sua existência como valor-capital, cotado no respectivo mercado, sujeito às flutuações normais da oferta e da procura, vítima, às vezes, dos movimentos especulativos. A sua finalidade é a produção de mais-valia.*” A segunda “*é um valor abstracto historicamente constituído; a sua existência tem uma natureza essencialmente simbólica. A sua finalidade é a produção de sentido. O seu valor económico transforma-se gradualmente em valor metafísico: a obra de arte é o terreno de uma agonística sobre a posse intemporal.*”²³⁹ Ora, o problema do que aqui é referido começa quando as estruturas que encaram a obra como “produto” se tornam quantitativamente mais e qualitativamente mais importantes na influência à divulgação e legitimação da arte do que as Instituições que a encaram como “obra”. Ou podemos ponderar que a arte, antes de ser “obra de arte” tenha que ser “produto artístico”?

Ao nível da descentralização, para além do que já foi dito diga-se ainda que durante a década de oitenta e noventa “*é interessante notar que os que pedem apoios e aqueles que o concedem se concentram nos mesmos pontos do país: fundamentalmente Lisboa, Vale do Tejo e Península de Setúbal e, embora de forma muito mais atenuada, na faixa*

²³⁷ SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998, pág. 130 e seguintes.

²³⁸ Desde 1957, a Fundação Calouste Gulbenkian tem tido um papel predominante no apoio às artes, com a atribuição de bolsas de estudo, investigação ou de deslocação para instituições estrangeiras com residências de artistas.

²³⁹ PINTO, António Cerveira. *O lugar da Arte*. 1.ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 1989, pág. 63.

litoral do Norte e Centro. Para a região de Lisboa convergem cerca de 66% dos projectos apoiados e cerca de 58% dos mecenas, concentrando-se também aqui 91% do volume dos financiamentos.”²⁴⁰.

Com um papel irregular no apoio às artes, o Estado demitiu-se de tornar possível o incentivo a propostas no âmbito experimental o que se ressentiu no panorama geral, inclusive o privado, pouco dado a inovações, por razões óbvias²⁴¹. Porque quando se fala de políticas culturais fala-se também da criação de estruturas, equipamentos e serviços virados para a educação pela arte. Nenhuma política cultural se sustenta de mercado. Precisa do outro lado, do público, parte necessariamente activa e participativa no processo intelectual artístico.

Digamos portanto que Portugal, ao nível de políticas culturais, esteve aquém das possibilidades proporcionadas em outros países da Europa, nas mesmas décadas, para não sair daí. E se a tendência europeia para a privatização da cultura foi precedida a uma tradição de apoio do Estado à cultura, o mesmo não pode ser dito de Portugal, apesar das expectativas nesse sentido, constatáveis em textos, manifestos e artigos escritos durante os anos oitenta e noventa.

Sabemos que Portugal viveu um isolamento cultural, nomeadamente durante o período coincidente ao *Modernismo*, que não permitiu criar qualquer tradição a este nível. As Instituições museológicas viradas para a arte contemporânea foram praticamente inexistentes e o interesse do Estado em criar colecções de arte internacionais foi também ao longo dos tempos praticamente nula²⁴². Significa isto que as condições

²⁴⁰ **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998, pág. 270.

²⁴¹ “*Quanto às formas culturais inovadoras e experimentais, que mais de metade dos artistas entrevistados declaravam dever ser apoiadas, não as viam a sê-lo, facilmente, nem por um nem por outro sector – no que se referia ao Estado, devido à concepção tradicional da cultura dominante no aparelho; no que se referia às empresas-mecenas pela mesma razão, acrescida de não receptividade destas para apoiar formas culturais de risco.*”. **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998, pág. 273.

²⁴² A este respeito, ainda actualmente a falta de financiamento nesta área se faz sentir, como atesta este excerto da entrevista realizada pela L+ Arte a Delfim Sardo, que à pergunta: “*Quando o CCB foi criado, surgiram expectativas de que finalmente teríamos grandes acontecimentos culturais, como no resto da Europa. Incluindo grandes exposições internacionais com filas de espera infinitas. Isso nunca aconteceu...*” respondeu: “*Não sou adepto das exposições blockbuster, mas havia algumas que era*

internas ao nascimento de uma política cultural actual eram difíceis, apesar de possíveis. Perante este cenário, os próprios mecanismos de divulgação da arte contemporânea não puderam ter, até por razões ligadas ao financiamento, um profícuo avanço. Os anos oitenta dividiram-se a este nível entre a *Colóquio Artes* e o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, apesar de em 1989 surgir também a *Artes & Leilões*. Durante a década de noventa, o panorama foi melhor, apesar de insuficiente e frágil: revistas como a *Artes Plásticas* e a *Arte Ibérica* tiveram um papel importante na divulgação de propostas contemporâneas, tanto a nível nacional como internacional, proporcionando também a abertura a espaços de discussão e debate entre teóricos, críticos²⁴³, comissários e artistas. Qualquer evolução e crescimento cultural, especificamente ao nível das artes visuais, deveria ser alimentado, por um lado, pela edificação e consolidação da história da arte do país e, por outro, por instituições que suportem, apoiem e divulguem a produção nacional, recente ou consolidada, seja ela de porte nacional, regional ou local. Constatámos porém que durante o período que compreende este estudo, o desenvolvimento de ambas as situações foi bastante diminuto tendo em conta os projectos de descentralização e internacionalização daqueles que pensaram a cultura, fossem artistas, teóricos, críticos ou galeristas.

Viveu-se uma época essencialmente dividida entre aspirações de abertura ao

premente fazer: por exemplo, as do Modernismo, nunca vistas em Portugal. Mas essas exposições implicam investimentos muito superiores ao orçamento de qualquer instituição nacional, no caso do CCB com a agravante de não ter colecção própria para trocar. Uma exposição de um grande nome do Modernismo pode custar mais de 2 milhões de euros.” SARDÓ, Delfim. O modelo do CCB está ultrapassado. In L+Arte, nº 19, Dezembro de 2005, pág. 38.

²⁴³ Ao nível da crítica de arte em Portugal, haveria também muitas questões a reflectir e apesar de alguns esforços o espaço proporcionado a estes não deixou de ser diminuto. Contudo, apesar disso, muitas rixas e fissuras ficaram abertas nestas duas décadas em análise, sendo notória a formação de “grupos” de concordância em determinadas matérias e ataques dirigidos de ambas as partes. Por exemplo, quando, em 1998, foi perguntado a Natxo Checa qual a sua opinião sobre a crítica de arte portuguesa respondeu: “É leviana. Dentro dos nossos males, ainda se pode dizer que o Alexandre Melo é um bom crítico, imagina qual é o nosso mal. Uma pessoa que apareceu há quinze anos, que lançou uma série de artistas, e ainda hoje, tem que se lhe fazer uma reverência. Eles, enquanto críticos, não suscitam nada. Dão palmadinhas nas costas dos galeristas, estes dão palmadinhas nas costas dos críticos. Nada mexe, nada se passa.” In MENDES, Paulo. *ZDB em entrevista – As setenta e sete diferenças*. In Número, nº 01 (Interferência), Inverno 98/99, edição Lisboa, pág.29. O mesmo ambiente pode ser sentido por parte de alguns artistas no texto “Oito novos fora” publicado na Revista *Artes & Leilões*, nº 22, Ano 5, Outubro/ Novembro 1993.

pensamento internacional e entraves constantes à prossecução dessas aspirações. E se, por exemplo, ao nível do entendimento do papel do Museu houve alterações, ao ponto de se tornar um dos principais e mais importantes espaços de acolhimento à arte contemporânea, uma entidade activa de produção e não só de armazenamento, o esforço não foi suficiente. Não foi porque mesmo havendo mais Museus a funcionar nesta área, faltaram sempre estruturas menores que servissem de trampolim aos artistas, nomeadamente bienais, exposições colectivas e individuais ou galerias que operassem fora dos centros urbanos e permitissem uma real circulação desses artistas²⁴⁴, mesmo ao nível da visibilidade. Por exemplo, o projecto *Peninsulares*, em 1995, que partiu da ideia das galerias *Pedro Oliveira* e *Graça Fonseca* tinha como objectivo incentivar a circulação de artistas portugueses em Espanha, no entanto, apesar da participação de quarenta e seis artistas, as consequências para o futuro foram praticamente nulas, uma vez que se tratou de um projecto sem continuidade.

A colmatar a falta destas estruturas intermédias e a permitir um novo caminho para o percurso profissional dos artistas estiveram os espaços “alternativos” ou “independentes”. Alternativos e independentes porque foram criados exactamente com o intuito de alimentar estruturas paralelas ao circuito institucional e alternativas ao circuito do mercado da arte. A causa original destes espaços encontra-se englobada num fenómeno que mesmo em termos legais, se começou a dar a partir dos anos sessenta, nos EUA e Europa²⁴⁵ e que tem a ver com a necessidade dos artistas tomarem nas suas próprias mãos a divulgação dos seus trabalhos e a dos demais artistas. Em Portugal, surgiram sobretudo nos anos noventa e ganharam actualmente bastante visibilidade pelo esforço que exercem em colmatar a falta de estruturas mediadoras que já se referiu em parágrafos anteriores. Muitas vezes, estas associações ou plataformas representam também uma reacção ao sistema institucional das artes ou simplesmente à necessidade

²⁴⁴ “A síndrome portuguesa pode ser retratada da seguinte forma: o que faz um artista depois das suas primeiras exposições individuais em galerias e até à sua retrospectiva numa instituição museológica de razoável dimensão? Salvo raras excepções, os artistas em Portugal não conseguem ter suportes bibliográficos de documentação do seu trabalho até muito tarde no seu percurso, porque não existem instituições descentralizadas de pequena ou média dimensão que possam documentar o seu trabalho.” **SARDO**, Delfim. *Contra o solipsismo*. In *Jornal Arquitectos*, 212, Setembro e Outubro 2003, pp.44.

²⁴⁵ As *gatekeepers* têm a sua origem nas *artist-run-space*, espaços criados por artistas, das quais a Secessão vienense, criada em 1897 é considerada precursora e cujo objectivo é evitar o circuito das galerias tradicionais, públicas e privadas. É portanto uma reacção ao sistema de circulação e divulgação das artes, muitas vezes viciado e focado em interesses económicos alheios à própria arte.

de criar uma nova tipologia de estruturas que apoiem propostas que não cabem nos circuitos oficiais. Todavia, não significa que as mesmas circulem em meios elitistas ou demasiado restritos e a denominação “alternativo” deve ser considerada também ao nível dos públicos que muitas vezes se identificam mais com este tipo de circulação artística do que com a convencional²⁴⁶.

Ainda generalizando, a filosofia destas estruturas veio catapultar uma série de questões e ajudar inclusive a uma maior cooperação entre artistas e uma maior proximidade entre estes e os públicos. Isto porque de uma forma geral são plataformas que desde a criação original estiveram preocupadas com a ligação entre o artista e o espaço, entre o artista e os outros artistas e entre o espaço e o público. Por isso, “desceram” aos lugares comuns, aos espaços multifacetados, virados para o convívio, para as residências artísticas, para o ensino, enfim, para a informalidade que requer um espaço onde se possa permanecer para além das horas de funcionamento de uma galeria tradicional, discutir, conviver em simultâneo com propostas de diversas áreas e não apenas para ver uma exposição. Este é o grande empreendimento ao nível do chamado *gatekeeping*, onde em termos económicos e criativos se arrisca mais mas também onde se gera uma maior proximidade entre os diversos intervenientes na esfera artística, proporcionando aos artistas uma verdadeira porta de entrada no mundo da arte, apesar de transitória, uma vez que quando atingem alguma notoriedade a abandonam e dão lugar a outros jovens artistas.

Estas estruturas criaram novos desafios não só ao nível dos circuitos mas em relação à própria analogia da obra com o meio envolvente. Também neste aspecto é importante referir que regra geral, se não na totalidade, as *gatekeepers* encontram tecto em espaços comuns – edifícios de habitação, armazéns, etc. – em espaços não construídos com o intuito de albergar ou expôr arte e que muitas vezes são reabilitados para o efeito. Citem-se as palavras de Daniel Pires²⁴⁷ que clarifica a questão do seguinte modo: “Nos

²⁴⁶ A título de exemplo citem-se as palavras de Natxo Checa em relação à ZDB: “As galerias que se renderam ao comércio da arte têm um público de quatro ou cinco pessoas por dia, nós aqui começámos há quatro anos e tínhamos cerca de 10 ou 15 visitantes, sobretudo os amigos, fomos alargando e agora temos cerca de 50 visitantes. No Festival Atlântico, temos uma Annie Sprinkle, o Stelarc que esteve também cheio, são lotações de 400, 500 pessoas, quer, eu acho que isto não é restrito.” In MENDES, Paulo. *ZDB em entrevista – As setenta e sete diferenças*. In Número, nº 01 (Interferência), Inverno 98/99, edição Lisboa, pág.27.

²⁴⁷ Um dos responsáveis pela *Maus Hábitos*, empresa e associação cultural formada em 2001 no Porto

espaços galerísticos pode pôr-se qualquer coisa e fica belíssima – são espaços para a sacralização da arte, o que é erróneo porque o fim é vender.”²⁴⁸. Esta característica obriga a que se vençam dificuldades estruturais no sentido de privilegiar a visibilidade das obras mas rompendo com a ligação entre arte e decoração, uma vez que a estética do lugar é indiferente à permanência da obra.

Um dos primeiros exemplos portugueses deste tipo de plataforma tem por nome ZDB (Zé dos Bois em homenagem a Joseph Beuys) e foi criada em Lisboa no ano de 1994 por quinze artistas²⁴⁹. Associação cultural sem fins lucrativos, gerida colectivamente, a ZDB apresenta-se como espaço de confronto de ideias e projectos experimentais em áreas como as artes plásticas, a música, *performance*, dança ou teatro. Posicionada em locais centrais da cidade (actualmente no Bairro Alto), ocupando edifícios abandonados e adaptando-os intuitivamente e também espontaneamente às suas necessidades, a ZDB ganhou actualmente uma notoriedade próxima às estruturas “tradicionais” mas nem por isso segue esse caminho, continuando a desaprovar os circuitos tradicionais de legitimação e a reivindicar “*uma política cultural, alicerçada em princípios éticos, para um modelo conjunto entre Estado e agentes de criação contemporânea, destinado à acessibilidade e legitimação das artes.*”²⁵⁰. É contudo de referir que apesar de desde 2003 receber um apoio estatal, antes viveu de forma auto-sustentada ou com apoios pontuais. Apesar disso, criou por exemplo o *Festival Atlântico*, a funcionar desde 1997, que representou um esforço de intercâmbio e internacionalização ao nível das artes e trouxe a Lisboa tendências e perspectivas emergentes assim como problemáticas praticamente inexploradas até então em Portugal²⁵¹.

com o enquadramento de *gatepeeking*.

²⁴⁸ SILVA, Mariana e ROBERTO, Rita. *Novos territórios da Arte: entre modalidades paralelas da arte e reconhecimento oficial?* In *Marte* nº2, 2006, pp.99.

²⁴⁹ “No primeiro ano éramos 15 pessoas (...). Foi um projecto financiado pelos próprios artistas e por todos os que estavam envolvidos. A ZDB desde o início surgiu como um espaço de mostra dos próprios artistas e sempre vocacionado para mostrar outros da mesma geração ou que tivessem alguma relação com o tipo de trabalho que envolvia essas 15 pessoas, passando rapidamente a ter o cunho de mostrar aquilo que outras galerias ou outros espaços de arte contemporânea não podiam mostrar por motivos sejam comerciais, ideológicos, estéticos ou outros.” In MENDES, Paulo. *ZDB em entrevista – As setenta e sete diferenças*. In *Número*, nº 01 (Interferência), Inverno 98/99, edição Lisboa, pág.24.

²⁵⁰ SILVA, Mariana e ROBERTO, Rita. *Novos territórios da Arte: entre modalidades paralelas da arte e reconhecimento oficial?* (Natxo Checa). In *Marte* nº2, 2006, pp.96.

²⁵¹ Refira-se a título de exemplo a presença do grupo *Critical Art Ensemble*, em 1999, um colectivo de

Como a ZDB, actualmente são algumas as estruturas que operam neste âmbito, sedeadas em vários pontos do país: a *MausHábitos*, no Porto (criada em 2001), a *Pêssego Prá Semana*, no Porto (criada em 2000), a *O Espaço do Tempo*, em Montemor-o-Novo (criada em 2001) ou o *CENTA*, em Castelo Branco (Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas, criado em 1989), entre outras. Refira-se por exemplo que o *CENTA* foi um dos primeiros espaços culturais a sair do território urbano, coisa que ainda actualmente continua a ser inédito. Este centro, que promove a residência e ateliers a artistas numa herdade junto a Vila Velha de Ródão, funciona também como plataforma de encontro entre a arte contemporânea e a cultura rural, nomeadamente ao nível da educação e ensino das populações locais, sobretudo as mais jovens. Contudo, apesar de funcionar desde o fim da década de oitenta, só muito recentemente conseguiu um apoio do Ministério da Cultura.

Podemos pois auferir que a ter havido uma alteração nos rumos das artes visuais do país, a mesma não foi predominantemente causada ao nível das políticas e financiamento do sector público e privado, apesar de efectivamente se ter verificado por estes anos uma abertura a novas estruturas, físicas e comportamentais. No entanto, a correlação de forças foi bastante desequilibrada até uma data recente e só agora, por exemplo, podemos começar a deixar de pensar nos espaços independentes como “alternativos” e começar a pensá-los como “instituições” com características próprias mas que integram o grupo genérico da mediação em arte. Até porque estas mesmas estruturas fazem parte dos roteiros culturais, artísticos e turísticos, estão integrados nas feiras de arte contemporânea e com bastante frequência estabelecem contactos com outros grupos de galerias, mais comerciais ou com uma actuação tradicional.

A sua aparição não deixou no entanto de ajudar a fomentar o interesse e visibilidade a jovens artistas, proporcionando um patamar inicial de contacto com o mundo da arte que os Museus e restantes galerias raramente quiseram assumir. Em Portugal, isso aconteceu nos anos noventa de forma praticamente inédita e os artistas dessa geração que hoje integram o circuito oficial, em parte a isso o devem.

1.1.2. - Redefinição do objecto artístico:

A *Modernidade*, do ponto de vista semântico, centrou-se nas qualidades estéticas do objecto artístico, no próprio objecto, no seu discurso interno e nas características intrínsecas que faziam dele um objecto de arte. Isto possibilitou que todo o discurso da crítica de arte ou da história da arte se virasse de igual modo para o corpo da arte, possibilitando novos entendimentos e apreensões da linguagem artística.

A substituição deste entendimento – de que era no objecto que se encontravam as respostas necessárias à sua compreensão – deu-se quando se aferiu uma deslocação do objecto para o meio envolvente, apesar de a “aura” que comporta a presença do mesmo nunca ter desaparecido por completo.

O alargamento do campo artístico visual para novas áreas, como sejam os *media* ou a continuidade da pintura mas em torno do projecto minimalista ou conceptual (não narrativo), contribuíram para uma distribuição mais diversificada de materiais e meios. Por consequência, a ideia da *morte da pintura* começou a ser reflectida e teorizada como tendência sem retorno. Mas ela continuou a existir e sob novos contextos despontou, na década de oitenta, a ideia do seu “ressuscitamento”: *mentira quase verdadeira*, uma vez que nem no plano nacional nem no internacional a pintura havia estado votada à extinção²⁵².

Afinal, a questão da morte da pintura trata mais do tema da morte do que da pintura e é um processo hegemónico a muitas outras questões teorizadas pelo ser humano – a morte de Deus, a morte da História, a morte da Pintura, a morte da Arte...É inevitável e representa mais uma redefinição do pensamento do que uma efectivo óbito²⁵³.

²⁵² Sobre este assunto ler por exemplo o texto “*Todas as imagens são pinturas possíveis*” de Delfim Sardo que sinteticamente e em analogia ao processo da escultura apresenta causas e propõe algumas analogias interessantes. **SARDO**, Delfim (Edit.). *Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década*. Fundação de Serralves e Jornal O Público, 2006; ainda o texto “*Pintar: A tarefa do luto*” de Yve-Alain Bois que relaciona exactamente esta tendência de morte com a de ressurgimento. **MEINHARDT**, Johannes. *Abstracção depois da abstracção*. Fundação de Serralves e Jornal O Público, 2005 ou o texto “*De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia*” de Jacques Derrida numa leitura de Kant. **DERRIDA**, Jacques. *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia*. Lisboa: Edições Vega, 1993. (1.ª ed. original: 1983, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*).

²⁵³ Em lugar ao oposto ao referido – do pensamento – esta discussão pode também coincidir com interesses puramente financeiros. Em 2005 tivemos um caso paradigmático desta situação: Charles Saatchi, que abriu a sua galeria em Londres em 1985 e se tornou um dos principais colecionadores de

Esta nova agitação em torno da pintura, na Europa, veio essencialmente de um retomar das problemáticas colocadas pelas vanguardas²⁵⁴ mas também de uma tentativa de retomar a ideia de *expressão* artística²⁵⁵ que de alguma forma o conceptualismo havia retirado da esfera da arte. Muitas críticas foram feitas, por exemplo, à chamada *transvanguarda* exactamente por estar a tentar travar um processo que tinha de prosseguir até ao seu próprio esgotamento e que dizia respeito à desmaterialização da arte. No entanto, no âmbito das *neovanguardas* evoquemos Carlos Vidal que questionou “*Como resgatar a representação do seio da alienação? É essa a ânsia, muitas vezes consciente, outras vezes inconsciente, das neovanguardas, cujo programa não pode ser resumido a uma vocação apenas desmaterializante visando a crítica geral das representações.*”²⁵⁶.

De facto, apesar de não se ter extinguido, a pintura seguiu por diversos caminhos e perspectivas. Aquela que normalmente se diz que *regressou* foi pela expressão do

arte contemporânea do Reino Unido, apresentou uma exposição intitulada *O Triunfo da Pintura*. Acontece que este galerista foi, anos antes, um dos que vaticinou a morte da pintura em prol por exemplo do vídeo, da instalação ou da fotografia. Acontece ainda que em 2004 a Momart, um dos armazéns onde Saatchi guardava as suas colecções sofreu um incêndio do qual resultou a perda de cerca de 5% da sua colecção. Até aqui nada de extraordinário...a não ser o facto de, apesar de não ter sido publicada a lista das obras perdidas, algumas opiniões insistem que a pintura foi a parte da colecção que menos danos sofreu o que levantou várias suspeitas que justificariam o súbito interesse de Saatchi pela pintura. De facto, desde que arte e comércio começaram a caminhar juntos, tornou-se essencial perceber que as inúmeras “mortes” e “ressurgimentos” que vimos aparecer nas nossas sociedades se devem mais a operações de “marketing” do que propriamente de conteúdo real.

²⁵⁴ Bonito Oliva, teórico da transvanguarda italiana, retoma por exemplo a questão do indivíduo do centro da actuação ou do valor objectual da arte.

²⁵⁵ Aliás, um dos arautos deste *regresso à pintura*, George Baselitz (que aliás já trabalhava em pintura à bastantes anos) fez notar, através da inversão a 90 ou 180º graus da orientação gravítica dos quadros, que a mesma constituía um meio em si (Aliás, na exposição *Depois do Modernismo*, Cerveira Pinto apresentou uma montagem de vários elementos com uma orientação semelhante, ou seja, ao contrário, intitulada *Território nº5*). Baselitz, afirmando que “*a obra de arte surge na cabeça do artista. Não há qualquer tipo de comunicação com o público. O artista não pode fazer perguntas e não faz declarações; não fornece informações, mensagens ou opinião. Não ajuda ninguém e a sua obra não pode ser utilizada. Não há situação social ou pessoal que governe, influencie, evite ou torne inevitável o produto final.*” Citação retirada de: **RUHRBERG**, Karl e outros. *Arte do século XX*, vol. 1, Org. por Ingo F. Walter, Tashen, 1999. Pág. 369.

²⁵⁶ **PÉREZ**, Miguel von Hafe (Org.). *Anamnese O Livro*. 1.ª ed. Porto: Fundação Ilídio Pinho, 2006, pág. 340.

retorno do individual e do autor, se bem que numa perspectiva diferente. Regressou porque “a pintura representa uma prática menos alienada – no sentido em que o vínculo entre o artista e a obra é mais intenso, porventura mais directo”²⁵⁷ e nesse sentido prolonga o programa do *Modernismo* ao identificar-se com a reflexividade do autor e da pintura. Mas não se ficou por aqui: outra pintura, por norma não assente nos suportes tradicionais ou nos elementos que a compunham, que havia também continuado a ser feita desde a aparição do conceptualismo, manteve a sua operacionalidade, virada para o seu percurso histórico (por exemplo com a apropriação) ou para a sua readaptação à contemporaneidade não narrativa e semântica. Expropriada da representação *per se* e centrada no plano da imagem, enquanto *médium* privilegiado dessa exploração, ela remete para fora do autor e de si mesma, alojando-se em outras áreas culturais ou artísticas.

Ambas são referenciais, penso que toda a arte o é, mas a primeira projecta-se de dentro para fora e a segunda de fora para dentro. Por outras palavras, a pintura que reformula as premissas das vanguardas ou se quisermos do *Modernismo*, parte dos elementos formais e sensoriais para revalorizar o objecto artístico, afirmando-se enquanto *médium* pictórico; a pintura que corta com essa tradição pretende sair da sua condição, deixar de ser pintura e ser imagem ou insinuar que toda a imagem pode ser pintura²⁵⁸. Penso que nenhuma destas tendências se anulam e ambas fazem parte do mesmo contexto, que é o da actualidade.

Aliás, para sermos mais precisos, pelo menos desde os anos oitenta que a pintura se viu destituída da normal organização por géneros, tendências ou grupos e actualmente essa seria uma disposição totalmente falaciosa, se bem que ainda surjam referências a escolas ou grupos, como a escola de Leipzig.

Em Portugal, a junção destas duas tendências (talvez possamos até referir-nos a elas como as da inclusão do autor e da exclusão do autor no processo construtivo da pintura), por vezes protagonizada por gerações diferentes de artistas, fez-se de forma pacífica – muito embora algumas promoções ou contendas tenham surgido – e nos anos oitenta assistiu-se inclusive a exposições colectivas com a participação de ambas, o que não

²⁵⁷ SARDO, Delfim (Edit.). *Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década*. Fundação de Serralves e Jornal O Público, 2006, pág.6.

²⁵⁸ O que sugere o título do texto de Delfim Sardo: “*Todas as imagens são pinturas possíveis*”. SARDO, Delfim (Edit.). *Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década*. Fundação de Serralves e Jornal O Público, 2006.

indicia uma rivalidade e sim uma continuidade acerca das propostas pictóricas.

Neste período, regressou a pintura de António Dacosta²⁵⁹, também ele regressado de Paris com um trabalho pouco usual no nosso panorama. Efectuando uma pintura de grande impacto sensorial, Dacosta devolve a educação do ver não natural, conceptual, mas também imediato, matérico e expressivo através, por exemplo, de fundos que servem apenas de enquadramento às figuras que por lá pululam ou que de lá se destacam muitas vezes discretamente ou por representações figurativas pouco naturais, que servem sobretudo como imagens, no sentido quase hieroglífico, de reconhecimento do conteúdo que comporta as formas e ao mesmo tempo do conteúdo simbólico e memorial que cada forma, em cada um, comporta.

Dacosta chegou a Portugal com uma avultada bagagem intelectual acerca de arte contemporânea. Já antes de partir, no nosso país, teve a oportunidade de exercer crítica de arte, escrevendo para alguns jornais. Em Paris escreveu muito, tomou parte do trabalho de muitos artistas e colaborou intensamente na vida cultural da cidade. Foi pois natural ter trazido para o país uma abertura e maturidade artística e cultural que lhe permitiu regressar à pintura da melhor forma, como se nunca a tivesse deixado de tornar pública. A ambiguidade é um dos principais elementos que marcam presença em Dacosta: a ambiguidade entre a abstracção e a figuração, entre o espaço e a desconstrução do mesmo, entre a realidade e o lírico, entre o infantil e o adulto, entre o particular e o universal, entre o auto-referencial e o pluri-referencial. Mas não é apenas isso e também a natureza que confere a cada obra, a natureza de objecto. Parece que Dacosta se esforça por atribuir à actividade de pintar a veracidade do objecto que daí resulta, ou seja, cada pintura é por si mesmo a afirmação de que entrou um novo objecto para o mundo da arte, objecto esse marcado pelo indefinível, pela procura de diálogo constante e não essencialista. Um objecto, como já referimos, ambíguo na sua tradução cognitiva e pessoal, marcadamente individual, o que por vezes o fecha num círculo

²⁵⁹ Nascido em 1914, em Angra do Heroísmo. Muitos estudos sobre o seu trabalho referem-se aos dois períodos da pintura de Dacosta mas o próprio afirmou que. “*Não recomecei, continuei a ser (...) Não se interrompe o que se é, não se deixa de ser quem é, não se recomeça, é-se.*” In Maria João Avillez, *António Dacosta: O regresso à pintura 35 anos depois*, Expresso, 18 Junho 1983. Citado de **ROSENGARTEN**, Ruth. *António Dacosta: Não há sim sem não*. Bermuda: Bermuda National Gallery, s.d.. Por outro lado, apesar de Dacosta ter recomeçado a pintar assiduamente entre o fim da década de setenta e os inícios da década de oitenta, afirma que esse facto não tem qualquer relação directa com o *retorno da pintura*, durante o mesmo período.

entre artista e obra não permitindo intromissões que não sejam as de ordem estética. Dacosta elucida esta questão afirmando que “*Regressei (à pintura) talvez por narcisismo, sei lá (...) porque num certo momento achei que já não era a pessoa jovem que tinha sido, e quis inventar qualquer coisa que agradasse ao tal Outro que há em nós (...) O mundo exterior é uma coisa fugaz, sem forma – ninguém sabe onde o real começa – e essa luta contra a morte consiste em dar uma presença mais sólida, mais viva, a essa transitoriedade, dando forma ao prazer.*”²⁶⁰ Por outro lado, o círculo de que falávamos é para Dacosta interrompido depois de realizado o quadro, tornando-se impenetrável para o próprio artista que “*tem de se procurar no quadro que fez*”²⁶¹ tornando-se assim próprio espectador.

É curioso apreender o trabalho de Dacosta para além das questões formais e ligá-lo ao seu tempo mas com uma perspectiva de se fazer prolongar para os tempos futuros. A incidência do individual e narcísico não é qualquer descoberta, é afirmado pelo próprio como conjuntura de regresso ao presente. Pensar a arte como a condição humana que nos permite continuar a fazer parte dela a partir dos objectos que depositamos na vida está presente não só nas próprias obras como na atitude que a elas precede.²⁶² E aqui, como vários autores já referiram, encontra-se a presença do tempo, vincado como compasso de uma passagem breve – a do pintor e a de todos – e a necessidade de o reenquadrar de outra forma, por exemplo, através da mitologia pagã ou cristã. Porque a mitologia é, muitas vezes, o encontro entre a presença sem origem, entre o que seguramente, depois de ser mito, nunca deixará de fazer parte da cultura humana, repetido de geração para geração com uma componente vincadamente moral.

É conhecido o interesse do pintor por *assinaturas de artistas desconhecidos*, enquanto elementos que marcam a presença do autor, apesar de se desconhecer quem eles sejam. Este interesse foi desenvolvido plasticamente nos seus últimos anos de vida, entre 1989 e 1990 e daí resultaram alguns trabalhos em acrílico, ampliações de assinaturas de artistas desconhecidos do século XV e XVI. Destes trabalhos, assim como dos

²⁶⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintar é uma forma de adiar a morte*. In O Jornal, 22 de Junho de 1983. Citado de ROSENGARTEN, Ruth. *António Dacosta: Não há sim sem não*. Bermuda: Bermuda National Galley, s.d..

²⁶¹ DACOSTA, Miriam Rewald (Coordenação). *António Dacosta*. Lisboa: Galeria 111, 1995, pág. 150.

²⁶² Afirma Dacosta: “*Fiz uma pintura onde anulo o tempo...De resto a pintura anula o tempo, na pintura há apenas espaços (...) existe no fundo a vontade de eternizar o que é passageiro.*” DACOSTA, Miriam Rewald (Coordenação). *António Dacosta*. Lisboa: Galeria 111, 1995, pág. 152.

realizados durante o período a que nos reportamos, denota-se em primeira instância a relação do pintor com o tempo histórico e com os restantes pintores da História²⁶³. Contudo, estas cópias de assinaturas revelam ainda mais o que já foi referenciado: revelam tanto a relação do autor com a obra como a relação da obra com o mundo social.

Sobre a questão da “aura”, Dacosta afirmou que “ *Hoje, esse sopro parece-me, com grandes exceções, fazer parte sobretudo da imagem social dos artistas. A aura está neles e não nas obras. Mas talvez continue a ser apenas a interrogação dessa alteridade que referi, esse querer exprimir algo que acerte conosco e com o mundo, aquilo que move os artistas a produzir coisas e a actuar assim.*”²⁶⁴ Apesar de ter a consciência de que uma certa condição de artista pode ser fabricada pela própria condição social²⁶⁵, a relação que mantém com os quadros é da ordem do privado, mas eles são o elo entre ele e o mundo. A expressividade é mais que da ordem do privado, é da ordem do universal. Quase em alusão à personagem Frenhofer de Balzac²⁶⁶, Dacosta afirma que “*o pintor pinta às escuras*” e que “*se fosse possível ter a certeza de que um quadro atingiria a perfeição e ele desse uma total satisfação, não se faziam outros*”²⁶⁷. A questão está em criar um objecto que possa dialogar com o mundo, através da sua condição de imagem codificada.

As assinaturas que Dacosta reproduziu, dizem-nos que da pessoa anónima fica o nome, a caligrafia que atesta a pertença física de alguém a uma obra e a origem humana de qualquer obra, por mais que se desconheça especificamente de quem se trata. Por outro lado, elas são também parte da obra, têm uma componente visual e estética que está para além do seu significado nominal. E é esta componente que Dacosta exacerba, isolando a própria assinatura como uma espécie de ícone a desvendar mundos.

António Dacosta é um dos artistas de gerações anteriores mais importante a trabalhar

²⁶³ Dacosta afirmou que “*Todos nós vivemos dentro da história da arte. Tudo isso passa-se dentro da história da arte, não se aprende. (...) mas a pintura, o pintor só começa de facto a partir do momento em que se interessa pela história da arte, em que começa a folhear revistas e entra numa convenção desde o Giotto para cá.*” **DACOSTA**, Miriam Rewald (Coordenação). António Dacosta. Lisboa: Galeria 111, 1995, pág. 150.

²⁶⁴ **DACOSTA**, Miriam Rewald (Coordenação). *António Dacosta*. Lisboa: Galeria 111, 1995, pág. 143.

²⁶⁵ Afirma mesmo que distingue a condição de artista da de pintor e que não se reconhece como artista.

²⁶⁶ **BALZAC**, Honoré de. *A obra-prima desconhecida*. Viseu: Edições Vendaval, 2002. (1.ª ed. original: 1831, *Le chef-d'oeuvre inconnu*)

²⁶⁷ **DACOSTA**, Miriam Rewald (Coordenação). *António Dacosta*. Lisboa: Galeria 111, 1995, pág. 149.

nesta altura em Portugal. Mas há outros, que utilizando mecanismos distintos, marcam o entendimento da pintura²⁶⁸.

Joaquim Rodrigo posiciona-se num enquadramento totalmente diferente do que Dacosta, nomeadamente por acreditar na possibilidade de um sistema universal da pintura e também por – apesar de enquadrado aqui no período do *retorno da pintura* – nunca a ter deixado de exercer desde os anos cinquenta e ter um posicionamento desajustado a este “regresso” neo-expressionista, muito embora tenha gozado de bastante visibilidade durante a década de oitenta.

Mas o que interessa aqui salientar, que confirma todo o pensamento que desenvolveu desde os anos sessenta transposto para a imagem da pintura, é o texto que publicou em 1982, *O complementarismo em pintura* cuja redacção terminou em 1979, com o último aditamento ao texto original e que sintetiza todo o percurso artístico, teórico e de investigação do pintor. Esta atitude, próxima à que os artistas das primeiras vanguardas tiveram (por exemplo Kandinsky ou Mondrian), apresenta-se até inusitada para a data em que foi publicada. Apresentar um sistema que “*permite pintar, ensinar a pintar e aprender a pintar de um modo certo, imediato, completo e definitivo. Conscientemente. Universalmente*”²⁶⁹ tanto tem de megalómano como de redutor (não no sentido depreciativo) uma vez que reclama para a pintura uma classificação de ciência exacta, instituída de regras bem definidas que há muito haviam desaparecido da ordem da pintura e da arte.

É no mínimo curioso ler de um pintor que “*Só em 1982 é que considere concluído o meu trabalho iniciado há quarenta anos. Encontrei nessa data a solução e nunca mais senti a necessidade de alterar tal procedimento. Desde então fiz mais de 50 quadros,*

²⁶⁸ Não nos debruçaremos acerca de todos, seria inoportuno neste âmbito. De todos, escolhemos aqueles que nos pareceram trazer de forma evidente para a discussão da arte contemporânea, especialmente para a questão da autoria, uma redefinição do pensamento. Por exemplo, um caso paradigmático que por norma aparece em todos os manuais de História da Arte e que aqui não será referido é Paula Rego, apesar de na década de oitenta integrar o grupo de artistas mais discutidos e falados no país, por duas razões: a primeira por a artista não estar a residir em Portugal no período que compreende o estudo e em segundo por apesar de ser portuguesa, a sua pintura alcançar uma panorâmica e linguagem incontestavelmente internacional, independente de Portugal. Decidimos por isso escolher António Dacosta e Joaquim Rodrigo, como artistas vindos de gerações anteriores às que estão em discussão e que se encontram em pólos quase contrários na sua relação com a pintura e com a autoria.

²⁶⁹ **RODRIGO**, Joaquim. *O complementarismo em pintura. Contribuição para a ciência da Arte*. 1.ª ed. Mem-Martins: Livros Horizonte, 1982, pág. 96.

sempre respeitando o mesmo critério e tenho a certeza de que os mesmos estão certos.”²⁷⁰ e que apesar disso nunca deixou de pintar.

Digamos que as pinturas de Rodrigo são, na maioria dos casos, testes, experiências linguísticas que fundamentam e exemplificam a sua teoria. É por isso conceptual e racionalista mas também simbólico. Apesar das obras terem um cariz efectivamente sistematizado e organizado, delas ressalva também uma proximidade ao signo, ao primitivismo ou simplesmente a sistemas de representação de outros tempos e culturas, fazendo corresponder o presente ao passado e forjando-o do plano tecnológico que lhe estava inerente.

Ao criar uma metodologia da criação, onde ciência e arte se complementam, Rodrigo estava também a deixar cair o pensamento romântico que apesar de contestado décadas antes, acabaria sempre por voltar, como o “regresso à pintura” demonstrava. Afirmava ainda que a arte e a pintura eram uma linguagem versátil para toda a humanidade e não arauto de alguns “eleitos” a quem a comunidade chamava de artistas²⁷¹.

Contudo, não significa que ao sistematizar o percurso processual da pintura, Joaquim Rodrigo o tenha feito fora do quadro da realidade. Pelo contrário, o concretismo com que a ensaiou é o mesmo com que a liga à realidade através de temas políticos, acontecimentos nacionais e internacionais, episódios pessoais como viagens, etc, que são presenças constantes, tal como alguém referiu, como cartas, mapas do território humano que é preciso percorrer. No entanto, continuando esta analogia, os mapas servem de orientação e aqui os temas pictóricos têm a mesma função que a imagem tem nos mapas – a sua utilidade está na clareza e esquematização.

O que convém porém ressaltar do seu pensamento – e da sua prática – é que o artista pretendeu aplicar a reprodutibilidade à pintura. No seguimento de Benjamin, por exemplo, a pintura que Joaquim Rodrigo defende é uma pintura reprodutível, sem aura

²⁷⁰ **RODRIGO**, Joaquim. *Joaquim Rodrigo O único quadro-tipo possível* (Entrevista com João Pinharanda e José Sousa Machado). In *Artes & Leilões*, nº2, Ano 1, Dezembro/Janeiro 1990, pp. 45.

²⁷¹ Sobre o assunto escreveu: “*Quando se fala de pintura a qualquer pessoa (que não pintor...) e se lhe diz: - Por que não experimenta?... – a resposta é quase sempre: - Sou incapaz de desenhar seja o que for. Não tenho jeito nenhum...Estou inteiramente em desacordo. Desenhar é bem diferente daquilo que muita gente supõe. E até geralmente acrescento: - Sabe, já o facto de me dizer que não tem jeito ou habilidade é uma vantagem que, neste aspecto, poderá permitir fazer pintura com interesse.*” **RODRIGO**, Joaquim. *O complementarismo em pintura. Contribuição para a ciência da Arte*. 1.º ed. Mem-Martins: Livros Horizonte, 1982, pág. 49.

de original no que respeita ao método nem ligação autoral. Um sistema matemático e esquemático que permitiria uma homogeneização da imagem. Há então um deslocamento na importância que se confere ao objecto, relativa, em relação ao seu sistema. Ou por outra, o objecto mantém o valor na medida em que comporta a universalidade do sistema teórico, reproduzível e não único. Mas a reproduzibilidade que Joaquim Rodrigo reclama não é aquela de que Benjamin falou, possibilitada pela tecnologia e sim a capacidade reproduzível da própria natureza, baseada na organização biológica e natural. Daqui retirou as premissas para a composição formal que propõe, tendo em conta a forma, a cor, o espaço e o tempo.

Assim, apesar de desenquadrado dos ventos que fizeram a pintura o tema central de discussão e prática nos anos oitenta, a proposta de Joaquim Rodrigo adequa-se plenamente ao pensamento que se vinha desenhando nas sociedades ocidentais desde há largos anos. O curioso é que aplicou este pensamento à pintura, justamente o *médium* que se supunha irremediavelmente perdido na era da reproduzibilidade. Claro que não se trata de imitar, apropriar ou citar, mas trata-se de reproduzir um método, individualmente distinguível pela experiência pessoal, pela memória e pela capacidade de cada um se conhecer a si próprio, como afirmou: “*Por «pessoal» entendo também individual, isto é, universal; por «receitual» entendo preceitual. É que só há uma maneira de fazer filhos e nem sequer os gémeos uniovulares são iguais.*”²⁷².

Em Portugal, o exercício da pintura como meio predominante esteve também presente, por exemplo, na exposição *Depois do Modernismo*²⁷³, em 1983, onde a maioria dos artistas escolheu este meio para se fazer representar. E se avançarmos, vemos que continuou a ser praticada de forma quase hegemónica até muito recentemente. Por exemplo, falando de portugueses, Paula Rego (não residente em Portugal), Joaquim Rodrigo, António Dacosta (que começou a pintar novamente nos anos oitenta), Júlio Pomar, Ângelo de Sousa, Julião Sarmento, Graça Morais, Pedro Cabrita Reis, Ilda David, Manuel Casimiro, entre muitos outros, operaram no âmbito da pintura, em diferentes vertentes, antes, durante e depois de a mesma ter “ressurgido”.

Penso inclusive que o que marca particularmente os anos oitenta portugueses (e havia marcado já os anos setenta internacionais) é uma tendência que afecta não só a pintura

²⁷² RODRIGO, Joaquim. *O complementarismo em pintura. Contribuição para a ciência da Arte*. 1.ª ed. Mem-Martins: Livros Horizonte, 1982, pág. 77.

²⁷³ Coordenada por Luís Serpa, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

como a globalidade das artes visuais – entre elas a pintura, a escultura, a fotografia, o vídeo, etc. – e que diz respeito à interferência de umas nas outras e à camuflagem das mesmas em outras áreas do social. De uma forma evidente, isso aconteceu em Portugal com a escultura de Alberto Carneiro ou Rui Chafes, com a fotografia de Helena Almeida ou Fernando Lemos ou com a pintura de António Olaio que com frequência a remasteriza com vídeo, etc.

No campo da fotografia, uma presença efectiva em Portugal a partir de oitenta²⁷⁴ mesmo pelo apoio que teve ao nível das instituições nacionais²⁷⁵, Helena Almeida e Fernando Lemos, por exemplo, seguiram durante anos esta correspondência entre pintura e fotografia, fazendo mesclar as duas técnicas enquanto exercício crítico e óptico da própria plasticidade das técnicas. Nesta década, afirmaram-se outros artistas que se afastaram das questões que temos vindo a falar, como Jorge Molder e Paulo Nozolino, Daniel Blaufuks, Mariano Piçarra, José Manuel Rodrigues, entre outros, que acompanhavam o crescente interesse pela discussão em torno do objecto artístico, no caso, aplicado à fotografia. Na década de noventa, manteve-se este interesse ao qual acresceu a internacionalização da fotografia portuguesa. Artistas como João Tabarra, Nuno Sequeira, Inês Gonçalves ou Maçãs de Carvalho representam toda uma geração que hoje torna inegável a presença da fotografia como prática comum no território nacional. Este *meio* viveu aliás uma discussão semelhante à que foi referida acerca da pintura, inclusive no território nacional, oscilando entre aqueles que defendiam uma fotografia absorvida nos seus próprios meios, entre os quais os autorais e aqueles que defendiam uma fotografia de expansão para outros territórios, dentro e fora da esfera artística, mas sempre no plano da imagem.

Ora, como temos vindo a perceber, os anos oitenta introduziram uma problemática que a década seguinte irá sedimentar²⁷⁶, não sem variadas polémicas. A exposição

²⁷⁴ Muito embora em anos anteriores outros artistas portugueses operassem na área com um trabalho importante como Carlos Calvet, Gérard Castello-Lopes ou os próprios Fernando Lemos e Helena Almeida).

²⁷⁵ Por exemplo os *Encontros de Fotografia* em Coimbra; os *Encontros da Imagem*, em Braga; a *Fotoporto*, Serralves; o *Mês da Fotografia*, em Lisboa; o *Curso Superior de Fotografia*, da Cooperativa Árvore; ou as *Bienais de Cerveira e Vila Franca de Xira*.

²⁷⁶ Como Bernardo Pinto de Almeida afirmou, “*houve uma deslocação do fenómeno generalizado do chamado «regresso à pintura» (de inspiração barroca) para um repensar das poéticas conceptuais, já não pela via da reflexão mas pela via da aparência, do plano estritamente formal (de inspiração maneirista). «Coisas» parecidas com objectos de raiz conceptual, para simplificar*”. ALMEIDA,

Imagens para os anos noventa, em 1993²⁷⁷, representa simbolicamente estas questões, indiciando alguns deslocamentos dos quais para já, apenas nos debruçaremos num: o título não remete para arte e sim para imagem, o que permite compreender que o conjunto da exposição foi constituído pelas *imagens que se (re)produzem hoje com o nome de arte*²⁷⁸. Imagens e não obras. Imagens, porque essencialmente remetem para um conteúdo linguístico não verbal, mas também não (apenas) formal. E isso diferencia efectivamente a atitude que a partir da década de noventa se torna maioritária e a diferencia em relação às anteriores, mesmo a de oitenta. Por um lado, estas imagens são usurpadas da realidade, reproduções ou representações, mas por outro, atestam novas propostas dessa realidade, são produções que apesar de utilizarem o real como referente o transformam em arte.

A importância da imagem para o ser humano não é, efectivamente, nova. Relembre-se o empreendimento monumental que o historiador de arte Aby Warburg começou em 1926, intitulado *Mnemosyne* e que consistiu em reunir e fazer relacionar mapas de imagens para demonstrar as inúmeras possibilidades de combinação possíveis e que no fundo, no plano da arte, se assemelha aos objectivos de uma “exposição”.

A imagem é efectivamente o símbolo do real e em simultâneo do simulacro. Neste contexto, é a transposição da representação²⁷⁹ para o real operando numa lógica de

Bernardo Pinto de. *O centro fora do centro*. In *Artes & Leilões*, nº3, Fevereiro/Março 1990, pág. 38.

²⁷⁷ Exposição comissariada por Fernando Pernes e co-produzida pela Fundação de Serralves e Culturgest, que contou com a itinerância por alguns pontos do país: do Porto seguiu para o Centro de Exposições e Conferências do Alto Tâmega e depois para a Culturgest, em Lisboa. Digo simbolicamente porque outros acontecimentos e exposições anteriores já o haviam informado. O facto das obras expostas nesta exposição já terem sido mostradas em outras exposições anteriores o demonstra. Contudo, talvez pela visibilidade, divulgação e polémica que esta exposição causou, ao nível inclusive de ataques directos entre artistas e críticos, foi o catapultar e consolidar desta discussão em torno da imagem que como vimos, teve todo um percurso anterior.

²⁷⁸ **PINHARANDA**, João. *Arte Segredo Evidência Segredo Evidência Arte Evidência Arte Segredo*. In **PERNES**, Fernando (Comissário). *Imagens para os Anos 90*. Porto: Fundação de Serralves, 1993.

²⁷⁹ Acerca da redefinição do próprio conceito de *representação* ler: **VIDAL**, Carlos. *Revolução nas representações: o elogio da incerteza*. In **PÉREZ**, Miguel von Hafe (Org.). *Anamnese O Livro*. 1.ª ed. Porto: Fundação Ilídio Pinho, 2006, pp. 334-341. Aqui, entre outros aspectos, o autor define a *representação* como tema sempre em aberto e heterogéneo, onde à impossibilidade de definição se utiliza a sua trajetória histórica: “*Que nos leva desde a equivalência entre representação e impressão, nos estóicos, representação e imaginação em Aristóteles, representação, percepção e apreensão em Leibniz e Espinosa, ou entre representação, apreensão sensível e apreensão conceptual, em Kant. E teremos,*

imagem interactiva. Significa isto que a tendência afirmada neste decénio foi a de deixar cair a pintura, a escultura, a fotografia, o vídeo, etc. enquanto ofícios em que o artista se especializava – sendo a sua profissão a de pintor, escultor, fotógrafo, etc. – para uma prática que exigia a abertura a todos os géneros ou campos e aparições da imagem que em determinado momento fossem úteis para determinado artista.

Esta forma de redefinir o objecto da arte, a imagem, é aquilo que os artistas têm vindo a experimentar desde os anos sessenta, a presença mesclada e indiferente de uma alta com uma baixa cultura ou de massas²⁸⁰ despindo a produção artística de uma ideia de excepcionalidade, raridade ou marginalidade em relação à realidade. É um conceito entre o real e o hiper-real com o qual podem jogar com maior liberdade, entre a ideia da imagem e a própria imagem.

Por outro lado, a abrangência do significado atribuído a *imagem* coloca-nos perante a questão da materialidade, desmaterialidade ou rematerialidade da arte. É que a mesma perdeu a condição hegemonicamente material, alargando os parâmetros a meios tendencialmente desmateriais. Esta foi outra alteração à redefinição de objecto artístico, operante à condição da arte há largos anos e à qual o nome de *imagem* possibilitou uma maior abrangência.

Em termos sociais, a imagem é o elemento que melhor integra o mundo actual e portanto a sua integração na discussão sobre arte é a melhor forma de a discutir porque compreende o período prévio à realização da mesma. A imagem existe antes e para além da arte, sendo que no mínimo questiona a sua razão de existência.

Por outro lado e porque se banalizou, a imagem captada, aquela que se encontra no cinema, na fotografia, no vídeo, etc. perdeu a sua áurea de verdade, se alguma vez a chegou realmente a ter. Sem outros permeios, é o contexto que define a origem ou intuito da imagem e não a própria imagem. Podemos dizer que a introdução de novos *médiuns* na arte ajudou a reposicionar o significado e o papel que os campos artísticos

posteriormente, a representação enquanto mundo dos objectos que nos cercam, sendo esse mundo o da objectivação da vontade, o próprio mundo em que vivemos tal como no-lo definiu Schopenhauer.”

²⁸⁰ Ver capítulo sobre a *Pós-Modernidade* onde se fala das interpretações que a nova posição da imagem ocupou. Ainda sobre a questão do lugar da imagem na arte contemporânea leia-se *Imagens da Cultura e Culturas da Imagem: O lugar da imagem na arte*. ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Transição – Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos (a nova paisagem artística no final do século XX)*. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. pp. 179 – 192.

tiveram na contemporaneidade – enquanto que uma pintura tinha sempre um intuito artístico, um vídeo não tinha: podia ser documental, informativo, recreativo, memorial, artístico, etc.

Nesta análise da redefinição do objecto artístico, pronunciada inúmeras vezes ao longo do século XX e que a partir dos anos oitenta passou a integrar, no plano epistemológico, uma das definições do *Pós-Modernismo*, podemos encontrar também em Portugal uma tendência para a indefinição de elementos objectivos que norteiem e distingam de uma forma pragmática o objecto artístico dos restantes.

A presença da imagem veio destituir da linguagem artística a hegemonia da ideia associada a “obra”, dos elementos formais que a compõem, nomeadamente pelo eclectismo que comporta. Isto acontece porque a importância do acto que preside ao artista não é registar determinada imagem nem representá-la, é torná-la conjuntura da realidade. Mas o fim não é a imagem nem a realidade. O fim passa por propor uma nova realidade pensável a partir dos dados que a realidade inscreve no quotidiano, sobretudo através de imagens.

Não foi por acaso que René Huyghe²⁸¹, em *Os poderes da imagem*²⁸², afirmou que a partir do século XX, a «Civilização do Livro»²⁸³ foi substituída pela «Civilização da Imagem». Para a arte, esta substituição de paradigmas não poderia de forma alguma tê-la deixado indiferente. Mas a verdade é que a arte foi desde sempre a transposição de um pensamento, uma linguagem, uma ideia, para uma imagem – uma comunicação por via do visual. E assim continua.

Como deveremos então encarar esta nova transposição, que ainda se mantém, e que diferencia o que genericamente chamávamos obra para o que agora chamamos imagem? Em primeiro lugar, significa que a extensão de possibilidades que a imagem permite proporcionou um alargamento do campo da arte. *Médiuns* que tradicionalmente não seriam considerados no campo artístico, passaram a sê-lo e *médiuns* que usaram os mesmos processos de entendimento em relação à imagem durante décadas passaram a adoptar outros, nomeadamente os utilizados pelos novos. Em segundo lugar, significa que a origem da imagem, a forma como a mesma se apresenta ou a sua função original pode não comportar qualquer importância no processo de legitimação artístico. E aqui,

²⁸¹ René Huyghe (1906 – 1997). Foi filósofo da arte, conservador do Museu do Louvre e professor.

²⁸² HUYGHE, René. *Os poderes da imagem*. 1.ª ed. Lisboa: Bertrand, 1965, pág. 8. (1.ª ed. original: 1965, *Les Puissances de l'image*).

²⁸³ Referindo-se à denominação feita por Lucien Fébvre aos tempos modernos.

sobre este segundo ponto, concordamos com René Huyghe quando afirma que “a criação artística pode de facto empenhar-se licitamente em caminhos diametralmente opostos e conduzir muito longe, quer num, quer no outro, numa aparente contradição. Mas a contradição vem de um domínio diferente: o da lógica, que não o da arte.”²⁸⁴ Porque os pressupostos que presidem à lógica não são, de facto, os que presidem à arte. Abarcar sob a denominação de imagem, artística claro, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, uma instalação, um vídeo, uma *performance* ou um anúncio publicitário não acarreta para a arte, só por si, qualquer tipo de contradição, apenas a integra na realidade do momento.

Por isso o título da exposição *Imagens para os anos noventa* torna-se bastante sugestivo – assim como a discussão que a mesma originou no seio do meio artístico português²⁸⁵ – por incitar à leitura da imagem, com toda a complexidade que a mesma pode sugerir, nomeadamente questões que estão imanentes a ela mas que vão além das formais e se relacionam com os universos de referência de que fazem parte e que não têm que ser a expressão, técnica ou plástica.

Tomemos como exemplo uma das “imagens” apresentadas na exposição, de Paulo Mendes – *A escolha do crítico*. Com fotografia, documentação e instalação esta “imagem” vem no alinhamento de uma certa tendência de que já falámos e que procura na arte a anulação da sua parte sensorial (da qual a estética faz parte) ao mesmo tempo que a torna referencial ao próprio mundo. Vem ainda no alinhamento de uma procura manifesta em questionar a realidade e particularmente a realidade da arte, os seus limites e mecanismos de legitimação, dos quais fazem parte os críticos de arte. O conjunto de seis fotografias forjadas a bibliotecas particulares de seis críticos de arte portugueses, complementadas por um livro escolhido por cada um deles pretende, por um lado, relembrar a heterogeneidade do conteúdo filosófico/ teórico da arte e o próprio caminho da crítica, pessoal, subjectivo e ambíguo. Por outro lado, esta peça, tal como o

²⁸⁴ HUYGHE, René. *Os poderes da imagem*. 1.^a ed. Lisboa: Bertrand, 1965, pág. 294. (1.^a ed. original: 1965, *Les Puissances de l'image*).

²⁸⁵ A começar pelo polémico texto escrito por vários artistas – Fernando Brito, João Paulo Feliciano, João Louro, Paulo Mendes, Miguel Palma, Rui Serra, João Tabarra e Carlos Vidal – intitulado “*Oito novos fora*” e publicado na Revista Artes & Leilões, nº 22, Ano 5, Outubro/ Novembro 1993, que atacava um certo mundo da crítica e concretamente João Pinharanda, Alexandre Pomar e José Luís Porfírio acerca dos textos que ambos escreveram sobre a exposição.

artista a define, é “*uma arqueologia de conteúdos informativos*”²⁸⁶ ou seja, informa sobre o que muitas vezes não é claramente explícito no pensamento e escrita do crítico – as linhas de pensamento que o orientam. É um depósito informativo, memorial também, mas não deixa de ser igualmente uma sátira – positiva ou negativa dependendo da forma como se veja – que enuncia como meio privilegiado do labor crítico a teoria e a escrita e não a visão.

Em 1992, Carlos Vidal escreveu um texto/manifesto onde defende a ideia e a necessidade de se encarar e fazer cumprir uma “*arte refundada*”²⁸⁷. O autor, para quem “*o retorno à pintura das recentes transvanguardas internacionais, (são) movimentações estéticas reaccionárias, desenvolvidas na sombra das zonas mais conservadoras integrantes do vasto núcleo de teses da pós-modernidade.*”²⁸⁸ pensa que arte é procura, é debate, é a dissolução na própria vida social e portanto um elemento de comunicação que deverá utilizar todos os materiais disponibilizados pelo próprio tempo – no caso concreto, o vídeo, a fotografia, os meios informáticos, a própria realidade virtual, etc. – para cumprir a sua função de “*imitação crítica da realidade*”²⁸⁹. No mesmo sentido, António Cerveira Pinto, artista e também crítico, evidenciou por diversas vezes a coexistência em Portugal de uma tendência *pseudo-romântica*, virada para o subjectivismo e alheamento do mundo e uma outra, que apelidou de *realismo mediático*, que se baseia na realidade actual através, entre outros, do “*reconhecimento de que a representação do mundo deu lugar a uma paisagem mediática, complexa do ponto de vista da sua organização e modal do ponto de vista da sua lógica*”²⁹⁰.

Parece assim tornar-se claro que a redefinição do objecto artístico teve uma ligação directa com a apreensão analítica da sociedade em geral. A introdução de novos materiais, de novos campos de trabalho, de novos temas associados a causas distintas e dispersas da sociedade foi a manifestação mais directa que os artistas tiveram em

²⁸⁶ VIDAL, Carlos e LOURO, João. *Entre a arte e o que não prevemos. Quesotes, não-questões, problemas para quem?*. In Artes & Leilões, nº 22, Outubro/ Novembro 1993, pág. 46.

²⁸⁷ VIDAL, Carlos. *(Manifesto) Para uma Arte Refundada*. In Colóquio Artes, nº 95, Dezembro 1992, pp. 43 – 51.

²⁸⁸ VIDAL, Carlos. *(Manifesto) Para uma Arte Refundada*. In Colóquio Artes, nº 95, Dezembro 1992, pp. 49.

²⁸⁹ VIDAL, Carlos. *(Manifesto) Para uma Arte Refundada*. In Colóquio Artes, nº 95, Dezembro 1992, pp. 50.

²⁹⁰ PINTO, António Cerveira. *A arte não é um conceito, mas um sentimento conceptual*. (Entrevista realizada por Miguel von Hafe Pérez. In Artes & Leilões, nº 23, Ano 5, Dez/ Jan. 1994, pág.78.

Portugal em relação à *Pós-Modernidade*, porque também aqui chegou a globalização e com ela a proliferação de referências e informações multiculturais²⁹¹ que não poderiam deixar de influenciar os nossos artistas. Deu-se essencialmente nos anos noventa, com focos circunstanciais no decénio anterior e acompanhou em simultâneo a redefinição da actuação e papel do artista enquanto elemento activo no processo de valorização, promoção e discussão da obra.

1.1.3. - Redefinição do lugar do artista:

Em 1983, a exposição *Depois do Modernismo*²⁹², já referenciada, é introduzida como um momento importante na importação de uma discussão já presente em outros países ocidentais. Variados estudos, artigos de opinião ou crítica referenciam esta exposição como a responsável por “qualquer coisa”, seja por tornar visível a mediatização crescente da área cultural, seja por introduzir o debate sobre o *Pós-Modernismo* ou ainda por denunciar um crescente domínio (superficial) para novos processos de legitimação²⁹³.

²⁹¹ Influências multiculturais não pressupõem uma prática multiculturalista de fundo que, como foi explorado no capítulo 3 da 1.ª parte, não se pode dizer que esteja implementado da melhor forma ou com os trâmites a que se deveria reportar. No entanto, é inegável que a proliferação informativa e mediática tem funcionado desde os anos noventa neste sentido e a arte tem tendencialmente trabalhado na fusão cultural em vários aspectos.

²⁹³ Damos aqui um panorama do que se escreveu sobre a referida exposição: *A exposição (...) introduziu em Portugal os temas e os debates pós-modernos e correspondeu à instauração de uma situação plástica balizada pelo «regresso à pintura», a transvanguarda, o neo-expressionismo, a «bad painting» e as novas figurações, o que se traduzia num predomínio da figuração humana, frequentemente exercitado num registo espontâneo ou pulsional.* MELO, Alexandre. *Anos 80, alguns artistas*. In *Arte Ibérica*, Ano 4 nº32, Fevereiro 2000, pág. 35; (...) *exposição invulgarmente propagandeada, o que revela bem a repercussão que o confusionismo geralmente alcanza nos meios de comunicação de massa. Faltou à exposição Depois do Modernismo uma estruturação clara, não tendo os arquitectos qualquer relação com os pintores presentes (...)* GONÇALVES, Rui Mário. *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. 1.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pág. 158; (...) *manteve-se (a exposição) nos parâmetros de alguma indefinição prática marcada por exemplo pela dimensão ecléctica dos intervenientes (peso dos participantes repescados da Alternativa Zero), excesso de nomes já na altura menores, falta de atenção aos autores que iriam efectivamente afirmar as novas criações da década (...) mas definiu o campo globalizador da intervenção cultural da década (...) e definiu o campo da*

No catálogo da exposição, num texto conjunto do Coordenador²⁹⁴ e da Comissão Executiva²⁹⁵ diz-se que um dos objectivos do evento é “*Saber se em Portugal têm lugar formas de expressão artística que possam integrar a amplitude e ambiguidade de uma noção como é a de pós-modernidade.*”²⁹⁶. O esforço de reunir na mesma exposição diversas áreas como as artes visuais, a música, o teatro-dança, a arquitectura e a moda, valeu-lhe um apoio mediático não muito corrente na altura, apesar de para tal terem contribuído também várias polémicas e discussões geradas entre os organizadores, os participantes ou o meio da crítica envolvente.

Nesta exposição estiveram algumas premissas que, como vimos no ponto anterior, formaram o corpo teórico em discussão por estes anos, nomeadamente o “retorno à pintura” na era pós-conceptual, a correspondência mercado-arte, o alargamento dos próprios limites convencionais do objecto artístico²⁹⁷ ou a análise da realidade social do artista e dos demais.

problematização teórica da nova década ao introduzir, ou ao tornar público, o debate entre o moderno e o pós-moderno, explicitado aliás no título escolhido. **PINHARANDA**, João. *A exposição dos anos 80*. In *Artes & Leilões*, nº3, Fevereiro/Março 1990, pág.22; (...) *a deslocação do centro (o «género» moderno para os centros (os autores) faz saltar para o domínio da legitimação o próprio nome do artista que se torna figura pública. Este movimento foi operado por uma espécie de «lifting semântico» (na expressão de Lipovetsky que tem o seu momento entre nós nas exposições Depois do Modernismo (1983) ou os Novos Primitivos (1984): (...).* **ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *O centro fora do centro*. In *Artes & Leilões*, nº3, Fevereiro/Março 1990, pág. 39; «*Depois do Modernismo*» foi um acontecimento muito ecléctico, a pesar da direcção dominante que era possível pressentir nele. Sintomas disto mesmo, houve vários. Lembro-me de quando foi afastada a hipótese de incluir uma secção de fotografia, não tanto pelo facto de o seu comissário convidado apenas ver em si o fotógrafo adequado ao espírito da exposição, mas porque eu conhecia pelo menos mais um: o Jorge Molder. Ficaram célebres as participações mitigadas de Siza Vieira e da chamada Escola do Porto, que não tendo escusado a sua presença no catálogo, telegrafaram, democraticamente, comunicando que se retiravam da exposição. (...) *As componentes subjectivista, expressionista, irracionalista, vivencial, ecléctica, apropriacionista, táctil, regionalista, superficial, modística, suave, amoral, prevaleceram nos anos que se seguiram à exposição.* **PINTO**, António Cerveira. *Um pouco de memória*. In *Artes & Leilões*, nº 3, Ano 1, Fev./Março 1990, pp.43.

²⁹⁴ Luís Serpa

²⁹⁵ Constituída por: António Cerveira Pinto, Carlos «Zíngaro», Leonel Moura, Michel Alves Pereira e Nuno Carinhas.

²⁹⁶ **SERPA**, Luís (Coord.). *Depois do Modernismo*. Lisboa: SNBA, 1983. Pág. 10.

²⁹⁷ O texto de Leonel Moura – *Boomerang* – cataliza para esta discussão um estado muito particular das artes (e da vida) contemporânea: *o esgotamento das propostas formalistas e a incapacidade efectiva de*

Cerveira Pinto, também presente na exposição enquanto artista, escreveu um texto intitulado *Rescritos para uma exposição*, onde analisou a época como a da transformação da arte em mercadoria, a que substituiu as Instituições públicas pelas privadas e pelos colecionadores e o espectador pelo consumidor. Para ele “*a reacção ainda que ambígua contra a alienação da actividade artística e contra a reificação do objecto de arte; a denúncia da banalização da arte, da neutralização a que se vê condenada pelo ruído ideológico, a contestação da sua transformação em mero objecto de consumo especular, competirá não à História mas ao seu sujeito, neste caso ao artista ele mesmo.*”²⁹⁸. A responsabilização do artista perante o panorama das artes é confirmada no mesmo texto, onde se afirma que a discussão teórica sobre arte deve em primeira instância pertencer ao artista que convoca esta actividade exactamente para a transmitir.

Este, assim como vários outros textos escritos a partir de então, denotam uma atitude relativamente às competências do artista que, não sendo nova, alarga os preâmbulos formativos da actividade: a sua participação como elemento actuante na esfera da cultura passa a não envolver apenas o objecto artístico e a teorização em torno do mesmo para se estender também a uma espécie de militância reactiva ou condutora acerca do entendimento que a esfera mediadora tem desse mesmo objecto. Esta alteração, que como veremos não é uma situação isolada, levará a que o lugar do artista na arte contemporânea sofra um alargamento considerável em relação ao que se verificou em épocas anteriores²⁹⁹, nomeadamente ao tornar-se crítico, galerista ou comissário em prol da defesa da sua actividade profissional.

Tal como outras exposições de igual importância que se fizeram por estes anos³⁰⁰, a que

*produção do novo*²⁹⁷. **MOURA**, Leonel. *Boomerang*. In **SERPA**, Luís (Coord.). *Depois do Modernismo*. Lisboa: SNBA, 1983. Pág. 131. Esta incapacidade de que Leonel Moura fala é facilmente correspondida pela recusa das noções de progresso e história que marcam a época contemporânea não contendo porém qualquer tipo de angústia por tal facto.

²⁹⁸ **PINTO**, Cerveira. *Rescritos para uma exposição*. In **SERPA**, Luís (Coord.). *Depois do Modernismo*. Lisboa: SNBA, 1983. Pág. 24.

²⁹⁹ Ruth Rosengarten afirmou que “*As questões de autoria e «aura», de propriedade e de identidade, foram centrais para o discurso pós-moderno*”. **ROSENGARTEN**, Ruth. *O que se prevê*. In *Artes & Leilões*, nº3, Fevereiro/Março 1990, pág.9.

³⁰⁰ Entre muitas outras, refira-se por exemplo a *Onze Anos Depois*, coordenada por Silvia Chicó na então ESBAL em 1983 ou um ano antes a que ocorreu no CAPC (Centro Artes Plásticas de Coimbra) onde estiveram presentes artistas como Pedro Calapez, José Pedro Croft ou Pedro Cabrita Reis.

temos vindo a falar expressa uma tendência para a valorização individual que, no entender de João Pinharanda, se traduz mesmo no caso em que os artistas se organizam em grupos “*cuja coesão deriva de um esquema de cumplicidades subjectivas e não da defesa de um manifesto estético, desenvolvendo uma acção comum que dura enquanto as obras não se individualizam claramente e adquirem personalidade comercial.*”³⁰¹ .

O próprio reaparecimento da pintura nos anos oitenta, sobre o qual já reflectimos sob o ponto de vista da redefinição objectual, diz respeito também a esta questão, na medida em que reintroduz uma aproximação do autor à obra baseada em questões emocionais, de originalidade, singularidade e ligação física e directa entre ambos, características que andavam afastadas do fazer artístico. Num texto de 1983, intitulado *Pintura-Hoje*, Eurico Gonçalves vem afirmar que “*a pintura-hoje revaloriza a marca pessoal do artista, o seu grau de autenticidade, o estilo.*”³⁰². Que significa no entanto esta tendência? Uma aproximação a valores românticos? Ou apenas uma das últimas resistências ao fim do poder cultural do artista na sua ligação ao objecto de arte?

Na verdade, nem toda a pintura foi ou é auto-referencial, nem toda vive da relação nominalista com o artista. Nem toda a pintura mantém os elementos básicos que a identificavam: o suporte e as tintas. Nem toda a pintura se baseia em fundamentos subjectivos. Nem toda a pintura se manteve dentro dos seus limites. Mas de facto, a pintura de que se fala quando nos referimos à que “regressou” é por norma uma pintura expressionista, da ordem do sensível e que inevitavelmente cumpre um ritual inegável com o autor. E interrompe ou assume um espaço excepcional dentro da ordem do comum e do caminho que as artes visuais seguiam desde há alguns anos: o da dissolução da relação emocional entre autor e obra, o do desaparecimento da *expressão*.

Uns anos mais tarde, em 1990, Bernardo Pinto de Almeida escreveu um texto para a *Artes & Leilões* que intitulou *Generalidades sobre o princípio do cão* e onde fez uma correspondência entre as representações na história da pintura do cão e a própria ideia de artista – do cão rei ao vadio. Aí, falando sobre a arte contemporânea portuguesa, afirmou que se trata de “*fixar a tarefa inumana de ultrapassar o dispositivo da dialéctica (que é dizer da economia, da dinâmica) descontextualizar, desviar, deslocar. Ou re-colocar o quadro no lugar que lhe pertence: não o do espelho – que não é, nunca*

³⁰¹ PINHARANDA, João. *A exposição dos anos 80*. In *Artes & Leilões*, nº3, Fevereiro/Março 1990, pp.22.

³⁰²GONÇALVES, Eurico. *Reflexões sobre a Pintura-Hoje*. In *Colóquio Artes*, nº56, Março 1983, pág.19.

foi – mas o da alteridade, o do que está para além do eu (da expressão) ou do sentimento (da impressão) para se organizar como forma (suspensão).”³⁰³.

Partindo da concepção de Bernardo Pinto de Almeida, entre o artista-rei e o artista-vadio, parece que os anos oitenta não souberam ou não quiseram escolher. Os sistemas de singularidade, de legitimação ou valorização da arte oscilaram entre uma e outra atitude, mesmo no que respeita à condição financeira dos artistas e dos seus trabalhos. Projectos de envergadura orçamental avultada conviveram com outros que não comportavam quase nenhuma dificuldade neste aspecto. A partir de meados de noventa a tendência passou a ser claramente para a primeira situação, o que não significa que a segunda tenha desaparecido. No entanto, se agora as estruturas mediadoras estão aptas e preparadas para assumir estes custos (e nem sempre estão), na época portuguesa a que nos reportamos, esta era uma condição menos comum que levou a pelo menos duas situações: à dependência do artista em relação ao patrocínio dos projectos³⁰⁴ e à dependência dos patrocinadores em reaver os custos empreendidos, fosse simbolicamente ou financeiramente.

Este jogo de dependências que no fundo sempre existiu num outro plano – o artista sempre precisou do apoio dos mediadores, nomeadamente de galeristas e os agentes de venda sempre precisaram de compradores – estreitou-se extraordinariamente uma vez que a concretização da obra passou a depender muitas vezes disso. Esta é uma das razões para que em determinada altura o nominalismo, o nome do artista, tenha passado a ser mais promovido que o percurso da sua obra. Por outro lado, o próprio aumento do mercado de arte levou a um natural acréscimo da ascensão do nome, nem tanto da

³⁰³ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Generalidades sobre o principio do cão*. In *Artes & Leilões*, nº3, Fevereiro/Março 1990, pág.17.

³⁰⁴ Sobre este tipo de dependência ocorrida essencialmente a partir dos anos noventa, Miguel von Hafe Pérez referiu que: “*É claro que este tipo de sistema envolve um sem-número de problemas relativamente inéditos, na medida em que pode eventualmente criar assimetrias tendencialmente graves – quando, por exemplo, os artistas começam a trabalhar unicamente com as instituições mais poderosas, ainda que as respectivas programações não lhes mereçam tanto respeito quanto as de instituições mais marginais, que não podem, contudo, apostar na produção e apoio financeiro de projectos originais, ou porque, sabendo-se do distanciamento do mercado relativamente a obras de uma determinada envergadura e tipologia (por causa do seu tamanho, do seu preço, da sua eventual efemeridade), muitos artistas se veem obrigados a autofinanciar-se de um modo a longo prazo verdadeiramente insustentável*”. PÉREZ, Miguel von Hafe. *A década de noventa: estabilização disruptiva*. In **AA.VV.** *Panorama Arte Portuguesa do Século XX*. (coord. Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras e Fundação Serralves, (s.d.).

pessoa que é o artista, mas do seu nome como espécie de “imagem de marca”.

Um dia, talvez...um dia que já hoje se antevê mas não com a distância suficiente é provável que a História da Arte, com uma organização tradicional por géneros, movimentos, grupos, vanguardas, etc., se reporte à arte contemporânea através de uma organização por nomes, os nomes dos artistas, dos críticos, dos galeristas, dos mecenas, dos comissários, dos teóricos, etc.³⁰⁵. Para tal tem contribuído não só o que atrás referimos como a própria tendência individualista emergente nas sociedades, regida por sistemas de singularidades baseados não em características mas em nomes que se associam a ideias. Aliás, é actualmente incomportável seguir pormenorizadamente os caminhos de todos os artistas que operam em Portugal e no estrangeiro. É também comum surpreendermo-nos com determinado projecto, obra ou concepção cuja forma não reconhecíamos como daquele artista. Significa que o eclectismo que emergiu, sobretudo o facto de os artistas perseguirem ideias e conceitos que aplicam a variadas e múltiplas formas – que em Portugal ocorreu sobretudo a partir dos anos oitenta –, fez emergir a ambiguidade e a abertura dos leques de actuação de tal forma que o único elo de reconhecimento constante passou a ser o nome, aquele que antes identificava o artista e que agora identifica e legitima a obra. A este respeito, parece oportuno citar as palavras de Vicente Todoli por ocasião da abertura do Museu de Serralves, em 1999, que à questão de Delfim Sardo: *“Fez então uma colecção muito mais em torno de obras do que de artistas?”* respondeu: *“Primeiro artistas e depois obras. Indivíduos e não movimentos. A mim não me interessam os movimentos, interessam-me os indivíduos, os artistas. Esta época passa por ser uma altura de grande componente social mas, de facto, os artistas são individualistas exacerbados, com uma necessidade quase sexual de inter-relação. Também não me interessam obras porque tratam deste ou daquele assunto.”*³⁰⁶.

Um exemplo paradigmático desta situação é Leonel Moura³⁰⁷, artista que há largos anos trabalha sobre a dissolução do objecto enquanto resultado do artista. Sobre a questão afirmou *“Uma coisa é aquilo que é o conteúdo do trabalho, o trabalho tem um conteúdo, uma ideia, não é preciso ser uma mensagem, nem nada disso (...). Mas o*

³⁰⁵ Aliás, em certa medida isso já acontece em relação às manifestações artísticas do passado mas não como única forma de sistematização e “arrumação”.

³⁰⁶ TODOLI, Vicente. *Um pé na terra e outro no Universo* (entrevista com Delfim Sardo). In *Arte Ibérica*, Ano 3, nº 24, Maio 1999, pág. 15.

³⁰⁷ Nasceu em Lisboa em 1948.

trabalho tem um conteúdo, tem um conceito, e depois tem uma forma. Essa forma pode ser feita de mil maneiras, mas muitas vezes usa os chamados mecanismos de sedução, ou seja, uma obra de arte, de certa maneira, qualquer obra de arte, de uma maneira ou de outra, tem de ter um mecanismo qualquer para as pessoas olharem para ela. Ora isso é o que eu e outras pessoas chamamos de mecanismo de sedução.”³⁰⁸ Significa isto que a fisicalidade da arte é simplesmente o meio de atrair a atenção para o conceito que a precede. Este caminho, traçado por Leonel Moura desde os anos setenta, quando começou a utilizar a fotografia como *mecanismo de sedução*, tem por base, por um lado, uma relação directa com o questionamento da autoria e por outro a correspondência da matéria artística com outras áreas, sobretudo a ciência, a biologia, mas também a política e o social.

Em 1979, aquando de uma exposição na Galeria Quadrum intitulada *Potlach* ou seja, *dom*, o próprio justificou a sua atitude perante a questão dizendo que: “*com o crescente interesse dos países ricos pela arte, utilizando-a como ostentação e como medida de desenvolvimento, um novo tipo de artista surge. Já não é o artista endeusado, alheio ou catalizador da miséria dos outros, mas é o artista-especialista-empendedor-activista-programador bastante mais próximo do chão, actuando como arquitecto de um desperdício público*” e continua, reiterando que “*Este “novo” artista, ainda que só funcionado com o apoio implícito do sistema, aponta já para uma redefinição da sua função na sociedade. Apesar das suas contradições ele tem contribuído para uma clarificação e radicalização da arte actual.*”³⁰⁹.

Testemunhando desta forma uma tipologia nova para as funções de artista/autor, como atrás já referimos, Leonel Moura recupera também o que a *Internacional Situacionista*³¹⁰ no fim dos anos cinquenta e anos sessenta defendeu, ao actuar em simultâneo sobre vários aspectos da sociedade e ressaltando uma condição colectiva cuja actuação, no plano da cultura, passava por construir situações, como se pode ler no Manifesto do grupo publicado em 1960 na revista com o mesmo nome: “*Contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, da interacção. Os artistas – como toda a cultura visível – chegaram a estar completamente separados da sociedade, assim*

³⁰⁸ MOURA, Leonel. Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, pág. 8.

³⁰⁹ MOURA, Leonel. *Potlach ou a morte do artista*. Lisboa: Quadrum Galeria de Arte, 1979, pág.5.

³¹⁰ Criada em 1957 em Itália e constituída inicialmente por membros da Internacional Letrista e do Movimento por uma Bauhaus Imaginista.

como estão separados entre si pela concorrência.”³¹¹

A *deriva*³¹² de Leonel Moura foi, a partir dos anos noventa, transportar para a arte questões que à partida não saíam da esfera da ciência, tais como atitudes comportamentais de comunidades de animais, como as formigas e abelhas, ou a própria criação de vida artificial através da recriação comportamental de determinados animais. Isto levou o artista a trabalhar sobre o plano de uma *autoria distribuída*, um conceito que o próprio reifica. Trabalhando com um grupo de cientistas na criação de *robots pintores*³¹³ que funcionam colectivamente através de sensores que identificam os rastros de tinta que cada um deposita no suporte em que trabalham e que insistentemente, à semelhança das formigas, se perseguem mutuamente, Leonel Moura apenas actua em três momentos do projecto: na ideia, na activação e desactivação dos robots e na assinatura³¹⁴. Poderíamos inclusive dizer que a própria ideia não é originária do artista, se a encararmos como o próprio faz, como uma forma de recriar o processo organizativo da natureza. Trata-se de uma transposição do ramo da biologia para o ramo da arte e aqui reside a sua principal importância, digamos, à semelhança do que os modernistas fizeram com as colagens (transposição da realidade para a arte) ou com o primitivismo (transposição de uma cultura para outra). Por outro lado, a assinatura funciona também para Leonel Moura como um *mecanismo de sedução*, inclusive de garantia de comercialização: “*Eu aqui assino para autenticar, ou seja, vou dizer aqui uma coisa contraditória, eu assino para dizer “não fui eu que fiz este quadro”*”³¹⁵ mesmo porque a arte do futuro, no entender do artista, será feita indiscriminadamente por animais, por robots, por seres humanos e pela própria natureza, para tal saindo da esfera da cultura e abarcando a esfera da vida na sua totalidade.

Poderíamos afirmar que este jogo, esta concepção que retira à arte a sua perspectiva humana pode efectivamente desenvolver-se sob diversos prismas. A questão que fica é:

³¹¹ In (<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/midias/ManifestodaInternacionalSituacionista.pdf/>), pág. 2.

³¹² Conceito dos situacionistas para definir um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana.

³¹³ Actualmente, em 2006, criou também os robots iconoclastas.

³¹⁴ Para perceber de forma mais exacta o funcionamento deste projecto e a forma com que o artista assume a sua própria autoria ler a entrevista em Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, da pág. 8 à pág. 21.

³¹⁵ **MOURA**, Leonel. In Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, pág. 16 e 17.

continuará a ser arte? Aliás, é curioso que o próprio trabalho de Leonel Moura, actualmente bastante mediático, tem vindo a receber mais apoio e atenção por parte da ciência do que por parte da arte. Querirá dizer alguma coisa?

A passagem quase definitiva da expressão individual para a impressão social acarreta tanto no trabalho de Leonel Moura como em muitos outros, a consciência de que se a estética era o que ligava o artista à obra, a ética, actualmente, é o que liga a obra ao mundo. Mas esta ética, que em muitos casos veio substituir a estética e que por definição é uma espécie de programa criado pelos seres humanos para que ajam e decidam voluntariamente sob os mesmos padrões, como vimos, também não tem que estar presente. E quando não está, continua a recorrer-se à individualidade, àquilo que se forma através das opções que tomamos e que no caso da arte, passou a ser atestado ou reconhecido pela assinatura, uma vez que essas opções do ponto de vista visual imediato, não são necessariamente claras.

A relação particular de Leonel Moura com a autoria é bastante explícita mas o mesmo tipo de relação pode ser encontrada em outros artistas, uma vez que o conceito de autoria fez parte das alterações que foram ocorrendo no panorama das artes.

Voltamos a reportar-nos à exposição *Imagens para os anos noventa*, agora sobre outros dois aspectos: o facto de se fazer uma exposição aludindo para o futuro e o facto de se fazer a exposição num espaço institucional normalmente não legitimador. Ao contrário das retrospectivas, este tipo de exposição abrangente centra-se não num tema, não num género, não num artista e sim numa geração demasiado jovem na maioria das situações para ter o apoio incondicional do meio, sobretudo do público. Assim, agrupar numa exibição uma espécie de “promessas” para o futuro tem mais de profetizante do que de didáctico. É uma forma de proteger e incentivar o presente e não de comprovar o passado. Sendo uma postura anterior aos anos noventa, não deixa contudo de poder indiciar entre outras coisas a valorização do que “promete” estar para a frente, diferente do que ficou para trás. António Cerveira Pinto afirma-o no catálogo desta exposição ao dizer que *“uma boa parte dos artistas continua a ver a sua actividade como uma simples carreira comercial, insensível à realidade que os circunda, desejando acima de tudo e por qualquer preço aceder ao tirocínio da cultura palaciana. Em vez de se revoltar contra a miséria cultural deste país, sonha com favores invisíveis e futuros de papel. Disposta a acocorar-se diante da paisagem burocrática que alastra como nódoa gordurosa. Se não houvesse excepção a esta espécie dominante, seria estulto esperar imagens realmente novas da arte portuguesa actual. Felizmente, vislumbra-se*

mudanças de atitude no horizonte.”³¹⁶. Horizonte que ao momento apenas se definia como início do nascer do sol – traduzindo, este horizonte é dado por artistas que na sua grande maioria realizaram uma primeira exposição individual nos fins dos anos oitenta ou inícios dos anos noventa.

O espaço que acolheu a exposição, a Casa de Serralves, indicia também um novo posicionamento do lugar do artista. Em Portugal, este passo assumiu a importância de uma tendência à escala internacional que determinava a redefinição dos planos de atenção dados pelas instituições museológicas ao que de mais recente estava a acontecer no panorama artístico, concorrendo neste aspecto directamente com as galerias que até aos anos oitenta tinham servido de principal veículo de enquadramento. Raymond Moulin defendeu inclusive que “*a modificação dos modos de organização da vida artística nas últimas duas décadas foi fruto mais da alteração do papel dos museus do que de mudanças do mercado de arte*”³¹⁷ fazendo a distinção entre uma orientação cultural e uma orientação económica.

Não se trata ainda de um Museu, como poucos anos depois viria a acontecer, mas era já a Casa de Serralves, uma instituição sólida de cariz não comercial que apostava agora em artistas com uma actividade bastante reduzida no plano temporal. Mesmo porque, como já vimos anteriormente, este tipo de estruturas não abundaram no país e o nível de apoio dado a artistas emergentes não foi suficiente para uma circulação e divulgação coerente do seu trabalho.

Reflectamos ainda acerca de outra questão: o facto de estes artistas emergentes – alguns praticamente saídos das Faculdades – aspirarem instantaneamente a um lugar tradicionalmente conseguido só com um longo percurso de trabalho, o que demonstra uma mudança de atitude que se prende em primeiro lugar com a própria mentalidade *pós-moderna*. O facto de os artistas deixarem de se conformar com um longo caminho até ao reconhecimento, que normalmente acontecia com o atingir da idade madura e de aspirarem a uma notoriedade instantânea demonstra que os próprios artistas deixaram de encarar a experiência como factor determinante para a qualidade do seu trabalho. Por outro lado, também os meios de consolidação artística sofreram uma alteração, dando

³¹⁶ PINTO, António Cerveira. *A Imagem armadilhada*. In PERNES, Fernando (Comissário). *Imagens para os Anos 90*. Porto: Fundação de Serralves, 1993, pág. 15.

³¹⁷ MOULIN, Raymond. *Le marche et le museu. La constitution des valeurs artistiques contemporaines*. Citado de GORJÃO, Vanda. *Legitimação e/ou reconhecimento? Leituras cruzadas acerca do “valor” dos artistas e das obras*. In Marte nº2, 2006, pág. 22.

oportunidade a que jovens artistas estivessem integrados na programação desses grandes espaços de exposição. Mas a prática destes moldes reaviva a instabilidade de um sistema que se rege pelo momento imediato, pelo presente recente sem qualquer medo do futuro, sem qualquer mediação temporal. Ou seja, nenhuma grande instituição de arte tem, na actualidade, medo de estar a errar nas próprias escolhas. Prefere arriscar em prol de um projecto orientado pelo instantâneo do que permanecer assente na segurança do que o tempo garantiu. Não é importante opinar sobre se determinado artista vai manter a sua actividade, se vai consolidá-la, melhorá-la ou tornar-se mais seguro. O que é importante é saber se naquele momento, aquele projecto, aquela obra, aquele conceito ou aquela proposta é válida para o panorama do quotidiano artístico. João Fernandes afirmou que *“nunca no mundo terá havido tantos artistas como hoje.”*³¹⁸ Mas para que isso tenha acontecido, foi necessário criar estruturas ou adaptar as existentes de forma a responder eficazmente a isso: *“As condições de aparecimento, formação e circulação de um jovem artista pressupõem hoje a produção de informação sobre a sua obra que lhe permita entrar num sistema acelerado de produção do novo, onde tudo se torna apropriável e reciclável. Urge interrogar as instâncias que produzem esta informação.”*³¹⁹ Significa isto que na urgência de conquistar visibilidade a curto trecho, o artista está a ceder ao mundo mediatizado de que já Warhol falava nos anos sessenta. E para compreender isto importa compreender o que está para além da obra, o que começa na formação do artista, passa pela responsabilidade actualmente dada às instituições de legitimação e acaba na própria opinião pública, tantas vezes influenciada exactamente por essa mediatização.

Carlos Vidal, neste contexto, defendeu que *“Numa palavra, a arte faz parte da vida quotidiana e a ela – a nós – se dirige – daí que tenha de usar os seus (nossos) “instrumentos”.* Não só o artista de hoje terá de abandonar a nostalgia que ainda perpassa por teorias críticas como as de Adorno, Max Horckheimer ou Habermas, como

³¹⁸ **FERNANDES**, João. *Born to be famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas...* In **BOCK**, Jürgen (Org./ Ed.). *Da Obra ao Texto – Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*. Colóquio CCB - Project Room (30.06.2001-01.07.2001), Centro Cultural de Belém, 2001, pág. 153.

³¹⁹ **FERNANDES**, João. *Born to be famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas...* In **BOCK**, Jürgen (Org./ Ed.). *Da Obra ao Texto – Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*. Colóquio CCB - Project Room (30.06.2001-01.07.2001), Centro Cultural de Belém, 2001, pág. 154.

*terá ainda de negar, com a sua prática, a ideia de especificidade dos meios que utiliza enquanto artista: hoje só existe uma arte – ela é mediática e mediatizada e esta media art já não pode ser nem a pintura, nem a escultura, nem a poesia, mas sim uma arte total, em moldes diferentes mas muito próxima daquela que Richard Wagner soube erigir (...)*³²⁰. Bom, mas se podemos aspirar a uma arte total, alheia a especializações técnicas muito precisas, poderemos também aspirar a um artista total? Penso que é a partir do surgimento desta concepção de arte que a dissolução do autor se começou a desenhar, primeiro em termos técnicos e depois em termos conceptuais. O que se mantém hoje é uma linha ténue que segura a membrana que conduz a obra a uma origem e que é dada por um nome, que mais não é do que um elo necessário à venda da obra e à própria circulação da mesma no contexto expositivo. O outro lado da autoria, aquele que criava um vínculo à obra de forma perene e reconhecível encontra-se actualmente camuflado.

Mas a questão que se pode colocar então é até que ponto esse desejo mediático que os jovens artistas, sobretudo por serem jovens, têm, não pode acarretar uma interferência nem sempre sincera por parte das instituições, dos comissários e dos críticos que os acolhem, com interesses que podem ir para além da promoção do artista e se relacionar, por exemplo, com a própria promoção da instituição ou do comissário. A tendência para os artistas se voltarem a reunir em grupos, no decénio de oitenta – o Grupo Homeostético, criado em 1982, por Pedro Proença, Manuel João Vieira, Xana, Ivo, Fernando Brito e Pedro Portugal ou a Associação de Arte Espaço Lusitano, formado por Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester, com uma importante actividade não comercial e de intervenção, sobretudo entre 1981 e 1985, na área da *performance* e outras³²¹ – vem muitas vezes do alinhamento do que temos vindo a falar. Este tipo de

³²⁰ VIDAL, Carlos. (*Manifesto*) *Para uma Arte Refundada*. In Colóquio Artes, nº 95, Dezembro 1992, pág. 45.

³²¹ A este respeito leia-se por exemplo o texto de Eduardo Paz Barroso, *Constelações Afectivas: dos Desenhos aos Percursos* do qual deixamos um excerto: *A proximidade a que se alude, terá mais a ver com uma dinâmica comum, que foi sendo conquistada no radicalizar de cada uma das visões individuais, na capacidade de ocupar com densidade os espaços de exibição disponíveis, operando através deles um sistema de diferenças interligado na história artística dos anos 80. A Associação de Arte Espaço Lusitano teve particular relevo nesse processo. Apesar da exiguidade (uma sala num rés-do-chão na Rua D. Manuel II, no Porto) depressa se tornou numa manifestação alheia aos vários tópicos do poder cultural vigente, desde logo com um recorte de algum modo ideológico, assumido numa atitude de rotura e de certa paródia intelectual. Para além de exposições e de performances dos seus fundadores, o Espaço*

grupos, por norma sem qualquer ligação formal ou programática entre si, aconteceu porque os artistas compreenderam que esta era uma forma de se auto-protegerem mutuamente. Estes grupos foram compostos na maioria por jovens artistas que descontentes com uma promoção selectiva, com a renitência constante das galerias em aprovar conteúdos artísticos experimentais ou em assumir o risco perante artistas muito jovens do ponto de vista profissional, viram na constituição de grupo a melhor forma de criar os seus próprios meios de mediação. E estes meios não passaram só pela constituição de grupos mas foram mais longe, para a criação de galerias, de espaços alternativos, foram para a organização de debates, mesas-redondas, para o tornarem-se comissários, organizadores e promotores de exposições e para a defesa das suas convicções, para a divulgação da arte através de constantes artigos, pesquisas, monografias, investigações. O lugar do artista – do autor – passou a ser cada vez mais o de imiscuir-se em vários assuntos que compõem o mundo da arte. Relembre-se por exemplo a formação da *Entertainment Co.* constituída por João Louro e João Tabarra em 1990 com “*uma preocupação em estabelecer uma cumplicidade que permitisse escapar do efeito autoral, e só a partir do momento em que essa cumplicidade existe é que se deixa de estar perante dois autores para existir uma obra; nesse sentido deixa também de existir uma intervenção autoral do ponto de vista da mão, da assinatura, e tudo isso eram preocupações que nós na altura tínhamos.*”³²². A constituição desta dupla demonstra a preocupação dos artistas pelo exacerbamento do “nome” e da “pessoas” e pelo subalternizar da obra. Ambos tinham um trabalho anterior como artistas individuais e continuaram a tê-lo mas não quiseram deixar de levantar a questão acima referida, coincidente com um percurso artístico interventivo e contestatário, muito atento à realidade que os dois têm.

Parafraseando novamente Vidal, diríamos que o abandono pela auto-reflexividade se encontra no facto de “*refundar e construir não significam auto-exprimir, refundar e construir significam partilhar e transformar. E transformar significa, de certo modo, ultrapassar algumas discussões estéticas causais para pensar, antes, nas implicações*

Lusitano acolheu ainda (assim cumprindo um papel que muito poucas instituições então podiam, ou sabiam desempenhar) o trabalho de artistas em processo inicial de afirmação. **BARROSO**, Eduardo Paz. *Constelações Afectivas: dos Desenhos aos Percursos*. Galeria Canvas & Companhia . Porto, 1998.

³²² **LOURO**, João e **TABARRA**, João. *Entertainment Co.* . Porto: Museu de Serralves, Setembro de 2000.

*políticas e sociais da arte (...)*³²³. Esta concepção, alicerçada numa tipificação de dissolução da arte na vida social implica naturalmente uma dissolução do autor.

Não foram só as formulações teóricas sobre arte que alteraram o lugar do autor. Como vimos, houve questões bastante práticas, nomeadamente a falta de permeabilidade dos sistemas. Talvez possamos resumir este processo – entrado em Portugal definitivamente a partir da exposição *Alternativa Zero*, em 1977, organizada por Ernesto de Sousa que teve como intenção juntar toda a produção portuguesa sob a égide da arte conceptual e alertar para o fim da organização colectiva cultural – que se foi alicerçando cada vez mais na conjuntura da arte portuguesa ao longo das duas décadas em análise, reclamando a palavra que José Gil utilizou como a que melhor definiu o início deste processo: *confusão*³²⁴. Confusão que não tem de ter um significado pejorativo mas tem um significado analítico que pode ser a consequência da dissonância entre os três modelos aqui reflectidos: as políticas culturais e a conjuntura económica, o objecto artístico e o lugar do artista. Confusão marcada pela fraca participação do Estado na cultura, pelo conservadorismo e fechamento das galerias e espaços de exposição, pelo aparecimento de novas estruturas que vieram balançar as instituídas, pela convivência de variados projectos perpetrados por artistas, pela forma heterogénea dos meios utilizados entre eles e por eles individualmente e pela forma diminuta com que o espectador participou nestas mudanças. De facto, “*Hoje, o problema não se situa mais em delimitar o que é ou não é arte, mas sim na consciencialização que se abateu sobre os artistas de que é necessário continuar a produzir para prolongar a vida da história da arte e serem, como tal, interpretados como artistas. Aproveitando-se disto, aos artistas cabe produzirem objectos cada vez menos artísticos.*”³²⁵.

Em 1999 foi organizado, em Portugal, um colóquio que deu pelo nome de *Ser artista em Portugal*³²⁶. Aqui, discutiram-se políticas culturais, educativas e caracterizou-se o papel e o lugar do artista na sociedade portuguesa e na União Europeia. Nas actas, para além da transcrição das intervenções, foram incluídos vários documentos, relatórios, legislações e manifestos e pode ler-se que o evento foi organizado “*não para que ele*

³²³ VIDAL, Carlos. *(Manifesto) Para uma Arte Refundada*. In Colóquio Artes, nº 95, Dezembro 1992, pág. 49.

³²⁴ GIL, José. *A confusão como conceito*. AA.VV. *Os Anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998.

³²⁵ VIDAL, Carlos. *Manifesto de uma arte em 4.º grau*. In Colóquio Artes, nº 91, Dezembro 1991, pág. 20.

³²⁶ Que teve lugar no Centro Nacional de Cultura.

seja uma “flor” de retórica, mas para que aborde os problemas reais, e dê origem a resultados úteis”³²⁷. Vejamos pois os problemas reais que aqui foram expostos. Começemos por aquilo que diz respeito directamente a este estudo – o lugar do artista na arte contemporânea – citando a *Resolução sobre a situação e o papel dos Artistas na União Europeia*, de acordo com a decisão adoptada pela UNESCO³²⁸, que define artista como “toda a pessoa que cria ou participa através da sua interpretação na criação ou recriação de obras de arte, que considera a criação como elemento essencial da sua vida, (...) e que é reconhecido (...) enquanto artista, independentemente de estar ligado ou não por um vínculo laboral ou de associação”³²⁹. Definição bastante mais consensual do que aquela que continua a prevalecer nos Dicionários Portugueses, ela comporta igualmente a consciência que enquanto actividade profissional que é, ser artista poderá ter algumas variantes que devem ser tomadas em linha de conta, mesmo no que diz respeito aos mecanismos de recepção do seu trabalho. Parecendo uma referência demasiado pragmática, técnica ou estatutária para este estudo, julgo essencial reportarmo-nos a tal: primeiro, compreender a quem se destina a arte; segundo, compreender em que condições trabalham os artistas; terceiro, compreender a heterogeneidade da classe; quatro, compreender que só criando plataformas de sustentação à oscilação e vicissitudes, às dependências financeiras dos artistas se poderá intensificar a prossecução de um bom e qualitativo trabalho da área das artes e cultura em geral.

No mesmo catálogo que temos vindo a citar, José de Guimarães, artista interveniente, refere que “em 1995, eu e outros artistas iniciámos uma árdua luta jurídica, com o apoio de associações ligadas à arte e da S.P.A.. Tratava-se apenas de levar o Estado a reconhecer-nos como Autores, concedendo-nos o benefício fiscal que a lei portuguesa prevê para esta condição. Durante três anos o referido grupo de artistas teve de lutar pelos direitos de toda uma classe desprotegida, sem organismos que a defendam, e só em 1998 viu reconhecida, pelo actual governo, a sua razão”.³³⁰

³²⁷ Texto de Helena Vaz da Silva, Presidente do Centro Nacional de Cultura. In **TAMEN**, Teresa (Coord.). *Ser Artista em Portugal*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1999, pág. 5.

³²⁸ Aprovada em 27 de Outubro de 1980.

³²⁹ **TAMEN**, Teresa (Coord.). *Ser Artista em Portugal*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1999, pág. 169-170.

³³⁰ **TAMEN**, Teresa (Coord.). *Ser Artista em Portugal*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1999, pág. 38.

Não basta analisar os novos enquadramentos do objecto artístico, a internacionalização, a descentralização, a produção artística ou a teoria para poder atestar a entrada ou não de um país europeu, Portugal, na *Pós-Modernidade* ocidental. O facto de o Estado apenas ter reconhecido em 1998 o estatuto fiscal de Autor aos artistas, demonstra as condições de trabalho em que a classe vive, à margem de uma sociedade ou cultura *pós-moderna* ou contemporânea.

Mais, partindo do registo de Hal Foster que tem em vista a focalização do artista como etnógrafo, poderíamos perguntar-nos: estaremos ou não em condições de permitir que se passe a abarcar na mesma tipificação profissional e intelectual o trabalho por exemplo do artista, do crítico, do teórico e do comissário? Estará a arte preparada para viver sem a auto-referencialidade? Estaremos nós preparados para, perante a realidade, também portuguesa no que diz respeito a esta questão e pelo menos desde o meio década de noventa, encararmos a dissolução da autoria do artista numa outra série apartiva de autores? E se sim, o que acontecerá à arte? Esta é a dúvida que fica.

Capítulo 2 – Comissariado – O outro ou o mesmo lado da autoria

2.1 – O papel do comissário (*curator*) na arte contemporânea: Algumas tendências

*“Por vezes, actualmente, parece que os artistas são personagens de uma peça de teatro encenada pelo comissário. Os nomes dos comissários passaram a estar em destaque.”*³³¹

João Fernandes, actual director do Museu de Serralves, fez esta afirmação na condição de director-adjunto do Museu, em 2001. Resta dizer que no mesmo depoimento, admitindo a existência desta tendência, rejeitou-a e considerou que *“o trabalho de comissário é tanto melhor quanto mais invisível.”*³³²

Antes de entrar na redefinição do lugar dos comissários e do papel que os mesmos actualmente exercem na actividade artística importa lembrar o campo de trabalho que nos ocupa: a arte contemporânea. Por isso, estaremos a falar dos comissários que operam com o presente, a todos os níveis.

Trabalhar sobre a actualidade é uma situação ambígua. Não existe a filtragem que o tempo fez desse tempo; não existe a distância calculada sobre a matéria em análise; existe uma implicação directa sobre os elementos em estudo, muitas vezes uma ligação física, de amizade, de cortesia, de curiosidade; podem existir determinados tipos de pressão social, financeira ou mesmo moral por parte das Instituições para quem se trabalha, etc. Não significa que estes factores interajam negativamente no processo mas antes de entrarmos em qualquer reflexão sobre as diferentes realidades de comissariar é importante que estas condicionantes estejam presentes, mesmo porque é muitas vezes a falta de distanciamento temporal, juntamente com determinada tendência actual para o “exacerbamento pessoal” que faz com que o papel do comissário se possa imiscuir com

³³¹ FERNANDES, João. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág. 21 (Depoimento recolhido por Vanessa Rato).

³³² FERNANDES, João. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág. 21 (Depoimento recolhido por Vanessa Rato).

o do artista, nomeadamente ao nível da autoria.

Tal como a profissão de artista, também a de comissário compreende várias situações: a de *free-lancer*, sem um vínculo laboral a longo prazo com a Instituição que o contrata; a de agregado ao Museu ou Instituição ou ainda as duas coisas em simultâneo. Em todas elas há a permanência de uma característica, que é o tempo de produção de uma exposição, sempre curto. E é nesse tempo que o comissário opera, de projecto em projecto, todos com uma estrutura semelhante mas com objectivos e mecanismos diferentes. Até por isso é natural que a parceria com o artista seja uma constante e que nesse curto espaço de tempo, o da gestação de uma exposição, artista e comissário sejam uma equipa indissociável. Mas é na constituição dessa equipa que surgem variantes na relação do comissário com a exposição e com os artistas.

Começemos pelo mais lógico, a definição de *curator* que em Portugal originou as de comissário ou curador. *Curator* significa “*to care for*” ou seja cuidar, preservar, estudar e interpretar. Normalmente este trabalho estende-se ao da exposição e aí a sua responsabilidade gere-se, entre outras coisas, ao nível dos públicos. Mas esta foi uma definição que sofreu evoluções que importa compreender: enquanto que na origem a actividade comportava uma neutralidade efectiva em torno do objecto de trabalho, hoje essa neutralidade, em algumas situações, desapareceu³³³.

O que interessa ao nosso tema é exactamente essa particularidade na actividade dos comissários em organizar e apresentar exposições. Este labor, que vai para além do Museu e se estende a outros espaços e tipos de organização, tem por base dois elementos essenciais sobre os quais o comissário assume o papel de intermediário: o artista e o público. A exposição tem um objectivo, mostrar determinado trabalho ou grupo de trabalhos que entre si tenham algum tipo de ligação e mostrá-la ao público que a visitará. Ora, nesta perspectiva, o papel do comissário, aquele a quem cumpre tornar

³³³ Sobre esta alteração na atitude curatorial, pode ler-se Teresa Gleadowe no texto *Curating in a changing climate*: “*Before, the curator was someone, somehow, who determined and rewarded artistic genius. He (or she) may have been a great writer, catalogue maker, or builder of great collections, but this role was never asserted as a clear force. They were certainly powerful – but only within the context of some greater institutional power – and their job was to select “great artists” and be the voice of the gods or of “quality” and correct art value. I think that our problem in the area of curatorship was to become aware that this person – in this case me – was an actor in this process, and that he or she had an effect on what was shown; and being aware of this part of looking at art and understanding how art choices were made...*” WADE, Gavin (Ed.). *Curating in the 21st Century*. Walsall & Wolverhampton: New Art Gallery Walsall/ University of Wolverhampton, s.d., pág. 29.

possível este desígnio, não é fazer a demonstração de nenhum *alter-ego* individual e sim justificar as escolhas, a organização e o projecto apresentado.

Se assim é, como nos deparamos actualmente com exposições ou mostras que parecem destacar mais o comissário que os artistas ou as obras? É que a escolha, função do comissário, pode gerar polémicas e catapultar toda uma discussão em torno da exposição ou do artista mas que não chega a entrar neles, fica-se pelo comissário.

Muito bem, poderemos auferir que a escolha é também um elemento de autoria. Mas resta saber se a mesma deve ser sobreposta ao objecto da exposição, outro que não o comissário e se é legítimo que essa escolha se dê ao nível da interferência no trabalho do artista. Ralph Rugoff, curador, afirmou “*To me, there are lots of roles curators play. There is some really pretentious rhetoric around what curators do. One of our leading contemporary curators said, not long ago, that we really need to raise the level of curating to the complexity of the novel! This is not something I feel as a personal ambition of mine, but I look back in this very old fashioned way to the original meaning of the term ‘curate’: the idea that a curator is someone who takes care of things. To me, the idea of taking care of a work of art means to show it in a context where it’s somehow going to be alive, to be allowed to do what it does well. A lot of work I see in institutions doesn’t do that; it’s actually moribund.*”³³⁴. Testemunhamos aqui que o trabalho do curador é, para Rugoff, mais do que expor. Mas também menos do que impor-se a si mesmo.

Comissariar, nesta perspectiva, é pensar a melhor forma de apresentar determinada exposição e pensar a melhor forma de conduzir mentalmente o espectador para um caminho que se julgue importante destacar. Exactamente por isso têm vindo a surgir outras denominações que substituem a de *curator* ou comissário, como por exemplo programador. Exemplo desta situação é Richard Grayson, também artista e crítico, que se define “*as a programmer rather than a curator (...)*”³³⁵ mesmo porque opera sobre uma área que não pressupõe necessariamente um conhecimento exaustivo das que com ela se relacionam. Já Susan Hiller define o comissariado como uma produção que implica construção e juízos subjectivos e pessoais. Laura Godfrey-Isaacs assume a

³³⁴ **HILLER**, Susan e **MARTIN**, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation* (3). Newcastle: University of Newcastle, 2001, pág.59.

³³⁵ **HILLER**, Susan e **MARTIN**, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation* (3). Newcastle: University of Newcastle, 2001, pág. 61.

função como “*facilitator for artists*”³³⁶ na medida em que tenta facilitar a execução dos projectos dos artistas, convidando-os para determinada exposição e protegendo a integridade do seu trabalho em relação à sua aparição em público.

Estamos obviamente perante vários tipos de comissariado e vários pontos de vista. Por um lado, comissariar uma bienal não há-de ter o mesmo tipo de implicações do que comissariar um projecto experimental. Comissariar uma exposição num Museu não será o mesmo do que o fazer numa galeria. Por outro lado, em todas estas situações é possível definir um projecto de comissariado diferente e inclusive o mesmo comissário pode tomar atitudes diferentes em relação aos casos que vai tendo ao longo da sua carreira. Ou seja, independentemente da relação que o comissário tenha com a sua profissão, existem condicionantes que necessariamente se alteram de exposição para exposição: os artistas, as obras e o espaço onde serão colocadas. E estes elementos têm de ser pensados em conjunto caso a caso porque há certo tipo de soluções que podem resultar numa exposição e noutra não.

Importa no entanto que nos concentremos nas atitudes que actualmente mais controvérsia têm provocado, mesmo entre comissários e que se colocam ao nível da interferência que estes podem e devem ter no trabalho do artista. Em primeiro lugar, a questão da criatividade. O comissariado é ou não um tipo de actividade que envolve criatividade? Em certa medida sim. Mas essa criatividade é a mesma que o artista utiliza quando trabalha? Pode ser comparada? Susan Hiller pensa que sim e explica-o da seguinte forma: “(...) *if you’re making a painting, you don’t claim that you’ve ground your own colours, at least not any more; but you select your colours and the combinations of the things that you do, the choices you make, are definitive. (...) I’m not saying curators are artists, I’m just saying that it’s a creative practice, basically.*”³³⁷. Na mesma linha de entendimento podemos incluir Jonathan Watkins que inclusive alarga a questão ao nível do pensamento afirmando “*I don’t think that artists think differently to curators. Personally, I don’t think that artists think differently to anybody else.*”³³⁸ e acrescenta que “*the problem is also with the idea of art being creative,*

³³⁶ HILLER, Susan e MARTIN, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation* (5). Newcastle: University of Newcastle, 2002, pág. 67

³³⁷ HILLER, Susan e MARTIN, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation* (3). Newcastle: University of Newcastle, 2001, pág. 75.

³³⁸ HILLER, Susan e MARTIN, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation* (5). Newcastle: University of Newcastle, 2002, pág. 72.

because art obviously isn't always very creative. That's Arkhipo's point. Very often things that aren't art can be a lot more creative than art."³³⁹.

Na verdade, penso que existem vários tipos de objectivos no comissariado. Começando por questões práticas, como se a exposição é colectiva ou individual, se é retrospectiva ou representativa, se pretende retratar uma época ou uma temática concreta, etc. Dentro de todas as possibilidades que a organização de uma exposição permite, a atitude do comissário pode variar.

Mas independentemente dos objectivos da exposição e inclusive do comissário, duas coisas acontecem recorrentemente: o comissário é o porta-voz da exposição perante os meios de divulgação da mesma, sobretudo a comunicação social, e regra geral o comissário é também crítico, teórico, artista ou ligado a actividades da arte e cultura contemporâneas. Tomemos como exemplo um caso bastante recente com que me deparei enquanto redigia este capítulo: a exposição que estará patente no Museu de Serralves sobre os anos oitenta (*Anos 80: Uma topologia* – 11 Novembro 2006-25 Março 2007). Sem que a exposição tivesse aberto as portas ao público, o Jornal Expresso publicou uma notícia com o destaque: "*Serralves exclui artistas tidos como fundamentais para caracterizar a década*"³⁴⁰. Para o explicar, a notícia conta, neste caso, não com os comissários mas com o director do Museu que justifica a escolha como sendo o ponto de vista que interessava mostrar e que esta não é uma exposição representativa e sim uma visão crítica sobre uma década. Ora, se assim é onde está a polémica? Onde está a celeuma que a frase acima citada pretende levantar?

Um dos comissários da exposição, Ulrich Loock, explica os fundamentos da exposição: "*(...) foi um período de profundas mudanças na história da sociedade e da cultura ocidentais. Foi a década em que começou a globalização tal como a conhecemos nos dias de hoje e é um período que marca a diferença face aos 500 anos de história mundial que o antecede. (...) O grande desafio foi chegar a um consenso sobre os cerca de 70 artistas a apresentar – se pensarmos bem, são poucos para um período de 10 anos. (...) Considero que os anos 80 foram um período muito rico em termos de criação artística e a minha principal expectativa em relação a esta exposição é que as pessoas*

³³⁹ **HILLER**, Susan e **MARTIN**, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation* (5). Newcastle: University of Newcastle, 2002, pág. 76.

³⁴⁰ **CRUZ**, Valdemar. *Polémicos Anos 80*. In Actual - Expresso, n.º 1775, 4 Novembro 2006/Sul, pág. 42/43.

que a visitarem fiquem com essa mesma impressão.”³⁴¹ Aqui temos a orientação que os comissários escolheram que vem no alinhamento do que Ralph Rugoff definiu como as funções do comissário: encaminhar para determinado ponto de vista que não tem de ser consensual. O que se pretende aqui é analisar um período sob determinado prisma, aquele que o comissário considerou menos usual e trazer à luz artistas e tendências que na década de oitenta não entraram em Portugal por diversas razões, como “*não se enquadrarem com o tipo de obras que eram tidas em conta pelo público e por quem organizava exposições em Portugal.*” Esclarecidas as intenções e as escolhas, o que claramente deve acontecer é a centralidade da discussão na exposição.

Voltemos ao nosso objecto de estudo, do qual nos afastámos ligeiramente, para entrar definitivamente no que nos ocupa, a autoria, particularmente a autoria dos comissários. Para tal, poderemos começar citando Teresa Gleadow que afirmou “*The curator is now often implicated in the production of the work, working closely with the artist as a commissioner or enabler, and is concerned with the whole physical and intellectual experience of an exhibition or off-site project.*”³⁴² O que daqui importa destacar é o comissário se apresentar em primeira instância como o representante da arte contemporânea. Como tal, as suas funções estão para além da organização de exposições, incluem meios como a preparação do contexto de recepção e de divulgação. Incluem ainda uma proximidade avultada com os meios de produção e com o artista. Como representante, cada comissário pode ter leituras diversas sobre o mesmo artista ou sobre determinada exposição, assim como o público as terá. Aliás, todo o século XX está marcado por incidentes e controvérsias geradas por exposições ou mostras de arte. O evento “exposição” permitiu por diversas vezes discussões em torno não só das escolhas dos organizadores como das orientações artísticas. Começámos a tese com um caso paradigmático desta situação, o *Salão dos Independentes* e a recusa de *Fountain* para figurar na exposição. Outros exemplos fizeram história, como o *Armory Show*, em 1910, a *Documenta 5*, em 1975 ou a *Freeze*, no final dos anos oitenta, entre muitas outras. Foi até comum, tal como continua a ser, que da organização ou comissariado

³⁴¹ **LOOCK**, Ulrich. *5 perguntas a Ulrich Loock*. In Actual - Expresso, n.º 1776, 11 Novembro 2006/Sul, pág. 19.

³⁴² **GLEADOWE**, Teresa. *Curating in a changing climate*. In **WADE**, Gavin (Ed.). *Curating in the 21st Century*. Walsall & Wolverhampton: New Art Gallery Walsall/ University of Wolverhampton, s.d., pág. 29.

fizessem parte artistas ou artistas-comissários. Delfim Sardo, a este respeito acrescenta que “(...) a arte do século XX é uma arte na qual a Instituição Museu tem vindo a produzir uma reformulação enorme do próprio universo da produção artística, nomeadamente por via da introdução curatorial. (...). Esse tipo de questões que se vão definindo na primeira geração de Museus de Arte Moderna e Contemporânea, essa tipologia de questões vai configurar também obras de arte que são produzidas para esta configuração do dispositivo que é a exposição.”³⁴³

Ser artista e em determinadas situações optar por ser também comissário, ou mesmo assumir os dois tipos de actividade em simultâneo, não é uma novidade da actualidade. Faz até sentido que tenha acontecido, tendo em conta a aversão que por exemplo as vanguardas tiveram aos valores instituídos ou simplesmente a insatisfação que muitos artistas expressam em relação aos modelos tradicionais de exposição ou à inexistência de representatividade das suas propostas.

Um dos primeiros exemplos de comissariado em arte contemporânea feito por um artista, ocorreu nos finais dos anos oitenta e foi a exposição *Freeze*, em Londres, organizada por Damien Hirst e da qual participaram um grupo de artistas recém-licenciados em arte. Esta exposição, apesar da fraca afluência, veio desencadear uma discussão (não inédita) acerca da sustentabilidade de estruturas paralelas ao circuito convencional da mediação artística. Regra geral, os comissariados feitos por artistas têm este tipo de motivação. São alheios às exigências relacionadas com as entidades para quem os comissários agregados trabalham mas também funcionam com menos recursos, integrando-se com frequência em espaços alternativos ou funcionando autonomamente. O que os move é logicamente legitimar o seu trabalho mas também o da sua geração e a possibilidade de desempenhar um papel activo na dinamização da produção e recepção artística. Estão directamente implicados no processo e por isso assumem tendencialmente um lugar diferente dos restantes comissários, menos institucional e mais informal, digamos até afectivo. Em Portugal são vários os exemplos, na maioria surgidos depois dos anos noventa, como *Autores em Movimento*³⁴⁴, Paulo Mendes, Rodrigo Vilhena, Alexandre Estrela, Miguel Soares, etc., que têm procurado criar uma maior proximidade e participação dos públicos para esta área e em certa medida desligar indirectamente a ideia de “mostra” ou “exposição” do circuito do consumo. Também

³⁴³ SARDÓ, Delfim. Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, pág. 34 e 35.

³⁴⁴ Constituída por Pedro Cabral Santo, Tiago Batista, José Guerra e Paulo Carmona.

por isso têm desempenhado um papel importante, juntamente com a criação dos “espaços alternativos” ou “independentes” através da introdução de conceitos e atitudes pouco usuais, a começar pela promoção de jovens artistas mas também pela introdução de novas temáticas, em espaços comuns, com projectos inter-disciplinares ou experimentais que não cabiam noutra lugar senão neste.

Mas onde se começa a dar a inversão deste sentido, é quando o comissário, sendo ou não artista, procura o mesmo grau de visibilidade deste, ou seja, quando se opera uma sobreposição entre o lugar do artista e a do comissário e “*the curator becomes a more distinct figure, an ‘author’ who constructed the relationships within a given exhibition and whose identity and subjectivity be declared and transparent.*”³⁴⁵. Actualmente, em algumas situações, é natural que nos perguntemos: esta exposição está a ocorrer para dar a conhecer o (s) artista(s) ou o(s) comissário(s)? E quando esta pergunta aparece, é seguida logo de outra: mas a exposição, o evento *per si*, está ao serviço de quem, qual é a sua finalidade? Na verdade, estas perguntas apenas podem encontrar uma resposta: a exposição e o artista são apenas um pretexto para o comissário. É como se, numa campanha eleitoral, a equipa de marketing ou propaganda dos partidos tivesse maior visibilidade que os candidatos... Claro que este é um exemplo extremado da situação, cuja contradição pode até estar mais na orientação da comunicação social do que no comissário, mas que não deixa de definir bem a situação que só pode requerer duas resoluções: ou o reposicionamento dos objectivos tradicionais do evento expositivo ou a redefinição do lugar do comissário.

Em 2001 foi lançado um inquérito no Jornal Público onde vários comissários portugueses responderam à pergunta de *qual era o papel ou função do comissário?* Os inquiridos, de uma forma geral, responderam homogeneamente à questão³⁴⁶: a função

³⁴⁵ **GLEADOWE**, Teresa. *Curating in a changing climate*. In **WADE**, Gavin (Ed.). *Curating in the 21st Century*. Walsall & Wolverhampton: New Art Gallery Walsall/ University of Wolverhampton, s.d., pág. 32.

³⁴⁶ Citam-se aqui excertos destas respostas: **Margarida Veiga** – “ A função primordial de um comissário é a da criar dinâmicas que permitam gerar controvérsia, discussão, novas abordagens quer no que respeita a artistas que são já conhecidos ou consagrados do público, quer através de novas apostas, arriscando novos valores.”; **Miguel Perez** – “(...) É uma espécie de regente de orquestra. O elemento que acaba por aglutinar as energias individuais, que devem resultar, no fim, numa energia única. O que é importante é que, no fim, não ressalte essa individualidade.”; **João Fernandes** – “(...) Ser comissário – ou curador, como os brasileiros dizem, um termo que me agrada porque pressupõe a ideia de cuidar de algo – implica uma função de mediação entre várias instâncias: o artista e a sua obra, as instituições, e o público. È

passa por propor caminhos, escolher e fazer a mediação entre o artista, a obra, os públicos e as Instituições. Ou seja, não se trata de uma função neutral perante o objecto de trabalho, nem imparcial nem tão pouco impessoal. É uma função que implica escolhas, caminhos, opções e teorias mais ou menos individuais. É uma tarefa que envolve sempre agir e influenciar o meio envolvente, mesmo o do mercado, como notou Harald Szeemann: “*Sei que quando mostro um artista o seu preço sobe, mas, como não estou preocupado com isso, o maior prazer é tê-lo descoberto.*”³⁴⁷

Bruce Altshuler defende que algumas alterações que se fizeram sentir na arte a partir do fim da década de sessenta puderam estar na origem de uma nova forma de exibição da mesma. Afirma-o quando diz que “*More than assemblers of the new or impresarios of the avant-garde, people like Seth Siegelaud and Harald Szeeman set the stage for the curatorial assumption of the artist’s creative mantle.*”³⁴⁸ e justifica esta alteração com a própria alteração da arte, dos artistas e dos públicos. Por um lado, cada vez mais os artistas são “os melhores juízes do seu trabalho” e por outro cada vez menos os públicos das exposições precisam de explicações acerca do que estão a ver. Assim, uma atitude neutral, de organizador “na sombra” que se preocupa em explicar e fazer compreender a exposição à luz das proposições dos artistas deixou de ser necessária e teve que sofrer uma redefinição. Essa redefinição pode dar-se a vários níveis: ao nível das escolhas, ao nível da disposição e organização do evento ou ao nível de uma proposta concreta, que obrigue os artistas a trabalhar sobre ela tal como trabalham no âmbito de uma encomenda. Todas elas têm uma vertente autoral que não pode ser ignorada. Contudo, o conceito de autoria do comissário é sempre diferente da do artista, porque diz respeito a

também escolher, optar. Mas não se limita a isso. Escolher deve ser também organizar e explicitar a coerência das escolhas. Organizar é também preparar situações de liberdade de exposição para o artista.”; **Pedro Lapa** – “(...) Propor um conceito ou categoria para organizar uma exposição (e nunca os temas e substâncias que povoam a ignorância de algum mundo de arte contemporânea dado a simplificações mais mediáticas); construir uma relação operativa, complexa e obscura entre várias obras; ter a possibilidade de escrever um ensaio ou texto sobre essa tal deslocação, da expectativa para as novas possibilidades solicitadas pelos trabalhos, produzidos ou não para o efeito, é essa a mais fascinante aventura do trabalho ‘curatorial’.” **FARIA**, Óscar. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág.21.

³⁴⁷ **FARIA**, Óscar. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág. 21.

³⁴⁸ **ALTSHULER**, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*. New York: Abrams, 1994, pág. 236.

outras questões. Há um compromisso, um elo de ligação que impossibilita uma autoria descomprometida por parte do comissário, cuja preocupação, dentro das escolhas e dos caminhos que segue é em última instância “servir” o artista, tal como Delfim Sardo notou: “*A arte é um jogo, um jogo de protocolos, convenções e de pressupostos de actuação e portanto é no meio dessa protocolidade que as várias funções e os vários papéis se vão desenvolver.*”³⁴⁹

Resumindo, “cuidar”, significado original para a palavra de comissário pode, actualmente, direccionar-se para várias perspectivas: uma exposição pode ser trabalhada sob o ângulo do organizador, do impulsionador, do intromissor, do artista, etc.. Pode perspectivar-se como uma recolha apresentativa, objectiva, subjectiva, historicista, crítica, teórica mas sempre autoral.

Em Portugal, várias destas tendências coexistem. É natural que assim seja, mesmo pelas razões circunstanciais atrás referidas. Para avaliar um certo nível de entendimento do comissariado português escolhemos quatro exposições ou projectos, quatro atitudes e visões diferentes, quatro formas possíveis de apresentar e interagir com a arte contemporânea. Tal como já ficou reiterado, a atitude do comissário perante a exposição varia inevitavelmente de acordo com as circunstâncias inerentes a ela. Desta forma, importa que não se tomem os exemplos que se seguem como características gerais ou sistemáticas dos comissários ou Instituições a quem nos reportamos. São antes dispositivos adoptados nestas exposições, mostras ou intervenções específicas e servem de exemplo à compreensão da abrangência actual do acto de comissariar. São eles: *O comissariado de organização e análise particular de um artista; O comissariado de impulsionamento a artistas emergentes ou que actuam fora do circuito institucional; O comissariado de interferência na criação de propostas específicas dirigidas ao artista e O comissariado feito por um artista.*

³⁴⁹ SARDO, Delfim. Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, pág. 34.

2.1.1 - O comissariado de organização e análise particular de um artista:

Paula Rego. Retrospectiva realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (15 Outubro 2004-23 Janeiro 2005)

Comissários: João Fernandes e Ruth Rosengarten

“Mais do que pintora, desenhadora ou gravadora, Paula Rego é uma autora, desafiando através da sua assunção da condição da autoria qualquer possível definição do artista pelos géneros por ele praticados.”³⁵⁰

Paula Rego é de facto uma artista impar. O trabalho de grande qualidade e a notoriedade que a pintora conquistou em Portugal e não só, tem-lhe permitido uma “autoridade” sobre a sua obra e meio envolvente nem sempre fácil de conseguir. Com uma simplicidade discursiva invulgar no mundo da arte contemporânea³⁵¹, Paula Rego assume com singeleza a ocasionalidade da escolha dos temas das suas obras, boa parte com um fundo narrativo ligado à literatura. Encontramos a presença de escritores incontornáveis da história da literatura portuguesa e estrangeira, mas não é por isso que a artista os escolhe. É porque têm uma relação íntima com a sua história pessoal de vida. Trata-se portanto de um percurso artístico pessoal, auto-reflexivo que não tendo de dizer respeito necessariamente a factos da sua vida pessoal não deixam de ser seus, por se terem cruzado consigo a determinada altura. Em Serralves, durante uma conferência de imprensa realizada no dia da inauguração da exposição, Paula Rego afirmou que *“Não há grande diferença nos bonecos que fazia na infância e os que faço hoje. Agora são mais bem feitos, mas continuam a ser bonecos.”*³⁵² Pegando na temática que nos tem ocupado, a autoria, diríamos que esta frase traduz a sua orientação enquanto tal: se o

³⁵⁰ FERNANDES, João. *As histórias de Paula Rego, entre a pintura e o desenho*. In AA.VV. *Paula Rego*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, pág. 15.

³⁵¹ Refira-se a título de exemplo a resposta que Paula rego deu a Francisco Mangas quando este afirmou ser ela uma artista transgressora como se podia comprovar com a obra *Retrato de Salazar a Vomitar a Pátria*: *“Não creio que seja uma obra transgressora. Eu não gostava de Salazar, é certo. Mas o retrato que fiz até mostra alguma compaixão: ele tinha comido tanto que teve que vomitar.”* MANGAS, Francisco. *Obras recentes de Paula Rego até ao fim de Janeiro*. In DN, Quinta-Feira, 14 de Outubro de 2004, pág.5.

³⁵² MANGAS, Francisco. *Obras recentes de Paula Rego até ao fim de Janeiro*. In DN, Sexta-Feira, 15 de Outubro de 2004, pág.40.

fazer, o desenhar, o representar alguma coisa é a parte mais visível e impressionante das suas obras, esse processo, como a artista referiu em algumas ocasiões, não é o mesmo que a ilustração, não tem apenas uma parte técnica por trás. Tratam-se de situações que até podem ocorrer durante o processo técnico, mas que surgem na orientação do pensamento da artista sobre as coisas, sobre si e sobre o mundo. Acrescentaríamos mesmo que o que ela assume como ocasional ou como questões de gosto pessoal – por exemplo a disposição das figuras e personagens nos suportes ou a inclusão de objectos inusitados nos mesmos – é aquilo que diz respeito ao processo técnico. A autoria está aí, mas está sobretudo na experiência e reflexão do mundo e do ser humano, uma experiência e reflexão individual mas com a qual muitos de nós nos podemos identificar.

Por isso, comissariar uma exposição como a que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, não foi certamente tarefa fácil. João Fernandes e Ruth Rosengarten tiveram a seu cargo esta tarefa e efectivaram-na através da sua própria invisibilidade. Já aqui foi referido que a “pele” de comissário pode alterar-se na mesma pessoa, consoante o projecto que tenha em mãos. Neste caso, o papel foi o de “*aprofundar numa exposição a relação entre a pintura e o desenho na obra de Paula Rego.*”³⁵³ ou seja, delinear uma estrutura rigorosa, analítica e de aprofundamento de conhecimentos acerca da artista. Não cabia aqui a sobre-exposição dos comissários, o intuito estava efectivamente centrado noutro lado. Por conseguinte, o próprio catálogo da exposição atesta o carácter científico da mostra, com textos medianamente longos acerca do trabalho da artista, fundamentalmente no que respeita à pintura e ao desenho. Propõe-se um caminho neste sentido, acrescenta-se pensamentos e análises à compreensão da sua obra. Até pelo cariz da exposição, que abarcou cerca de cento e cinquenta obras, estes textos são panorâmicos, não se centram só em determinadas obras, alongam-se numa visão estrutural e interpretativa do seu percurso artístico.

Claramente, o lugar dos comissários foi o de seleccionar em conjunto com a artista um conjunto de trabalhos que ilustrassem peremptoriamente a obra geral de Paula Rego, não só a de pintura como sobretudo a de desenho³⁵⁴. Este lugar obrigou os organizadores a um trabalho preparatório de pesquisa intensa, de organização mental e visual que lhes

³⁵³ **FERNANDES**, João. *As histórias de Paula Rego, entre a pintura e o desenho*. In **AA.VV.** *Paula Rego*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, pág. 11.

³⁵⁴ Estiveram presentes cerca de 50 pinturas e 120 desenhos, o que demonstra claramente a incidência maior da exposição.

permitiu chegar ao grande fundamento da exposição: “(...) *uma exposição que incidisse sobre estes últimos sete anos do trabalho da artista, explorando a dimensão que a narrativa nele assume, através do desenho como disciplina fundadora da sua expressão.*”³⁵⁵

De facto, o percurso processual do nascimento desta exposição fez jus à consciência, por parte dos comissários, de que o desenho enquanto disciplina autónoma (tal como os artistas das vanguardas o haviam reivindicado através por exemplo de esboços e estudos) tinha uma importância substancial para a compreensão da obra da artista. Também por isso ela deixou os pincéis e passou a utilizar o pastel, *médium* que lhe permitiu um maior controlo e uma maior proximidade entre o material e o suporte, sem intermediários como o pincel. João Fernandes e Ruth Rosengarten assumem este vector como o intuito principal da exposição, como se demonstra nas palavras desta última que afirma não se pretender “*encenar a situação do atelier, mas mostrar alguns núcleos de desenhos relacionados com os trabalhos feitos na última década.*”³⁵⁶

A imprensa nacional, ao contrário do que se verifica em outras situações de grande visibilidade que também aqui serão exploradas, preocupou-se em trazer à luz do público os procedimentos de montagem da exposição. Vários jornais e revistas destacam a presença da artista durante a montagem (algo que não é invulgar em exposições individuais e mesmo colectivas) e destacam também o seu desacordo esporádico com a organização provisória. A razão para o desacordo foi o facto de “*os quadros, independentemente de cada um deles contar uma história, acabam a construir outras narrativas pelo modo como são colocados e associados.*”³⁵⁷ e segundo diz “*acontece-lhe, por vezes, ter de mudar a exposição toda.*”³⁵⁸. A própria mostra assume-se então como “obra” global, composta por outras “pequenas obras” e requer um trabalho de grande concentração e observação nas escolhas que se tomam uma vez que podem influenciar interpretações e fazer co-relacionamentos antes nunca percebidos. E esta “obra” global parte de um trabalho colectivo entre os comissários e a artista, de diálogo constante entre ambos e até de equilíbrios que necessariamente têm de ser mantidos.

³⁵⁵ **FERNANDES**, João. *As histórias de Paula Rego, entre a pintura e o desenho*. In **AA.VV.** *Paula Rego*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, pág. 19.

³⁵⁶ **CRUZ**, Valdemar. *As histórias de Paula*. In *Actual*, Jornal Expresso, 16 de Outubro de 2004, pág. 19.

³⁵⁷ **CRUZ**, Valdemar. *As histórias de Paula*. In *Actual*, Jornal Expresso, 16 de Outubro de 2004, pág. 19.

³⁵⁸ **CRUZ**, Valdemar. *As histórias de Paula*. In *Actual*, Jornal Expresso, 16 de Outubro de 2004, pág. 19.

Por tudo isto, os comissários tiveram nesta exposição um papel de mediação próximo ao do público. Ou seja, as suas intenções convergiram no sentido de se colocarem no papel de quem *vê* e não de quem *faz*. Para encaixar nesse papel estava lá Paula Rego. Por isso Ruth Rosengarten afirmou que esta “*Não se trata de uma mostra com assinatura de comissário e será, quando muito, uma exposição com orientação.*”³⁵⁹

2.1.2 – O comissariado de impulsionamento a artistas emergentes ou que actuam fora do circuito institucional:

7 artistas ao 10º Mês (7/10) – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

(Exposição Bienal criada em 1997)

Comissários: João Miguel Fernandes Jorge (1996), João Lima Pinharanda (1999-2000), Francisco Vaz Fernandes (2001 – 2002) e Miguel Amado (2003-2004)

*“O trabalho de qualquer comissário está também exposto nas suas exposições. (...) Ao entusiasmo da aposta impôs-se alguma ansiedade e angústia, não porque se tivessem de correr riscos, mas porque escolher um artista implica quase sempre preterir uma mão cheia de outros que também admiramos, assim porque raramente se consegue facultar aos artistas tudo o que estes querem para que o que fazem esteja à altura dos nossos desejos.”*³⁶⁰

Em 1996, o Centro de Arte Moderna José Azeredo de Perdigão (CAMJAP) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) reificou um projecto que tinha como alicerces reunir no mesmo espaço artistas sem qualquer experiência expositiva, considerados portanto artistas emergentes³⁶¹. Este projecto assumiu uma periodicidade bienal sempre

³⁵⁹ **CRUZ**, Valdemar. *As histórias de Paula*. In Actual, Jornal Expresso, 16 de Outubro de 2004, pág. 19.

³⁶⁰ **AMADO**, Miguel. *Introdução*. In **AA.VV.** *7 artistas ao 10º mês*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Janeiro 2004, pág.17.

³⁶¹ “*O repto foi aceite pelo poeta João Miguel Fernandes Jorge, que escolheu «sete artistas independentes de qualquer contiguidade» Os seus critérios foram a qualidade na multiplicidade e a ausência de uma anterior exposição individual, para qualquer deles, no momento da escolha (...).*” **PORFÍRIO**, José Luís. *Sete nomes/ Sete obras*. In Expresso (Lisboa), Suplemento “Cartaz”, 1 de Novembro de 1996, pág.17.

com a mesma estrutura, que por sua vez, fundamentava o nome da iniciativa: Em Outubro (mês da primeira edição) são convidados sete artistas que ocupam os sete núcleos sequenciais do espaço disponível.

Duas características ressaltam deste projecto: o facto de o intuito inicial ser convidar jovens artistas e o facto de se convidar um comissário exterior à Instituição. Quanto à primeira, digamos que ter como imposição escolher artistas com base no seu percurso expositivo – inexistente e portanto desvinculado do circuito artístico e comercial – pode trazer algumas contendas. O objectivo é claro e prende-se com a tentativa de colmatar a fraca existência de plataformas intermédias e mecanismos de inserção dos artistas na vida profissional. Como já houve oportunidade de reflectir, a fraca presença deste tipo de estruturas, cujo lugar é entre a galeria convencional e o Museu, influencia negativamente o panorama das artes em qualquer lugar, em qualquer país. Acontece que o privilégio concedido a artistas que cumprem as características mencionadas pode ser entendido exactamente como o seu oposto, ou seja o apanágio concedido a artistas consagrados e a quem se abrem portas por serem isso mesmo, artistas consagrados.

Sabemos que as circunstâncias que determinam o grau de visibilidade e projecção de um artista são muitas e nem todas estão implicadas directamente com as opções artísticas que os mesmos tomam, mas deste facto não resulta que se devam criar “nichos” específicos para faixas etárias ou profissionais. O artista é aquele que faz a obra e é ela que legitima a entrada no mundo da arte, não ele. Visto do prisma contrário, também sabemos a dificuldade com que os artistas se deparam, não só em Portugal, em fazer valer as suas opções e que quanto mais novos ou mais recentes, mais dificuldades sentem, inclusive em termos financeiros cuja situação pode ser dramática e levar ao próprio abandono da actividade ou à permanência do mesmo a “meio tempo”.

Podemos pois considerar este projecto uma tentativa de “desentupimento” do circuito português de arte contemporânea a este nível, seguido ou precedido por outras Instituições com as mesmas características como o Museu do Chiado, o Museu de Serralves ou o Centro Cultural de Belém.

De qualquer das formas, seja qual for o prisma com o qual se queira analisar esta exposição bienal, a mesma tomou rumos diferentes dos apresentados originalmente. Citando Miguel Amado, *“desde a sua primeira hora que a premissa subjacente a 7/10 tem sido entendida de modo divergente. Em 1997, explicitava-se que os artistas*

*seleccionados não tinham realizado até à data uma exposição individual. O espírito deste critério foi mantido no momento seguinte, na medida em que se mostraram artistas acabados de sair da escola. A única condição imposta foi a de restringir a opção às entidades de ensino sedeadas em Lisboa. Há dois anos, apostou-se na divulgação de artistas já plenamente reconhecidos pelas instituições do nosso país. A edição actual de 7/10 pretende retomar a matriz original do projecto. Sem se pretender ensaiar uma prospectiva ou revelar novos valores, convidaram-se para integrar a exposição artistas pouco conhecidos – ou mesmo desconhecidos – do público especializado e com uma diminuta visibilidade institucional.”*³⁶²

Diga-se que a primeira edição³⁶³ (1996) foi comissariada por João Miguel Fernandes Jorge, a segunda³⁶⁴ (1999 - 2000) por João Pinharanda, a terceira³⁶⁵ (2001 - 2002) por Francisco Vaz Fernandes e a quarta³⁶⁶ (2003 - 2004) por Miguel Amado. Deste facto decorreu, como Miguel Amado dizia, opções curatoriais diferentes, algumas pautadas pelo desvio circunstancial aos intuitos originais da iniciativa mas cujos riscos foram certamente medidos pela Instituição que a criou tendo em conta a opção de escolher comissários exteriores aos seus efectivos.

Contudo, apesar das diferentes experiências curatoriais pelas quais a 7/10 tem passado, uma característica esteve sempre presente: a escolha, mesmo não se pautando pelo parco percurso expositivo do artista, incidiu sempre sobre jovens artistas cuja carreira à altura se tinha feito à margem das Instituições portuguesas. E se o primeiro ano foi aquele que mais se cingiu à regra cimeira, também na segunda edição as opções do comissário apontaram nesse sentido. Na exposição de 2002-2003, os critérios começaram declaradamente a afastar-se dele, tendo sido convidados Rui Toscano, Inês Pais, Nuno Cera ou Alexandre Estrela, todos na altura já com alguma visibilidade artística. Na edição de 2003-2004, Miguel Amado escolheu artistas cuja carreira não se

³⁶² **AMADO**, Miguel. *Introdução*. In **AA.VV.** *7 artistas ao 10º mês*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Janeiro 2004, pág.13.

³⁶³ Da qual participaram Alexandre Conefrey, João Humberto Silva, Luís Nobre, Paulo Brighenti, Pedro Gomes, Pedro Paixão e Sílvia Hestnes Ferreira.

³⁶⁴ Da qual participaram Sérgio Parreira, Catarina Simões, João Onofre, Leonor Antunes, Filipa César, Hugo Guerreiro e Gil Amourous.

³⁶⁵ Da qual participaram Alexandre Estrela, Armando Ferraz, Carlos Roque, Inês Pais, Nuno Cera, Rui Toscano e Rui Valério.

³⁶⁶ Da qual participaram Ana João Romana, Hugo Brito, Hugo Canoilas, Marta de Menezes, Nuno Pedrosa, Ricardo Jacinto e Sancho Silva.

encontrava numa fase inicial mas “*decorreu à margem do mundo da arte contemporânea existente em Portugal. Tal deveu-se à circunstância de todos terem desenvolvido formação pós-graduada no estrangeiro, realizado estudos em domínios exteriores às artes visuais ou protagonizado experiências profissionais de carácter tutorial.*”³⁶⁷

Aqui, cabe analisarmos uma vez mais o papel dos comissários. Estando a estrutura definida, todos eles optaram por não negligenciar e ter como factor importante no momento da escolha o grau de visibilidade pública dos artistas. Por uma razão ou por outra, todos o fizeram cumprindo neste caso o papel de impulsionadores dos sujeitos produtores emergentes. Isto significa ainda que as bases de análise em que se apoiaram foram considerações pessoais e de escolha individual, uma vez que neste caso grande parte dos artistas não tinham a “casa” às costas, ou seja, não tinham nenhum discurso legitimador agregado nem um percurso expositivo que pudesse influenciar o comissário. Da parte do espectador, do público, a responsabilidade do comissário é também grande. Trata-se de criar uma sustentação teórica, coincidente com a prática, que permita iniciar dispositivos de recepção também eles emergentes, de públicos novos, uma vez que se trata das primeiras aparições destes artistas em Instituições deste cariz.

Importa ainda referir a diferença entre esta iniciativa e as chamadas exposições “alternativas” ou “independentes” cujo palco de actuação incide também muitas vezes sobre jovens artistas, com uma curta carreira. Apesar de em qualquer dos casos o efeito “trampolim” poder estar presente, na 7/10 não existe qualquer crítica às Instituições convencionais de legitimação mais influentes. Há um assumir claro de que se pretende inclusive fomentar a entrada nelas através de uma inclusão directa no Museu. Contudo, não poderemos deixar de notar que esta não é uma inclusão efectiva. Criaram-se espaços propositadamente para acolher esta exposição, espaços separados das salas de exposição permanente e temporária. Ela está dentro do Museu mas efectivamente não está. Ou seja, está mas mediante uma condição, que diz respeito não à legitimação da obra mas sim do artista e isso separa-a inevitavelmente dos espaços “alternativos” e torna-a um fenómeno sobre o qual é necessário reflectir.

³⁶⁷ AMADO, Miguel. *Introdução*. In **AA.VV.** *7 artistas ao 10º mês*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Janeiro 2004, pág.13.

2.1.3 – O comissariado de interferência na criação de propostas específicas dirigidas ao artista:

Comer o Coração. Rui Chafes e Vera Mantero – Representação Portuguesa na 26.^a Bienal de São Paulo (25 de Setembro – 19 Dezembro 2004)

Comissário: Alexandre Melo

*“Destes mundos opostos, movidos pelo mesmo impulso, surge pela primeira vez uma colaboração – uma escultura em que a bailarina é a peça central, o coração. Cada um trabalhou, porém, independente do outro. Rui Chafes só avançou para o contacto com Vera Mantero depois de concluídos os esboços; em conjunto, discutiram os pormenores de execução; depois ela criou uma coreografia para a escultura, da qual ele nada soube durante a preparação.”*³⁶⁸

Assim se explica o nascer desta obra, cujo futuro a votará à incompletude na impossibilidade de juntar sempre as duas partes que a compõem. O “impulso” que Drathen refere chama-se Alexandre Melo e o processo chama-se *performance*. Produzido pelo Instituto das Artes, este projecto foi a representação oficial portuguesa na 26.^a Bienal de São Paulo de 2004, cuja temática foi *Território Livre* e onde estiveram presentes 135 artistas de 62 países.

Rui Chafes e Vera Mantero aceitaram representar Portugal e desenvolver uma obra em conjunto – entre o objecto e a *performance* e portanto entre o perene e o efémero – mas acabaram por trabalhar essencialmente sobre as questões individuais que cada um coloca nos seus trabalhos. Significa que não foi constituída uma equipa, foi constituído um evento, um acontecimento, uma intervenção, com duas participações individuais e ao qual deram o nome *Comer o Coração*. Rui Chafes afirmou que nesta “*colaboração, como nas outras, o primeiro ponto foi de incompreensão, porque a primeira convergência entre dois artistas que se propõem fazer um trabalho conjunto é sempre um ponto divergente (...) Saber de que forma é que se podem superar esses pontos de*

³⁶⁸ DRATHEN, Doris von. *Diálogo com o outro lado. Anotações sobre a escultura conjunta de Rui Chafes e Vera Mantero*. In AA.VV. *Comer o Coração*, 26.^a Bienal São Paulo. Representação Portuguesa. Ministério da Cultura - Instituto das Artes, Agosto 2004, pág. 69.

*divergência e de incompreensão é o mais estimulante nestas parcerias.*³⁶⁹ Para encontrar a forma de superação perante a disparidade de percursos, Mantero e Chafes tiveram de desenvolver várias ideias, descartar possibilidades, fazer propostas um ao outro e por fim acordar o objecto final. Claro que para isso foi necessário um trabalho semelhante ao de “equipa” mas o que queremos dizer é que nenhum deles abdicou das noções conceptuais que formam a linha geral do pensamento de cada um. À “*encenação estática da morte*”³⁷⁰, definição de Chafes para a escultura, opõem-se as criações de Vera Mantero que reclamam a presença óbvia de vida, tanto através do movimento corporal como da voz. Por isso Alexandre Melo, o comissário, afirmou que estamos “*perante dois autores com um universo autoral próprio, original e autónomo*”³⁷¹.

Esta colaboração teve no entanto uma razão de ser, um motor que a impulsionou e que veio do universo exterior aos artistas: Alexandre Melo³⁷², que não se limitou a escolher dois artistas, propôs-lhes um trabalho conjunto. E eles, em certa medida, aceitaram. Em certa medida porque como já foi afirmado, não houve uma fusão, mantiveram-se bastante notórias as características individuais de cada um.

A interferência do comissariado deu-se no facto de ter junto dois artistas, um da área da expressão plástica e outro da expressão corporal, que provavelmente nunca trabalhariam juntos caso não tivessem recebido o repto. O intuito, segundo Alexandre Melo, foi o “*de procurar ver como seria o encontro entre um escultor que tem na ausência do corpo uma vertente fundamental do seu trabalho e uma criadora de imagens em movimento*

³⁶⁹ Por seu turno, Vera Mantero descreve a reacção que teve quando lhe foi feita a proposta: “*Depois, pareceu-me curioso o Alexandre (Melo) juntar-nos, porque achei que éramos pessoas muito diferentes. A primeira coisa que lhe perguntei foi: mas o Rui quer trabalhar comigo? Tens a certeza? Ele já aceitou? Pensei que a sensibilidade do Rui não estivesse virada para uma sensibilidade como a minha.*” In **CHAFES**, Rui e **MANTERO**, Vera. *Uma dança de ferro contra a morte*. (Entrevista feita por Nuno Crespo e Vanessa Rato). In Mil Folhas, Jornal Público, 4 de Setembro de 2004, pp. 13 e 15.

³⁷⁰ **CHAFES**, Rui e **MANTERO**, Vera. *Uma dança de ferro contra a morte*. (Entrevista feita por Nuno Crespo e Vanessa Rato). In Mil Folhas, Jornal Público, 4 de Setembro de 2004, pp. 13.

³⁷¹ **MELO**, Alexandre. *Rui Chafes e Vera Mantero – Comer o Coração*. In **AA.VV.** *Comer o Coração, 26ª Bienal São Paulo*. Representação Portuguesa. Ministério da Cultura – Instituto das Artes, Agosto 2004, pág. 19.

³⁷² Licenciado em Economia, Doutorado em Sociologia e Professor de Sociologia da Arte e Cultura Contemporânea na Universidade de Lisboa. Tem vários textos publicados, escreve regularmente em alguns jornais e revistas e foi comissário de várias exposições.

*que explora a incomodidade do corpo.*³⁷³ Uma atitude experimental, portanto, de curiosidade comissarial cujos riscos foram menorizados por se tratarem de dois artistas que nas suas áreas específicas têm ganho franca visibilidade. Alexandre Melo confirma-o afirmando que a intervenção deve ser pensada não só “*como ideia, mas também enquanto objecto e obra em concreto. (...) Não era tanto ter uma ideia esquisita, mas sim uma combinação inesperada que produziu uma obra perturbadora, surpreendente e de grande impacto.*”³⁷⁴

O resultado foi “*uma obra única e inédita produzida especialmente para esta ocasião e para este espaço e lugar específicos.*”³⁷⁵. É uma obra irrepetível, sobretudo pelas características do espaço envolvente. Em São Paulo, foi colocada no centro de uma rampa que permitia uma visibilidade de vários ângulos. Mas depois, por exemplo no CCB, único sítio onde foi colocada depois da Bienal, os efeitos foram totalmente diferentes, esteve limitada por paredes brancas e focos de luzes e a sua visualização apenas podia ser feita de baixo para cima.

Se já afirmámos que em termos conceptuais Rui Chafes e Vera Mantero mantiveram as suas escolhas individuais houve um factor nesta intervenção que obrigou e condicionou o percurso individual de ambos a sofrer um deslocamento considerável. Esse factor, que se prende com as vicissitudes do projecto, diz respeito à relação que o trabalho dos artistas tem com o espaço. Vera Mantero, bailarina e coreógrafa, trabalha sobre o chão. O seu desafio principal é ele, é sobre a gravidade que actua e a contorna através dos movimentos do corpo. Aqui está no ar, suspensa e presa a um assento que lhe limita os movimentos. Rui Chafes trabalha sobre a discrição. As suas obras ostentam-na, fundem-se nos espaços onde são colocadas e em algumas situações causam até surpresa ao serem encontradas. No entanto, *Comer o Coração* desafiou e rompeu estas premissas. Por um lado, fazer uma escultura com a qual o ser humano vai interagir de forma directa e como parte integrante “obrigou” o artista a criar uma escultura de grandes dimensões (1220 quilos de ferro e 7 metros de altura) que pudesse confrontar-se com o corpo

³⁷³ **RUIVO**, Ana. *Entre o céu e terra, o coração. Colaboração entre Vera Mantero e Rui Chafes agora no CCB*. In Actual, Jornal Expresso, 26 de Fevereiro de 2005, pág. 33.

³⁷⁴ **CRESPO**, Nuno. *Instituto das Artes aumenta investimento no Brasil – Bienal de Artes de São Paulo*. In Jornal Público, Terça-Feira, 28 de Setembro de 2004, pág. 39.

³⁷⁵ **MELO**, Alexandre. *Rui Chafes e Vera Mantero – Comer o Coração*. In **AA.VV.** *Comer o Coração, 26ª Bienal São Paulo*. Representação Portuguesa. Ministério da Cultura – Instituto das Artes, Agosto 2004, pág. 19.

humano, não o alojando nem se fundindo nele³⁷⁶. Por outro lado, para fazer cumprir a temática do projecto, associada a noções de impossibilidade, desequilíbrio e contraste “obrigou” a bailarina/coreógrafa a operar no alto, sem chão.

Este foi o efeito que a proposta de Alexandre Melo teve e que obrigou a cedências de ambas as partes, não no que se refere às convicções e escolhas pessoais dos artistas, que se o tivessem feito perderiam a sua conduta, mas ao nível do horizonte de trabalho, das características inerentes ao mesmo. Por isso, vemos o alargamento do papel do comissário que, não se restringindo à escolha, orientação ou organização, optou por criar uma situação nova que induziu à criação de uma obra específica e à colaboração pontual de dois artistas cujos horizontes estavam muito longe de se cruzar.

2.1.4 – O comissariado feito por um artista:

Voyeur Project View (2005- Rua de Timor) e *A Condição Humana* (Janeiro a Junho de 2002 - Fábrica da Óptica).

Comissário: Rodrigo Vilhena

“O autor possivelmente poderá estar morto, como Godard refere a sua morte em JLG/JLG, aludindo ao seu fantasma que permanece.”³⁷⁷

Rodrigo Vilhena³⁷⁸ tem desenvolvido vários projectos no âmbito da concepção e organização de exposições. Artista-comissário, como o próprio se define, alude ao autor como condição exânime. Talvez por isso, com frequência, o seu trabalho tem tomado o

³⁷⁶ Rui Chafes afirmou em entrevista: *“Eu parto sempre do princípio de o meu trabalho ser uma oferta discreta, por isso é que aparece escondido numa árvore ou numa rocha. Este trabalho tem esta dimensão, porque me pareceu necessário para criar um confronto com o corpo da Vera. Não podia ser uma peça pequena ou uma coisa para o corpo usar, tinha de ser radicalmente, maciçamente o oposto do corpo da Vera.”* **CHAFES**, Rui e **MANTERO**, Vera. *Uma dança de ferro contra a morte*. (Entrevista feita por Nuno Crespo e Vanessa Rato). In *Mil Folhas*, Jornal Público, 4 de Setembro de 2004, pp. 13.

³⁷⁷ **VILHENA**, Rodrigo. Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria, pág. 6.

³⁷⁸ Nasceu em 1968 em Lisboa. Concluiu a Licenciatura em Artes Plásticas na E.S.A.D., nas Caldas da Rainha em 2000 e o Mestrado em Pintura na FBAUL, em 2005, Lisboa. Organizou e concebeu várias exposições e projectos ligados aos mecanismos de visualização da arte, como a galeria virtual e itinerante *Dona Ivone*, o *work in progress Condição Humana* e actualmente o *Voyeur Project View*.

rumo do comissariado. E também por isso a sua actuação incide claramente na óptica do observador. O *Voyeur Project View*³⁷⁹, em funcionamento desde 2005, é o último projecto de Vilhena e versa sobre a criação de um espaço com exposições individuais aberto 24 horas por dia. O feito é conseguido por uma abertura na porta, “um olho”, que dá acesso à visualização da exposição sem que para isso seja necessário o espaço estar aberto. A ligação com o conceito de *voyeur*³⁸⁰ não é inocente e representa, para além da sua definição original, a condição humana da actualidade: “*Nos nossos tempos ser voyeur tornou-se um passatempo no mundo ocidental, a que podemos assistir diariamente, não só no nosso próprio dia a dia, como através da média que bombardeiam o público com imagens das vidas miseráveis de outros. Olhar, hoje, é mais seguro do que uma pessoa aventurar-se pelos perigos inerentes do mundo. Existir, hoje, significa ser voyeur por impossibilidade de ser outra coisa, e viver numa cultura visual saturada de imagens de publicidade, guerra, politica, pornografia, onde as fronteiras se esbateram, estão obsoletas. Existem, constantemente, cenas que são vistas, e que de um modo irónico reflectem a nossa liberdade. Não somos consciência posicional de nós mesmos, porque somos, nós próprios, nada.*”³⁸¹

Para além do acto de organizar uma exposição, Rodrigo Vilhena assume uma abrangência maior que é propor exposições que se adequem ao projecto na globalidade. O seu papel vai aqui para além do comissário organizador. Cumpre-lhe a função de fazer valer a permanência do projecto através da escolha de artistas que a ele se moldem. Claro que aqueles têm um papel fundamental neste processo e, até ao momento, as escolhas têm incidido essencialmente sobre artistas que questionem o espaço tradicional da arte, dos modelos expositivos e também a do observador, mas a questão fundamental parece estar exactamente no reposicionamento do olhar, do ver, do ver-se a si mesmo como uma partida para outra coisa e ver os outros como uma chegada a nós mesmos³⁸². Ao afirmar “*Ninguém, nenhuma “pessoa” é a sua origem. A sua voz*

³⁷⁹ Actualmente está instalado na Rua de Timor, nº 14 – A, em Lisboa e conta com o co-financiamento recente do Instituto das Artes.

³⁸⁰ “A definição generalista de voyeur é de uma pessoa que obtém prazer olhando secretamente outras pessoas tendo relações sexuais, e também uma pessoa que gosta de olhar para os problemas e vida privada de outras, sem elas saberem. Esta palavra: voyeur, teve no passado, um significado negativo, sugerindo um acto de má-fé.” In http://www.voyeurprojectview.org/o_conceito_de_voyeur.htm

³⁸¹ In http://www.voyeurprojectview.org/o_conceito_de_voyeur.htm

³⁸² Quem diz ver diz também em alguns casos ouvir, como acontece na exposição de Paulo Nisa (23.11.06

não é o verdadeiro lugar da escrita: é-o a leitura.” está a reiterar esta ideia, que desemboca sem dúvida na autoria do produtor como conceito perdido para a arte e para a vida.

Esta consciência, que certamente percepciona também como artista, esteve presente similarmemente no *work in progress* que realizou sob o nome de *Condição Humana – Teoria e prática de bolso*³⁸³, em Lisboa. Aqui, vários artistas incluindo ele próprio, foram depositando obras ou realizando intervenções directas no espaço durante seis meses, sem qualquer critério expositivo ou de arrumação. Foram vários os que participaram e por isso o espaço foi ficando totalmente preenchido com os trabalhos mais recentes a tapar os que tinham chegado primeiro, numa prática depositária da arte onde a autoria se escondeu perante outros conceitos. No fim, quando todos os trabalhos foram retirados, ficaram os mapas, as marcas dos mesmos, pintados nas paredes e no chão a indicar uma presença ausente. Como *work in progress*, houve um trabalho contínuo de alteração, apropriação e espontaneidade. Os “restos” das sessões de convívio, das passagens de vídeo, dos que por lá passaram e a quem foi retirada em parte a hipótese de observar individualmente iam-se acumulando sem rastreio. Tudo na lógica de quem observa, não do produtor que aliás, esteve de certa forma apagado. As atenções não estiveram viradas nem para os artistas nem para o organizador e sim para a percepção que o observador poderia ter, numa lógica de “*expôr sem impôr*”³⁸⁴. Neste caso, os próprios produtores assumiram o papel de observadores activos. Esta exposição colectiva, ao mesmo tempo *happening*, reuniu várias atitudes do passado e do presente, todas viradas para o sentido da acumulação e correlação de temáticas cujo fim foi sempre a compreensão da condição da pintura e da condição humana: “*É essa a relação, explicitada, entre o atelier do artista, o gabinete de curiosidades (renascentista ou barroco), a sala de exposições (de um pintor, amador ou leiloeiro-*

– 31-12-06) onde se pode “ouvir” as palavras do artista acerca das preocupações que o moveram na concepção da exposição.

³⁸³ Realizado entre Janeiro a Junho de 2002 na Fábrica Nacional de Óptica (Rua do Embaixador, nº 126, Belém), em Lisboa. Contou com a participação de Manuel João Vieira, Luís Herberto, Luísa Correia Pereira, Luís Sousa, Acácia Maria Thiele, João Jacinto, Manuel San Payo, João Bragança, Ana Menezes, Manuel Gantes, Pedro Saraiva, Paulo Seabra, Adília Lopes, Teresa Cavalheiro e Rodrigo Vilhena. Este *work in progress* foi realizado no âmbito do Mestrado realizado pelo artista-comissário.

³⁸⁴ **LOPO**, Rui. In **VILHENA**, Rodrigo José Ramos de. *Condição Humana – Teoria e Prática de Bolso*. Lisboa: Tese de Mestrado em Pintura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, sob orientação de Professora Pintora Maria João Gamito, Julho 2003. Volume II, pág. 125.

*galerista), o projecto Mnemosyne de Aby Warburg (as «cápsulas do tempo» de Andy Warhol?) e o dispositivo (virtual; actual) do «hiper-texto».*³⁸⁵

Quando analisamos a intervenção de um comissário que é artista, a tendência é a de perceber qual a correspondência individual entre uma actividade e outra. Sabemos que na actualidade são vários os casos em que os artistas ingressam no comissariado. As razões para que tal aconteça são várias mas, no caso concreto de Rodrigo Vilhena, caminham no mesmo sentido. Também como artista a orientação das suas obras é o questionamento do sentido da visão. Qual o ângulo pelo qual se vê a arte, se vêem os artistas, se vê a condição humana, se vê a vida. Da mesma forma é o sentido do autor, do produtor e do receptor ou do artista receptor. O que questiona em ambos os processos é o papel de observar, porque actualmente, é também ele que nos forma como indivíduos. Intrinsecamente também a todas estas intervenções de “comissariado” está uma orientação senão contrária pelo menos alternativa ao processo normal de funcionamento de exposições ou galerias. Por exemplo, a galeria virtual *Dona Ivone* criada por Rodrigo Vilhena, não comercializava trabalhos de artistas. Por consequência, também não cobrava as percentagens habituais que as galerias cobram, subsistindo através de subsídios, apoios e patrocínios. Mas fomentava o intercâmbio entre galerias e promovia o trabalho de novos artistas portugueses. Simplesmente, numa lógica de encontro entre o que faz e o que recebe.

³⁸⁵ GUERREIRO, Fernando. *A condição da pintura – o contributo de Rodrigo Vilhena*. In *Vértice*, nº 109, Janeiro-Fevereiro 2003, pág. 98.

Conclusão

O conceito de *autoria*, quando aplicado à arte, está indubitavelmente ligado à questão do Eu, do Outro e da possível relação entre ambos. Acabo da mesma forma que comecei porque um caminho é sempre ir de encontro ao ponto inicial, é partir para encontrar, mas, neste caso, encontrar aquilo que sabíamos existir quando partimos.

Nesta recta final, acrescentamos à frase que introduziu a tese que o conceito de *autoria* está indubitavelmente ligado à questão do Eu, do Outro e da possível relação entre ambos não só na arte, como na existência humana. Ele existe porque existe o Outro e portanto é tanto uma autenticação de origem individual como um reconhecimento social dessa origem.

No entanto, como aqui o lugar principal pertence às artes visuais, restringiremos a nossa análise final a elas, começando por distinguir o artista do autor que, apesar de se apresentarem como um todo, podem ter caminhos distintos.

O artista é uma pessoa. Um sujeito produtor que se dedica e é responsável por determinada actividade artística. Como sabemos, a definição de artista remonta a vários séculos atrás e o seu significado tem sofrido inúmeras alterações, tantas quanto a arte, é inevitável que assim aconteça desde que associemos o conceito de arte às suas mutantes manifestações³⁸⁶. Mas a ideia moderna de artista é aquela que associa a produção artística a um ser individual e singular que, enquanto sujeito, partilha com a sociedade exigências, convicções, limites, negociações, questões laborais e comerciais. Tem um nome próprio, a identificação que o credencia e que é utilizada como veículo de designação do artista. Mas, como Maria Teresa Cruz afirmou o “*nome próprio (...), escapa ao traço constitutivo da significação (entre significante e significado) e que, por isso mesmo, funciona ainda como marca última de uma identidade, do uno. Daí a*

³⁸⁶ Fernando Gil questiona: “*Ou será que, não considerando já as artes na diversidade das suas manifestações e das representações a elas ligadas, mas encarando-as segundo o movimento esboçado mais acima, na sua instância, no seu momento produtivo, se chegará sob a designação de artista a um princípio de unidade? Pode aqui pôr-se o problema de saber se a palavra deve encarar-se substantivamente (e então o artista apareceria, com efeito, como o «sujeito» da produção artística no sentido em que Marx fala do «trabalhador colectivo» como do «sujeito» da produção manufactureira); ou apenas adjectivamente, no sentido abstracto, metafísico em que Montaigne o usava para definir a Natureza como um «un feu artiste, propre à engendrer».* GIL, Fernando (Coordenador responsável). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 3 (Artista) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pág. 67.

*ilusão da propriedade com que parece designar o seu objecto (...).*³⁸⁷ O nome não pertence ao sujeito por natureza, é um código convencionalmente aceite que o nomeia, que o designa mas não o caracteriza. A caracterização só aparece na relação nome-sujeito quando nos estamos a referir a alguém que conhecemos, o que possibilita fazer associações físicas e intelectuais.

Por outro lado se é a obra que identifica o sujeito como artista, é o seu nome que legitima o objecto como obra de arte, mesmo em termos legais. Entre outras coisas, foi isto que Duchamp quis demonstrar com o *ready-made*, a imposição de um nome próprio à obra, cuja valorização aumentava quanto mais prestigiado ele fosse.

Ao artista, podemos então fazer diversas ligações, identificá-lo com determinado trabalho, com determinada atitude, com determinada instituição ou galeria, mesmo sem o conhecer pessoalmente porque o seu nome, o seu rosto e o seu trabalho é difundido mediaticamente. No entanto, mesmo identificando tudo isto, podemos não o conhecer enquanto autor.

A autoria é também, antes de mais, um código. Um substantivo utilizado para associar a paternidade de alguma coisa a alguém. É portanto, similarmente ao artista, uma forma de nomear, apesar de abstracta. Implica uma acção mas não a identifica, apenas a enuncia. Pode ser uma acção material ou intelectual, desde que se encontre nos limites do seu enunciado que é ser a causa principal de alguma coisa. Enquanto código, a autoria implica, da mesma forma que o artista, obrigações e direitos que a limitam e protegem na sociedade até porque, actualmente, ela diz respeito à propriedade intelectual e portanto pressupõe a existência de obras concretas, artísticas ou não.

No entanto, a autoria é também metafísica, comporta um conhecimento abstracto que pode ser entendido, interpretado e praticado de várias formas. Na arte, ela está inerente a conceitos como “tema”, “estilo”, “técnica”, “intenção”, “singularidade”, “unicidade”, “originalidade”, “criatividade”, “concepção”, “pensamento”, “conceptualismo”, “manualidade”, “auto-reflexividade”, “estatuto”, etc. Ou se coloca ao nível do “Eu” ou ao nível do “Outro” ou entre ambos. Tem estado entre o fazer e entre o pensar, já foi uma coisa e já foi as duas em simultâneo.

Mas ainda enquanto metafísica, a autoria pode estar ligada a questões do social. O

³⁸⁷ CRUZ, Maria Teresa Pimentel Peito. *Designação dos Limites: o trabalho do nome na constituição da obra de arte moderna*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, apresentada à FCSH-UNL, 1989, pág. 19.

entendimento que os artistas podem fazer dela é variado e ao longo da sua história vimo-la a ser utilizada no contexto artístico com intenções conceptuais ou filosóficas, mas também políticas, económicas ou sociais.

Foi exactamente nestes contextos que surgiu a dissolução autoral. Tradicionalmente marcada pela componente manual que ligava a obra ao artista, a autoria viu-se talvez pela primeira vez “ameaçada” com a chegada das tecnologias às artes visuais. Para tal, contribuiu não só a fotografia, enquanto meio artístico, mas toda a mentalidade social que se criou a partir do industrialismo. O alargamento do campo de trabalho e sobretudo do campo denominativo de “arte”, a abertura a novos materiais, *médiuns* e processos de trabalho, levou o artista a substituir progressivamente a mão por outras formas de representação ou apresentação artística. Esta quebra, simplesmente física, provocou contudo um abalo na percepção da actuação autoral e perspectivou a sua primeira dissolução, na medida em que não só se perdeu a manualidade como todos os elementos a ela associados, nomeadamente a unicidade e o estatuto de original e irrepetível. Não foi ocasional a escolha de Marcel Duchamp para iniciar a tese. Tal como foi referido no início, ele tem servido como exemplo para várias questões teóricas do foro artístico e cultural e também nesta questão ele representa o seu desencadear.

A autoria é um conceito que atravessa o século XX em várias ópticas. Finda a hegemonia da ligação manual do artista à obra, mas ainda a ela se reportando, é ainda no início do século, nas primeiras vanguardas, que vemos dar-se o segundo grande “abalo” ao autor, quando se começou a fazer e pensar a arte fora do prisma da auto-referencialidade. Com razões arreigadas a questões políticas e sociais, como são exemplo evidente as vanguardas russas, o movimento *Dada*, o movimento *futurista* ou a *Bauhaus*, estes grupos ou artistas procuraram desvincular a actividade artística do seu autor individual, atribuindo-lhe uma função, uma utilidade. A arte deveria estar inserida na sociedade, em prol de ideais (os movimentos de que falámos tiveram diversos e distintos ideais), de ideologias políticas ou sociais. Walter Benjamin é um dos elementos ligado irremediavelmente a este processo, tanto por teorizar acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade como por o fazer ao nível do autor como produtor.

Ainda actualmente vemos surgir pólos de artistas que não utilizando a forma de organização colectiva como aqueles fizeram, voltam a encarar a actividade artística fora dos seus limites formais, tornando-a um veículo de transmissão de ideias políticas ou sociais que implícita ou explicitamente assumem uma nova função para a arte e para o artista.

Mas o processo iniciado nas primeiras vanguardas, o da dissolução da autoria, manteve-se para além dos trâmites sociais e políticos. Arreigou-se também numa consciência filosófica ou psicanalítica da arte e do artista e de uma outra forma, induziu as segundas vanguardas a seguirem um percurso fora da senda do autor, como por exemplo o *Surrealismo* já tinha feito. O *Minimalismo* e o *Conceptualismo* são disso exemplo.

É evidente que o caminho da dissolução autoral apresentou-se sob diversas perspectivas, teve inúmeros factores a ela inerentes e traduziu inúmeras consciências, algumas objectivas e outras subjectivas. A autoria despersonalizada, a autoria intelectualizada, a autoria partilhada ou distribuída e a autoria dissolvida são isso mesmo, consciências. Não representam uma linearidade temporal ou evolutiva e sim agrupamentos feitos à posteriori onde se podem incluir diversos intervenientes, artistas e pensadores, que ao longo do século seguiram ou notaram o caminho da dissolução, mesmo que não tenham coexistido entre si. É no entanto um facto que a discussão em torno do autor marcou o século que findou há poucos anos e se prolongou para o novo milénio.

Mas não foi só o autor a sofrer deslocações ou redefinições. Por exemplo, também os mecanismos de recepção crítica da obra se alteraram e o receptor anónimo teve de se adaptar a novas responsabilidades ou formas de compreensão. O espectador, assim comumente chamado, passou a ser induzido a uma participação mais activa, muitas vezes fora do âmbito do subjectivismo. Aquele dispositivo individual e sensorial que ele utilizava no confronto com a obra, o “gosto”, foi deixando de ser uma permanência efectiva das artes visuais, desarmando o público de uma discussão puramente estética, em muitos casos actualmente impossível de fazer. Por outro lado, o próprio artista foi procurando mecanismos de reconciliação com aqueles a quem se destina a obra, porque é disso que se trata. De facto, muitas vezes não tem conseguido e a tendência para a arte se apetrechar de uma componente cada vez menos visual e mais conceptual, filosófica ou teórica, tem contribuído para uma certa “fricção” entre artistas e públicos, nomeadamente no sector dos “amadores” de arte. Ao invés disto, têm-se vindo a criar possibilidades artísticas que substituem a passividade do público pela sua actividade não só intelectual como também física dando-se uma atenção às vezes surpreendente a esse lado do mundo da arte, o da recepção. Podemos estar a perder a notoriedade da autoria dos artistas, mas estamos a ganhar a dos observadores, utilizadores, espectadores, receptores, todos eles também autores.

O sujeito produtor é, como sabemos, um ser tão condicionado como outro qualquer. Desde a formação do mercado de arte que assim acontece e portanto a sua autonomia é

sempre relativa e a *obra* é um composto que não depende só do artista. Ela obedece aos seus mecanismos intelectuais e à sua autoria, mas também aos múltiplos imperativos da sua origem temporal e espacial. A percepção desta origem é que se pode ir alterando, efectivando novas concepções teóricas ou filosóficas que podem tomar o lugar do que na origem teve razões bem mais pragmáticas.

Com a entrada na *Pós-Modernidade*, sensivelmente na década de oitenta, deram-se vários factores em simultâneo que contribuíram para exacerbar o estágio da dissolução de que falamos. Para além das já mencionadas, devemos ter a consciência que as leis de mercado, insertas no modelo capitalista, trouxeram para o artista novas problemáticas a resolver. Em primeiro lugar a própria alteração da mentalidade das sociedades ocidentais e depois a alteração e endurecimento das vias em que a actividade se insere. E aqui jogam dois pólos em conflito: o nome do artista continua a ser utilizado na divulgação e comercialização da arte e o artista nega cada vez mais a sua autoria por a enquadrar exactamente nesse jogo comercial e financeiro ao qual muitas vezes tenta resistir. Vários procedimentos têm surgido no contexto da *Pós-Modernidade*, dos quais destacamos dois, que se encontram nos extremos da questão: o artista que desvia a centralidade do autor apesar de não oferecer qualquer resistência à entrada da arte num modelo comercial e o artista que desvia a centralidade do autor por querer oferecer resistência a este modelo comercial. Ambos fazem-no com repercussões evidentes para o objecto artístico mas não para o sistema comercial uma vez que todos eles têm inevitavelmente que utilizar uma parte da autoria na venda das obras, o sistema está montado para que dele ninguém consiga escapar.

A situação portuguesa não difere das restantes neste âmbito. A par com outros contextos, também aqui assistimos a uma discussão em torno da autoria. Houve contudo alguns particularismos que poderiam ter traçado uma desenvoltura diferente: o mercado da arte não teve tanta força em Portugal como noutros países. Isso poderia ter sido utilizado da melhor forma, caso à fraca existência do mercado tivesse correspondido uma forte existência de apoio estatal. Como vimos, tal não aconteceu e Portugal entrou directamente na via comercial sem ter experimentado a via do Estado. E mesmo assim de uma forma deficitária. Os artistas e os galeristas tiveram que lutar contra a falta, por um lado, de uma educação pela cultura e, por outro, de mecanismos eficazes mas também justos de subsistência e prorrogação dos projectos. Aqui se colocam questões ao nível da descentralização ou da internacionalização.

Terá sido uma das razões para que se tivessem sentido crispações várias ao longo destas

duas décadas portuguesas. Muitos artistas, por exemplo, debateram-se em discussões críticas às instituições, ao sistema e a outros artistas. Criaram estruturas de resistência, paralelas ao sistema que apesar de fraco, os incomodava. Isso provocou alterações ao nível do discurso artístico e da autoria. Aqui vemos diferenças entre os anos oitenta e os anos noventa: enquanto que no primeiro decénio esta luta foi menos evidente, até porque houve uma maior proliferação do mercado cultural e uma rápida consagração de novos artistas ou artistas mergulhados no esquecimento durante alguns anos, no segundo decénio houve uma inversão deste sentido e muitos artistas viraram-se exactamente contra o decénio que os precedeu. Organizaram-se em grupos, criaram estruturas paralelas às instituídas e seguiram por vias mais contestatárias que redundaram em muitos casos, na recusa pela presença da imagem autoral na obra de arte.

Diga-se contudo que o peso da estrutura institucional, às vezes uma das batalhas destes artistas, tem vencido sobre eles próprios ou sobre os críticos de arte. Esta aliás não é uma tendência só portuguesa, é internacional e marca uma clara distância em relação ao que se passou em outros períodos, nomeadamente o Modernismo. Vários factores contribuíram para que tal se desse, como uma maior dinâmica dos Museus em torno da arte contemporânea mas isto significou que o artista visse desmoronar-se a influência que teve nos seus próprios destinos. A abertura de galerias “alternativas” ou “paralelas” que se falava atrás, tem também aqui a sua razão de ser.

Dispensamos contudo visões catastróficas da arte ou do artista. Os percursos que aqui se delinearam não trazem qualquer incómodo. A Arte e o artista continuarão a existir nos seus limites ou fora deles. A autoria também, mesmo dissolvida não deixa de fazer parte do artista e da Arte. Essa é uma garantia da actualidade. Pode ser ou não uma garantia do futuro.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV.** *Alquimias, Dos Pensamentos das Artes*. Coimbra: Ass. Nac. das Farmácias, 2000.
- AA.VV.** *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 2003.
- AA.VV.** *The Warhol Look. Glamour, Style, Fashion*. Catálogo da exposição, The Andy Warhol Museum, 1997.
- AA.VV.** *La condition sociale de L'artiste XVIe – Xxe siècles*. Université de Saint-Étienne: Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 Octobre 1985.
- AA.VV.** *La Faculté de Juger*. Colloque de Cerisy. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- AA.VV.** *Leituras de Roland Barthes*. Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes, Faculdade De Letras de Lisboa (18 e 19 Março de 1982). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- AA.VV.** *Panorama Arte Portuguesa do Século XX*. (coord. Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras e Fundação Serralves, (s.n.).
- ADORNO**, Theodor W.. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ADORNO**, Theodor W.. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de (selecção e apresentação). *A Cal dos Muros (António Dacosta)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Animi Strenui: para uma teoria do ready-made*. Lisboa: Black Sun, 1991.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello & Irmão Editores, Novembro de 1993.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Transição – Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos (a nova paisagem artística no final do século XX)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *O Plano da Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ALTSHULER**, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*. New York: Abrams, 1994
- ALVARENGA**, Fernando. *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual*

Português. Porto: Edições Afrontamento, 1989.

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARACIL, Alfredo e **RODRÍGUEZ**, Delfín. *El siglo XX entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid: Istmo, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

AZOULAY, Ariella. *Death's Showcase. The Power of image in contemporary democracy*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2001.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima desconhecida*. Viseu: Edições Vendaval, 2002.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome I (1942-1965). France: Editions du Seuil, 1994.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome II (1966-1975). France: Editions du Seuil, 1994.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome III (1974-1980). France: Editions du Seuil, 1995.

BARRO, David. *Imagens (Pictures) para uma representação contemporânea*. Porto: Mimesis, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70, 1981.

BAYER, Raymond. *L'ésthétique mondiale au Xxe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

BENEDETTI, Carla. *The Empty cage. Inquiry into the mysterious disappearance of the author*. EUA: Cornell University Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERGSON, Henri. *L'Évolution Créatrice*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1926.

BOCK, Jürgen (Org./ Ed.). *Da Obra ao Texto – Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*. Colóquio CCB - Project Room (30.06.2001-01.07.2001), Centro Cultural de Belém, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas e **SANS**, Jérôme. *Palais de Tokyo Press Pack*. Paris: Palais de Tokyo, 2001.

BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*

- contemporâneas*. Volume I e II. Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor, 1996.
- BUCK**, Louisa. *Moving targets: A user's guide to British Art now*. Londres: Tate Gallery Publishing, 1997.
- BUREN**, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos* (Organização: Paulo Sérgio Duarte). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/ Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, 2001.
- BUSKIRK**, Martha e **NIXON**, Mignon (Ed.). *The Duchamp effect – Essays, interviews, round table*. London: The Mitt Press Cambridge, Octoberbook, 1996.
- CABANNE**, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- CALISNESCU**, Matei. *As 5 faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Lisboa: Vega Editora, 2000.
- CARRIER**, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism From Formalism to beyond Postmodernism*. USA: Praeger Publishers, 2002.
- CASSOU**, Jean. *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, Limitada, 1962.
- CELANT**, Germano. *Piero Manzoni*. Arnoldo Mondadori Arte e Fundación “La Caixa”, Madrid. Catálogo da Exposição *Piero Manzoni*. 1991.
- CELANT**, Germano. *Andy Warhol: A Factory*. Porto: Catálogo de Exposição. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.
- CHIPP**, H.B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COIMBRA**, Leonardo. *A filosofia de Henri Bergson. 1.º Volume*. Porto: Livraria Europa, Lda., 1934.
- COLES**, Alex (Ed.). *The Optic of Walter Benjamin*. London: Black Dog Publishing Limited, 1999.
- CRANE**, Diana. *The transformation of the Avant-Garde – The New York Art World, 1940-1985*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- CRONE**, Rainer. *Andy Warhol*. London, Tames and Hudson, 1970.
- CROWTHER**, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art – A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- CROWTHER**, Paul. *Critical aesthetics and Post modernism*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- CRUZ**, Maria Teresa Pimentel Peito. *Designação dos Limites: o trabalho do nome na constituição da obra de arte moderna*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, apresentada à FCSH-UNL, 1989.

- DACOSTA**, António. *Dacosta em Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- DANTO**, Arthur C.. *Después del fin del Arte: El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- DANTO**, Arthur C.. *La transfiguración del lugar común – Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós Estética 31, 2002.
- DANTO**, Arthur C.. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: The Noonday Press, 1992.
- DERRIDA**, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- DERRIDA**, Jacques. *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia*. Lisboa: Edições Vega, 1993.
- DICKIE**, George. *Introduction to Aesthetics. Na Analytic Approach*. New York Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DICKIE**, George. *The Art Circle*. New York: Haven, 1984.
- DIEGO**, Estrella de. *Tristísimo Warhol: Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1999.
- GIL**, Fernando (Coordenador.responsável). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 3 (Artista) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984
- DORFLES**, Gillo. *O Devir das Artes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- DUCHAMP**, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1975.
- DUCHAMP**, Marcel. *Engenheiro do tempo perdido*. Lisboa. Assírio & Alvim, 1990.
- DUFRENNE**, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*. Amadora: Livraria Bertrand, 1982.
- DUFRENNE**, Mikel. *Phénomélogie de L'Expérience esthétique. Tome Premier – L'object Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- DUVE**, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Londres: The Mit Press, 1996.
- DUVE**, Thierry de. *Au Nom de L'Art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- DUVE**, Thierry de. *Nominalisme Pictural*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- DUPLESSIS**, Yvone. *O Surrealismo*. Lisboa: Editorial Inquérito, (s.n.)
- ECO**, Umberto. *O Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- ECO**, Umberto. *A definição da Arte*. Edições 70, Julho 1995.
- ECO**, Umberto. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989.
- ECO**, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Difel, 1991.
- ECO**, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.

- EDWARDS**, Steve (ed.). *Art and its Histories. A reader*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- ELIOT**, T.S. *Notes towards the definition of culture*. London : Faber and Faber, 1967.
- ELIOT**, T.S.. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962.
- ELIOT**, T.S.. *Notes towards the definition of culture*. London: Faber and Faber Limited, 1962.
- FRANÇA**, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1984.
- FRANÇA**, José Augusto. *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*. Cadernos Surrealistas, 1948.
- FRANÇA**, José Augusto. *Joaquim Rodrigo ou o “Pintar Certo”*. Galeria Nasoni, Novembro de 1988.
- FOSTER**, Hal. *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: *The New Press*, 1999.
- FOSTER**, Hal.(Ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998.
- FOSTER**, Hal. *The Return of the real – The Avant-Garde at the end of the century*. London: The MIT Press, 1999.
- FOUCAULT**, Michel. *Dits et écrits*. Tome I (1954-1969). Paris. Éditions Gallimard, 1994.
- FOUCAULT**, Michel. *Dits et écrits*. Tome IV (1980-1988). Paris. Éditions Gallimard, 1994.
- FOUCAULT**, Michel. *O que é um autor?*. Veja Passagens, 1992.
- FOUCAULT**, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Portugália Editora, 1968.
- GELDZHLER**, Henry. *Making it new. Essays, Interviews, and talks*. USA: Turtle Point Press, 1994.
- GLEADOWE**, Teresa. *Artist and Curator: Some Questions About Contemporary Curatorial Practice*, Visual Arts and Culture, vol. 2, 2000.
- GOMES**, Hélder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea . De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- GONÇALVES**, Rui Mário. *António Dacosta*. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

- GONÇALVES**, Rui Mário. *História da Arte em Portugal – Pioneiros da Modernidade*. Vol.12. Lisboa: Publicação Alfa, 1986.
- GONÇALVES**, Rui Mário. *História da Arte em Portugal – De 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicação Alfa, 1993.
- GOODMAN**, Nelson & Elgin, Catherine. *Esthétique et connaissance pour changer de sujet*. Cahors: Éditions de L'Éclat, 1990.
- GOODMAN**, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.
- GRAMPP**, William D.. *Arte, Inversión y mecenazgo. Una análisis económico del mercado del arte*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1991.
- GREENBERG**, Clement. *Art and Culture. Critical Essays*. Bóston: Beacon Press, 1989.
- GREENBERG**, Clement. *Homemade Esthetics. Observations on art and taste*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- GUASCH**, Anna Maria. *El Arte ultimo del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2004.
- HABERMAS**, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- HACKETT**, Pat (Ed.). *Andy Warhol Journal*. Paris: Bernard Grasset, 1990.
- HARVEY**, David. *The condition of Postmodernity*. EUA: Blackwell Publishing, 1990.
- HEINICH**, Nathalie. *Être artiste*. Paris: Klincksieck, 2005.
- HEINICH**, Nathalie. *Du Peintre a l'artiste – Artisans et académiciens a l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- HEINICH**, Nathalie. *La Gloire de Van Gogh – Essai d'Anthropologie de l'admiration*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- HEINICH**, Nathalie. *L'Art Contemporain exposé aux reject – Études de cas*. Nimes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998.
- HEINICH**, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'Art contemporain*. Paris: L'Echoppe, 1999.
- HILLER**, Susan e **MARTIN**, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation (5)*. Newcastle: University of Newcastle, 2002.
- HILLER**, Susan e **MARTIN**, Sarah (Ed.). *The Producers: Contemporary Curators in conversation (3)*. Newcastle: University of Newcastle, 2001.
- HIX**, H.L.. *Morte d'Author. An Autopsy*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- HOBSBAWM**, Eric. *Atrás dos tempos – Declínio e queda das vanguardas do século*

XX. Porto: Campo das Letras, 2001.

HOWARD, Seymour. *Art and Imago – Essays on Art as a Species of Autobiography*. London: The Pindar Press, 1997.

HUYGHE, René. *Os poderes da imagem*. Lisboa: Bertrand, 1965.

JAMESON, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York & London: Routledge, 1992.

JENKS, Charles. *What is Post-Modernism?*. London: Academy Editions, 1989.

JIRMOUNSKY, Myron Malkiel. *A Psicologia do artista do século XX*. Lisboa: Separata da Revista Ocidente, Volume LXXI, 1966.

JONES, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Abstracts & Tartarugas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1995.

JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

KANT, Immanuel, *Dissertação de 1770*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

KLEE, Paul, *Escritos sobre Arte*. Lisboa: Cotovia, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea - Art in the age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman – 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993.

LEVINE, Sherrie. *New Photography. La Retraite de Monsieur Bourgran after Joris-Karl Huysmans*. Genève: Casino Luxembourg, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

LUCIE-SMITH, Edward. *Artes Visuales en el siglo XX*. Alemanha: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MACCABE, Colin (with Mark Francis and Peter Wollen) (Ed.). *Who is Andy Warhol?*. Great Britain: The Andy Warhol Museum, 1997.

MASON, Peter. *The Lives of images*. London: Reaktion Books Ltd, 2001.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo – O Auto-retrato contemporâneo*.

Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MEINHARDT, Johannes. *Abstracção depois da abstracção*. Fundação de Serralves e Jornal O Público, 2005.

MELO, Alexandre (Org.). *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

MELO, Alexandre. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

MELO, Alexandre. *Velocidades Contemporâneas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

MENDES, Paulo. *Vogue. The best of...Paulo Mendes*. Porto: Mimesis, 2002.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfozes do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora. Maio 2005.

MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, col. Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, 2000.

MIRANDA, José Bragança de. *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI, D.L., 2002.

MORGAN, Robert C. *Art into Ideas – Essays on Conceptual Art*. New York: Cambridge University Press, 1996.

MOULIN, Raymonde. *De la Valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de L'Art – Mondialisation et nouvelles Technologies*. Paris: Éditions Flammarion, 2003.

MOURA, Leonel. *Anarquista com motorista*. Lisboa: Edição do autor em colaboração com a Editora Fenda, Dezembro 1998.

MOURA, Leonel. *Fogo em Lisboa*. Porto: Campo das Letras, 2003.

MOURA, Leonel. *Formigas Vagabundos e anarquia – Ensaio sobre vida artificial, arte e sociedade*. Lisboa: AAAL – Alife Art Architecture Lab, Janeiro 2003.

MOURA, Leonel. *Impossibilidade/ Impossibilité*. Villeurbanne: Écrits d'artistes. Les nouveaux musée/institut, 1995.

MOURA, Leonel. *No futuro deitaremos fogo a tudo*. Lisboa: LxXL Edições, Maio 2000.

MOURA, Leonel e **PEREIRA**, Henrique Garcia. *Man + Robots Symbiotic Art*. Cacém: Écrits d'artistes, Institut d'Arte Contemporain Villeurbanne, 2004.

NEWMAN, Michael e **BIRD**, Jon. *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books, 1999.

NOGUEIRA, Isabel Margarida Ribeiro. *Da análise do conceito de pós-modernismo à sua manifestação na exposição Alternativa Zero*. Lisboa: Mestrado em Teorias da Arte

sob orientação de Professora Auxiliar Doutora Cristina Azevedo Tavares, Outubro de 2002.

OLAIO, António. *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Porto: Dafne Editora, 2005.

ORWELL, George. *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Lisboa: Edições Antígona, 1999.

PARMESANI, Loredana. *Art of the Twentieth Century – Movements, Theories, Schools and Tendencics 1900-2000*. Milão: Skira Editora, 2000.

PÉREZ, Miguel von Hafe (Org.). *Anamnese O Livro*. Porto: Fundação Ilídio Pinho, 2006.

PINTO, António Cerveira. *O lugar da Arte*. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

PRADA, Juan Martín. *La apropiación Posmoderna: Arte, Práctica apropiacionista y Teoria de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

PREZIOSI, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998.

PUTNAM, James. *Art and Artifact – The Museum as medium*. London: Thames and Hudson, 2001.

REIS, Carlos (Coord.). *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1981.

RODRIGO, Joaquim. *Pintar Certo*. Lisboa: Edições Salamandra, Lda., 1995.

ROSENBERG, Harold. *The De-Defenition of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

RODRIGO, Joaquim. *O complementarismo em pintura. Contribuição para a ciência da Arte*. Mem-Martins: Livros Horizonte, 1982.

RUHRBERG, Karl e outros. *Arte do século XX*, vol. I e II, Org. por Ingo F. Walter, Tashen, 1999.

SANDLER, Irving. *Art of the Postmodern Era*. New York: Icon Editions, 1996.

SANTARELLI, Enzo (Org.). *Scritti politici di Benito Mussolini*. Milão: Feltrinelli, 1979.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998.

SANTOS, Maria Luísa Duarte da Silva. *A criação artística e o processo criativo – Uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva (Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos: Graça Morais e Leonel Moura)*. Lisboa: Tese de Mestrado em Teorias da Arte sob orientação de Professora Doutora Maria João Lello

Ortigão de Oliveira, Dezembro de 2004.

SARDO, Delfim (Edit.). *Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década*. Fundação de Serralves e Jornal O Público, 2006.

SCHIRÓ, Luís Bensaja dei. *O Futurismo Italiano – Estética, ideologia, fascismo*. Lisboa: Caminho, 1999.

SOUSA, Ernesto de. *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*. Lisboa: Artis, 1965.

STANGOS, Nikos. *Conceptos del Arte Moderno: Del fauvismo al posmodernismo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

TÁPIES, Antoni, *A prática da Arte*. Lisboa: Cotovia, 2002.

TAYLOR, Victor e **WINQUIST**, Charles. *Postmodernism – Critical Concepts*, Vol. I, II, III e IV. London and New York: Routledge, 1998.

TILLMAN, Lynne. *The Velvet Years Warhol's Factory 1965-67*. Great Britain: Pavilion Books Limited, 1995.

TZARA, Tristan. *Sete Manifestos Dada*. Lisboa: Hiena, 1987.

VALENZUELA, Lourdes Cirlot. *Historia del Arte. Ultimas Tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.

VALLIER, Dora. *A Arte Abstracta*. Lisboa: Edições Setenta, 1986.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de (Coord. e Org.). *Surrealismo Abjeccionismo: Antologia de obras em português seleccionadas por Mário Cesariny de Vasconcelos de acordo com o propósito inicial*. Lisboa: Editorial Minotauro, Março de 1963.

VATTIMO, Gianni. *Nihilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

VILHENA, Rodrigo José Ramos de. *Condição Humana – Teoria e Prática de Bolso*. Lisboa: Tese de Mestrado em Pintura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, sob orientação de Professora Pintora Maria João Gamito, Julho 2003.

VIRILIO, Paul. *A Inércia Polar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

WADE, Gavin (Ed.). *Curating in the 21st Century*. Walsall & Wolverhampton: New Art Gallery Walsall/ University of Wolverhampton, s.d..

WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & back again)*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

WATSON, Steven. *Factory Made: Warhol and the sixties*. New York: Pantheon Books, 2003.

WELLMER, Albrecht. *The Persistence of Modernity Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1991.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

WOODMANSEE, Martha. *The author, art, and the market*. New York: Columbia University Press, 1994.

YOUNG, Julian. *Heidegger's Philosophy of Art*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

ZILSEL, Edgar. *Le Génie – Histoire d'une notion de L'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

CATÁLOGOS

AA.VV. *Alquimias – Dos pensamentos das Artes*. Coimbra: Associação Nacional das Farmácias, 15-17 Julho 2000.

AA.VV. *Anos 60 – Anos de ruptura, uma perspective da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte, Outubro 1994 (Palácio Galveias).

AA.VV. *26.ª Bienal de São Paulo – Artistas convidados*. (Ed. Alfons Hugs). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 25 de Setembro a 19 de Dezembro de 2004.

AA.VV. *26.ª Bienal de São Paulo – Representações Nacionais*. (Ed. Alfons Hugs). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 25 de Setembro a 19 de Dezembro de 2004.

AA.VV. *7 artistas ao 10º mês*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Janeiro 2000.

AA.VV. *7 artistas ao 10º mês*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Janeiro 2004.

AA.VV. *Comer o Coração, 26ª Bienal São Paulo. Representação Portuguesa*. Ministério da Cultura - Instituto das Artes, Agosto 2004.

AA.VV. *Da Obra ao Texto – Diálogos sobre a prática e a crítica na Arte Contemporânea*, org. Jürgen Bock, CCB Project Room. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2002.

AA.VV. *Paula Rego*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004.

- AA.VV.** *Perspectiva: Alternativa Zero*. (Org. Vicente Todolí e João Fernandes). Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1997.
- AA.VV.** *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- AA.VV.** *Os Anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998.
- ANDREOTTI e COSTA**, Libero e Xavier. *Situacionistas arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 1996.
- BARROSO**, Eduardo Paz. *Constelações Afetivas: dos Desenhos aos Percursos*. Galeria Canvas & Companhia . Porto, 1998.
- CELANT**, Germano. *Andy Warhol: A Factory*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.
- DACOSTA**, Miriam Rewald (Coordenação). *António Dacosta*. Lisboa: Galeria 111, 1995.
- GOMES**, Rui Telmo (Coord. técnica). *Os Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2004.
- GONÇALVES**, Rui Mário (texto). *António Dacosta*. Porto: Galeria Zen, 1984.
- LAPA**, Pedro e **ÁVILA**, Maria Jesus (Concepção e Coordenação). *Joaquim Rodrigo – Catálogo Raisonné*. Lisboa: Museu do Chiado, 1999.
- LOURO**, João e **TABARRA**, João. *Entertainment Co.* . Porto: Museu de Serralves, Setembro de 2000.
- MOURA**, Leonel. *Leonel Moura – Robots Pintores. Arte Simbiótica*. Lisboa: Galeria António Prates, 2004.
- MOURA**, Leonel. *Potlatch ou a morte do artista*. Lisboa: Quadrum Galeria de Arte, 1979.
- PAUL**, Christiane. *Reflections of Our Selves – The Art of Scott Snibbe*. Los Angeles: Whitney Museum of American Art.Telic Gallery, 2005.
- PERNES**, Fernando (Comissário). *Imagens para os Anos 90*. Porto: Fundação de Serralves, 1993.
- PINHARANDA**, João (Comissário). *Ciclo de Desenho em Portugal no século XX. Modos Afirmativos e Declinações: Alguns aspectos do desenho na década de oitenta*. Ministério da Cultura e Instituto de Arte Contemporânea, 2001.
- PINHARANDA**, João (textos). *Colecção António Cachola, Arte Portuguesa anos 80-90*. Badajoz: Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, 2000.
- PINHARANDA**, João (texto). *Tendências dos Anos 80*. S. João da Madeira: Centro de Arte de S. João da Madeira, 1988.

- POLK**, Molly. *Shadow Play Exhibition Catalog*. Boston: Art Interactive, 2003.
- ROSENGARTEN**, Ruth. *António Dacosta: Não há sim sem não*. Bermuda: Bermuda National Galley, s.d..
- SERPA**, Luís (Coord.). *Depois do Modernismo*. Lisboa: SNBA, 1983.
- SNIBBE**, Scott. *Body, Screen and Shadow*. In SMAC Journal, 2003.
- TAMEN**, Teresa (Coord.). *Ser Artista em Portugal*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1999.
- TEMKIN**, Ann. *Sherrie Levine – Newborn*. Philadelphia Museum of Art/ Portikus Frankfurt Am Main: 1993/1994.

ARTIGOS EM PUBLICAÇÃO EM SÉRIE

- AA.VV.** *Oito novos fora*. In Artes & Leilões, nº22, Outubro/ Novembro 1993, pág.7.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *El arte portugués, hoy*. In Lapiz nº139/140, Año XVII, España, 1998, pp. 113 – 117.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *O último retrato (a fiction)*. In Artes & Leilões, nº 6, Ano 2, Outubro – Novembro 1990, pp.47-50.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *De la reproducción*. In Lapiz nº 128-129, Año XVI, nº 128, España, Febrero 1997, pp. 102-109.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *El arte y el sujeto moderno. El pintor de la vida contemporánea*. In Lapiz nº 130, Año XVI, nº 130, España, Marzo 1997, pp. 18-21.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Fernando Lanhas, sob as glorures*. In Coloquio Artes nº 103, Ano 36, Portugal, Outubro-Dezembro 1994, pp.18-22.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Generarilades sobre o principio do cão*. In Artes & Leilões, nº3, Fevereiro/Março 1990, pp.13-17.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Para una teoría del readymade*. In Lapiz, Año XI, nº 92, pp. 18 – 22.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *O centro fora do centro*. In Artes & leilões, nº3, Fevereiro/Março 1990, pp. 37 – 43.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Os quatro Vintes quinze anos depois*. In Coloquio Artes, nº 65, Junho 1985, pp.69-70.
- ASSELIN**, Olivier e **LAMOUREAUX**, Johanne. *Autofictions, or elective identities*. In Parachute, Revue Dart Contemporain nº 105, Jan/ Fev/ Mar. de 2002, pp. 11 - 18.

- BABO**, Maria Augusta. *Pessoa e os nomes próprios*. In Colóquio Letras, nº 108, Março-Abril de 1989.
- BAUDRILLARD**, Jean. *The Aesthetic Illusion*. In Parkett, nº 37, 1993, pp. 13-15.
- BAUDRILLARD**, Jean. *The Ecstasy of Communication*. In The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. Edited by Hal Foster. Seattle, Washington, Bay Press, 1993, pp. 126 – 134.
- BENES**, Barton. *A Arte do Dinheiro ou o Dinheiro da Arte* (entrevista de José Pedro Paço d'Arcos). In Artes & Leilões, nº1, Outubro/Novembro 1989, pp.24 – 26.
- BERNARDO**, Miguel. *(He) art attack. Entrevista a Pedro Falcão*. In Número, nº 3, Edição Lisboa, Outono 99, pp. 15 - 17.
- BOXER**, Sarah. *Art Puts You in the Picture, Like it or not*. In New York Times, 27 de Abril de 2004.
- BREST**, Jorge Romero. *Condiciones creativas del artista visual*. In Colóquio Artes, nº 31, Fev. 1997, pp. 32-35.
- CALAPEZ**, Pedro. *A linha de pintura* (Entrevista feita por Maria Leonor Nunes). In JL, 13-26 Outubro de 2004, pp. 16-17.
- CANNON-BROOKES**, Peter. *The art curator and the conservator*. In Museums Journal, Vol. 75, nr. 4, Março 1976, pp. 161-162.
- CAPELO**, Francisco. *Qualidade é aquilo que quem escolhe diz que é qualidade*. In Arte Ibérica nº5, Maio 1997, pp. 8-13.
- CARNEY**, James D.. *Individual Style*. In The Journal os Aesthetics and Art Criticism, vol. 49, nº 1, Winter 1991, pp. 15-22.
- CARLOS**, Isabel. *Depois de Warhol*. In Artes & Leilões, nº 6, Ano 2, Outubro – Novembro 1990, pp.51-58.
- CARASSO**, Roberta. *Shedding a light on art: Cinematographer and artist Scout Snibbe creates art without boundaries*. In Irving World News, November 20, 2003.
- CASCAIS**, António Fernando. *Autenticidade e razão decisória em Michel Foucault*. In Revista de Comunicação e Linguagem: Moderno/ Pós Moderno, nº 6/7, Lisboa, 1988, pp. 71-102.
- CERQUEIRA**, João. *Arte de Vanguarda no Porto dos Anos 60 e 70*, In Arte Ibérica, Ano 5, nº44, Março 2001, pp. 13-17.
- CHAFES**, Rui e **MANTERO**, Vera. *Uma dança de ferro contra a morte*. (Entrevista feita por Nuno Crespo e Vanessa Rato). In Mil Folhas, Jornal Público, 4 de Setembro de 2004, pp. 12 a 15.

- CHATTOPADHYAY**, Collette. *Scott Snibbe at UC Irvine's Beall Center*. In Artweek, Volume 35, Issue 1, February 2004.
- CLERCX**, Byron. *New Frontiers*. In Splash Magazine, Winter, 2002.
- COELHO**, Tereza. *Um Banco de Dados*. In Artes & Leilões, nº 6, Ano 2, Outubro – Novembro 1990, pp.59-60.
- COLARD**, Jean Max. *Labomatic* (entrevista a Hans-Ulrich Obrist), In Les Inrockuptibles, Julho/ Agosto 2002, pp. 22-27.
- COUTINHO**, Francisco Pereira. *Os nossos artistas raras vezes são reconhecidos em vida*. (entrevista). In Artes plásticas, nº5, Novembro 1990, pág. 56.
- CRESPO**, Nuno. *Escultura impossível*. In Mil Folhas, Jornal Público, 29 de Janeiro de 2005, pág. 17.
- CRESPO**, Nuno. *Instituto das Artes aumenta investimento no Brasil – Bienal de Artes de São Paulo*. In Jornal Público, Terça-Feira, 28 de Setembro de 2004, pp. 38 e 39.
- CRESPO**, Nuno. *São Paulo Chafes e Mantero enchem bienal de artes*. In Jornal Público, 25 de Setembro de 2004, pp. 44 e 45.
- CRUMP**, Anne. *Better Living Through Chemistry*. In San Francisco Examiner, November 8, 2001.
- CRUZ**, Mafalda Ivo. *O casaco vermelho é falso*. In JL, 13-26 Outubro de 2004, pág.11.
- CRUZ**, Marcos. *Siza Vieira é a “âncora” do pós-Paula Rego*. In DN, Terça-feira, 25 de Janeiro de 2005, pág. 42.
- CRUZ**, Maria Teresa. *A Obra de Arte. Entre dois nomes. O Ready-Made*. In Revista de Comunicação e Linguagem, nr.10/11, “O corpo O nome A escrita”, Março 1990.
- CRUZ**, Valdemar. *As histórias de Paula*. In Actual, Jornal Expresso, 16 de Outubro de 2004, pp. 18 e 19.
- CRUZ**, Valdemar. *Polémicos Anos 80*. In Actual - Expresso, n.º 1775, 4 Novembro 2006/Sul, pág. 42/43.
- DANTO**, Arthur C.. *Critical Reflections*. In Artforum, New York, Setembro de 1989.
- DANTO**, Arthur C.. *La posmodernidad es el fin del dogmatismo*. In La Vanguardia, 29 de Setembro de 2000.
- DUVE**, Thierry De. *O juízo estético, fundamento transcendental da democracia?* In Marte nº2, 2006, pp.52 – 61.
- FARIA**, Óscar. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pp.19-21.
- FERNANDES**, João. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold

Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág. 21 (Depoimento recolhido por Vanessa Rato).

FERNANDES, João. *Variação e autonomia*. In JL, 13-26 Outubro de 2004, pág. 7.

FERREIRA, Serafim. *António Pedro Precursor do Surrealismo Português*. In Artes Plásticas nº8, Fevereiro 1991, pp. 6-11.

FIGUEIREDO, Nyara. *Autenticidade de obras de Andy Warhol em causa*. In Público, 30/10/2003, pág.45.

FOSTER, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. In Marte, nº1, Março 2005, pp. 10 - 40.

FOSTER, Hal. *Postmodernism: A Preface*. In The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. Edited by Hal Foster. Seattle, Washington, Bay Press, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Espaços Outros*. In Revista de Comunicação e Linguagens (Espaços). Org. José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho. Nº34 e 35, Junho de 2005. Pág. 243-252.

FRADE, Pedro Miguel. *Fotografia, Uma década intensa e incómoda*. In Artes & Leilões, nº3, Fevereiro/Março 1990, pp. 44-45.

FRANCBLIN, Catherine. *Entrevista con Jean Baudrillard*. In Lapiz, Revista Internacional de Arte, Año XVI, nr.128, España, pp.53 - 57.

FRANÇA, José Augusto. *Bienales et Forres Moralité et Marché*. In Colóquio Artes, nº79, Dezembro 1988, pp. 46-51.

FRANÇA, José Augusto. *Pintura-Escultura, Anos 60 & 70*. In Coloquio Artes nº 99, Ano 35, Dezembro 1993, pp.22-33.

GALHÓS, Cláudia. *Vera Mantero/ Rui Chafes Uma misteriosa criatura*. In JL, 29 Setembro-12 Outubro de 2004, pp.6-7.

GASTÃO, Ana Marques. *As mil aventuras de Pinóquio no lugar do medo e da magia*. (DN. Tema: Paula Rego). In DN, Quinta-feira, 14 de Outubro de 2004, pág. 3.

GONÇALVES, Eurico. *Arte Portuguesa nos Anos 50 Neo-Realismo, Surrealismo, Abstraccionismo*. In Artes & Leilões nº 16, Setembro/Outubro 1989, pp. 10 – 20.

GONÇALVES, Eurico. *Reflexões sobre a Pintura-Hoje*. In Colóquio Artes, nº56, Março 1983, pp.16 – 35.

GONÇALVES, Rui Mário. *Aberturas, Apostas...* In Colóquio Artes, nº62, Setembro 1984, pp.57-59.

GONÇALVES, Rui Mário. *Anos 80 Para além dos neo-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana*. In Colóquio Artes, nº 103, Lisboa 1994, pp. 28-38.

- GONÇALVES**, Rui Mário. *A nova responsabilização das exposições colectivas*. In Colóquio Artes, nº60, Março 1984, pp. 61-62.
- GONÇALVES**, Rui Mário. *O público terá reparado...* In Colóquio Artes, nº64, Março 1985, pp. 60-70.
- GORJÃO**, Vanda. *Legitimação e/ou reconhecimento? Leituras cruzadas acerca do “valor” dos artistas e das obras*. In Marte nº2, 2006, pp. 8 - 37.
- GUASCH**, Anna Maria. *Entrevista con Rosalind Krauss*. In Lapiz, Revista Internacional de Arte, Año XX, nº176, España, pp.67 – 75.
- GUERRA**, Pedro. *Directos de Autor. Pagar e perder, eis a questão*. In Arte Ibérica, Ano 3, nº 26, Julho 1999.
- GUERREIRO**, António. *Cultura e mercadoria*. In Actual, Jornal Expresso, 3 de Abril de 2004, pp. 12 e 13.
- GUERREIRO**, Fernando. *A condição da pintura – o contributo de Rodrigo Vilhena*. In Vértice, nº 109, Janeiro-Fevereiro, 2003, pp. 93 – 99.
- HABERMAS**, Jürgen. *Modernity – An Incomplete Project*. In The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. Edited by Hal Foster. Seattle, Washington, Bay Press, 1993, pp. 3-16.
- HEINICH**, Nathalie. *Para acabar com a polémica da arte contemporânea*. In Marte nº2, 2006, pp.38 – 51.
- IPPOLITO**, John. *Hotlist*. In Artforum, Summer, 2000.
- JAMESON**, Fredric. *Postmodernism and Consumer Society*. In The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. Edited by Hal Foster. Seattle, Washington, Bay Press, 1993, pp. 111-126.
- JORGE**, Lúcia. *Teoria e Prática do Humano*. In JL, 13-26 Outubro de 2004, pág.9.
- JÜRGENS**, Sandra Vieira. *A acção do artista-comissário*. In Marte nº2, 2006, pp.90-93.
- KING**, Mary Elizabeth. *Curators: Ethics and obligations*. In Curator, vol.23, nr. 1, 1980, pp. 10-18.
- LANHAS**, Fernando. *Reflexões*. In Colóquio Artes nº 103, Ano 36, Portugal, Outubro-Dezembro 1994, pág. 23.
- LAPA**, Pedro. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág. 21 (Depoimento recolhido por Vanessa Rato).
- LOMAS**, David. *Modernism versus postmodernism*. In Apollo – The International magazine of the Arts, February 1993, pp.71 – 74.

- LOPES**, Diogo e **CERA**, Nuno. *Cimêncio – Notas sobre uma “obra em curso”*. In Número Magazine, Primavera 2001, pp. 32 – 34.
- LÓPEZ**, Rodrigo Campos. *Polémica por acusación contra Charles Saatchi de manipular el mercado de la pintura*. In El Tiempo, 01/02/2005.
- LOURO**, João. *Um orquestrador de ideias*. (Entrevista feita por Ricardo Duarte). In JL, 10 – 23 Novembro de 2004, pp.16 – 17.
- MACEDO**, Ana Gabriela. *O ‘drama visual’ que as histórias encenam*. In JL, 13-26 Outubro de 2004, pp. 6 – 8.
- MADAÍL**, Fernando. *Dos diabos vermelhos às perversas meninas* (DN. Tema: Paula Rego). In DN, Quinta-feira, 14 de Outubro de 2004, pág. 3.
- MANGAS**, Francisco. *Obras recentes de Paula Rego até ao fim de Janeiro*. In DN, Sexta-feira, 15 de Outubro de 2004, pág.40.
- MANGAS**, Francisco. *Uma longa narrativa visual*. (DN. Tema: Paula Rego). In DN, Quinta-feira, 14 de Outubro de 2004, pág. 2.
- MARTINS**, Celso. *Coração ao alto – Dupla presença na Bienal de São Paulo*. In Actual, Jornal Expresso, 18 de Setembro 2004, pág. 41.
- MATA**, Helena. *Fazer pintura no nosso país é desencorajante se não tivermos o apoio de ninguém* (entrevista de A. Almeida Brandão). In Artes Plásticas, nº6, Dezembro 1990, pp. 46 – 48.
- MCQUAID**, Cate. *Interactive works capture interplay of shadows, light*. In Boston Globe, 24 Junho de 2005.
- MELO**, Alexandre. *Anos 80, alguns artistas*. In Arte Ibérica, Ano4 nº32, Fevereiro 2000, pp. 34-40.
- MELO**, Alexandre. *Conversa com Alexandre Melo*. In Artes & Leilões, nº1, Outubro/Novembro 1989, pp. 12 – 19.
- MELO**, Alexandre. *Galerias de Arte Um inquérito em curso*. In Artes & Leilões, nº1, Outubro/Novembro 1989, pp.20 – 23.
- MELO**, Alexandre. *Tópicos da internacionalização*. In Artes & leilões, nº3, Fevereiro/Março 1990, pp.29 - 36.
- MELO**, Filipa. *Com o freio nos dentes*. In JL, 13-26 Outubro de 2004, pág. 13.
- MENDES**, Paulo. *Paulo Mendes entrevista João Fernandes*. In Número, nº 3, Edição Lisboa, Outono 99, pp. 65 - 76.
- MENDES**, Paulo. *Pedro Lapa em entrevista*. In Número, nº 1 (Interferência), Edição Lisboa, Inverno 98/99, pp. 06 – 09.

- MENDES**, Paulo. *ZDB em entrevista – As setenta e sete diferentes*. In Número, nº 1 (Interferência), Edição Lisboa, Inverno 98/99, pp. 24 – 32.
- MIRAPPAUL**, Matthew. *Secrets of Digital Creativity Revealed in Miniaturas*. In New Cork Times, September 16, 2002.
- MIRAPPAUL**, Mathew. *Screen Savers as Artists' Médium*. In New Cork Times, November 23, 2000.
- MONTEIRO**, Adolfo Casais. *Sobre o que a Arte é, e sobre algumas coisas que não poderá ser*. In O Diabo, 16-6-1935.
- MOTTA**, Sérgio Barreto e **LOBO**, Paula. *Saltar para fora do corpo*. In DN, Sábado, 25 de Setembro de 2004, pág. 40.
- MOULIN**, Raymonde. *Des transformations du monde de l'art – Un entretien avec Raymonde Moulin*. In L'Oeil, nº445, Outubro 1992.
- NADAIS**, Inês. *Paula Rego ultrapassa fasquia dos 125 mil visitantes*. In Jornal Público, 16 de Janeiro de 2005, pág. 39.
- NAZARÉ**, Leonor. *O olhar tornado escrita. A crítica de arte de Outubro de 2003 a Junho de 2004 em dois jornais portugueses*. In Marte nº2, 2006, pp. 76 – 89.
- NEVES**, Joana. *7 artistas ao 10º Mês – A confirmação de Novos Talentos*. In Arte Ibérica, Ano 6, nº51, Dez./ Jan. 2002, pp.8 – 12.
- OBRIST**, Hans Ulrich. *In the Midst of things, at the Centre of Nothing*. In Art & Design (Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond), 1997, pp. 87-90.
- OWENS**, Craig. *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*. In The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. Edited by Hal Foster. Seattle, Washington, Bay Press, 1993, pp. 57-83.
- OLMO**, Santiago B.. *Entrevista con Leonel Moura – Futuro, presente, pasado*. In Lapiz, Revista Internacional de Arte, Año XVI, nº 137, España, pp.45-55.
- PANDISCIO**, Richard. *Ones to Watch*. In Interview Magazine, April 2000.
- PEDROSA**, Inês. *Metamorphose*. In JL, 13-26 Outubro de 2004, pág.10.
- PEREIRA**, Fernando José. *Revolution is great*. In Número, nº 2, Primavera 99, pp. 20 – 25.
- PEREZ**, Miguel. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág. 21 (Depoimento recolhido por Vanessa Rato).
- PERNES**, Fernando. *Situação da arte na sociedade contemporânea*. In Colóquio Artes, nº60, Março 1984, pág. 70.

- PICASSO**, Gloria. *Rosalind E. Krauss, "Lo fotográfico"*. In Exit Book, nº 2, 2003, pp.12-14.
- FIGUET**, Philippe. *Des transformations du monde de l'art – Un entretien avec Raymonde Moulin*. In L'Oeil, nº 445, Outubro 1992.
- PINHARANDA**, João. *A década seguinte*. In Artes & Leilões, nº 5, Jul/ Set. 1990, pág.9.
- PINHARANDA**, João. *A exposição dos anos 80*. In Artes & Leilões, nº3, Fevereiro/Março 1990, pp.20-27.
- PINHARANDA**, João. *A lógica do lucro rápido*. In Arte Ibérica nº12, Março 1998, pp. 22-25.
- PINTO**, António Cerveira. *Um pouco de memória*. In Artes & Leilões, nº 3, Ano 1, Fev./Março 1990, pp.41 – 43.
- PINTO**, António Cerveira. *A arte não é um conceito, mas um sentimento conceptual*. (Entrevista realizada por Miguel von Hafe Pérez. In Artes & Leilões, nº 23, Ano 5, Dez/ Jan. 1994.
- PINTO**, António Cerveira. *Um regresso à vanguarda*. (Entrevista realizada por David Santos). In Arte Ibérica, Ano 3, nº 26, Julho 1999, pp. 14 – 18.
- POMAR**, Alexandre. *Não se passa nada – Um ano marcado por algumas grandes retrospectivas*. In Actual, Jornal Expresso, 31 de Dezembro de 2004, pp. 22 e 23.
- PORFÍRIO**, José Luís. *Sete nomes/ Sete obras*. In Expresso (Lisboa), Suplemento "Cartaz", 1 de Novembro de 1996, pág.17.
- POWER**, Kevin. *Andy Warhol: a vida como estilo*. In Artes & Leilões, nº 6, Ano 2, Outubro – Novembro 1990, pp.36-46.
- REGO**, Paula. *«Há uma certa ternura ao animalizar o homem»* (Entrevista com Francisco Mangas) . (DN. Tema: Paula Rego). In DN, Quinta-feira, 14 de Outubro de 2004, pp.4 e 5.
- RIBEIRO**, António Lopes. *Vídeo Jamming – Avanti PT*. In Número, nº 4, Edição Lisboa, Inverno 99, pág. 14.
- ROJO**, Alfonso López. *Situacionistas. Arte, política y urbanismo*. In Lapiz, Revista Internacional de Arte, Año XVI, nr.128, España, pp.110-122.
- RODRIGO**, Joaquim. *Joaquim Rodrigo O único quadro-tipo possível* (Entrevista com João Pinharanda e José Sousa Machado). In Artes & Leilões, nº2, Ano 1, Dezembro/Janeiro 1990, pp. 45 – 52 e 99.
- RODRIGUES**, Vanessa. *157 mil pessoas viram exposição de Paula Rego*. In Jornal

Público, 25 de Janeiro de 2005, pág. 41.

ROSENGARTEN, Ruth. *O pós-modernismo e as artes visuais*. In Risco (A revista de ideias dos anos 80), nº 6, Lisboa, 1987, pp. 77-87.

ROSENGARTEN, Ruth. *O que se prevê*. In Artes & leilões, nº3, Fevereiro/Março 1990, pág.9.

RUIVO, Ana. *Entre o céu e terra, o coração. Colaboração entre Vera Mantero e Rui Chafes agora no CCB*. In Actual, Jornal Expresso, 26 de Fevereiro de 2005, pág. 33.

SAATCHI, Charles. *I primarily buy art to show it off (interview)*. In The Art Newspaper.com.

SANTOS, David. *Joaquim Rodrigo ou uma contribuição para a Ciencia da Arte*. In Arte Ibérica, nº29, Ano 3, Novembro 1999, pp.8 – 12.

SANTOS, Maria Lusitano e **GUARDA**, Dinos. *Virose*. In Número, nº 4, Edição Lisboa, Inverno 99, pp. 96 – 109.

SARDO, Delfim. *Contra o solipsismo*. In Jornal Arquitectos, 212, Setembro e Outubro 2003, pp.43 – 46.

SARDO, Delfim. *O modelo do CCB está ultrapassado*. In L+Arte, nº 19, Dezembro de 2005, pp.36-38.

SANTOS, David. *Planeta Andy*. In Arte Ibérica, Ano 4, nº34, Abril 2000, Portugal, pp. 14-18.

SANTOS, Maria de Lourdes dos e **CONDE**, Idalina. *O Mecenato de Empresa em Portugal*. In Artes & Leilões, nº1, Ano 1, Outubro/Novembro 1989, pp. 17 – 19.

SEABRA, Augusto M. *A idade dos “autores”*. In Jornal Público, 10 de Janeiro de 2005, pág. 37.

SEABRA, Augusto M. *Os mecanismos de Gatekeeping e de legitimação são preocupadamente limitativos*. In Marte nº2, 2006, pp. 108 – 131.

SERÉN, M. Carmo. *Fotografía portuguesa contemporánea*. In Lapiz nº139/140, Año XVII, España, 1998, pp. 129 – 131.

SILVA, José Jaime Ribeiro da. *O Surrealismo e o Surrealismo Português*. In Arquivos, Universidade Federal do Paraná, Centro de Estudos Portugueses, V.4, nº 2, Junho de 1983, pp. 39-46.

SILVA, Mariana e **ROBERTO**, Rita. *Novos territorios da Arte: entre modalidades paralelas da arte e reconhecimento oficial?* In Marte nº2, 2006, pp.94 – 105.

SILVA, Rita Jordão. *Saatchi mostra pintura polémica em molduras tradicionais*. In Jornal Público, 26 de Janeiro de 2005, pág. 41.

- SILVERMAN**, Kaja. *The Autor as Receive*. In October 96, The Mit Press, Spring 2001, pp.17-34.
- SOUSA**, Ernesto de. *Oralidade, futuro da arte?*. In Colóquio Artes, nº81, Junho 1989, pp.39-49.
- TODOLI**, Vicente. *Um pé na terra e outro no Universo* (entrevista com Delfim Sardo). In Arte Ibérica, Ano 3, nº 24, Maio 1999, pp. 12-16.
- URBANO**, João e **GUARDA**, Dinos. *A inquietude quieta de José A. Bragança de Miranda*. In Número Magazine, Primavera 2001, pp. 52 – 58.
- VEIGA**, Margarida. *Quando as atitudes se tornam histórias* (entrevista a Harold Szeemann). In Público (Leituras), 27/10/2001, pág. 21 (Depoimento recolhido por Vanessa Rato).
- VICENTE**, Mercedes. *Entrevista con Rosalind E. Krauss*. In Exit Book, nº 2, 2003, pp. 7- 12.
- VIDAL**, Carlos. *Años 80 – Autismo e implosión*. In Lapiz, Año XVII, nº 145, España, pp. 71 – 79.
- VIDAL**, Carlos. *Contradições e Dinamismo (Diálogo com Benjamín H.D. Buchloh)*. In Artes & Leilões, nº31, Julho 1995, pp.27-30 e 66.
- VIDAL**, Carlos. *Manifesto de uma arte em 4.º grau*. In Colóquio Artes, nº 91, Dezembro 1991, pp. 18 – 27.
- VIDAL**, Carlos. *(Manifesto) Para uma Arte Refundada*. In Colóquio Artes, nº 95, Dezembro 1992, pp. 43 – 51.
- VIDAL**, Carlos. *Más allá del formalismo*. In Exit Book, nº 2, 2003, pág.35.
- VIDAL**, Carlos. *Portugal, alternativas y previsiones*. In Lapiz nº139/140, Año XVII, España, 1998, pp. 119 – 127.
- VIDAL**, Carlos e **LOURO**, João. *Entre a arte e o que não prevemos. Questões, não-questões, problemas para quem?*. In Artes & Leilões, nº 22, Outubro/ Novembro 1993, pp. 39 – 48.
- WARHOL**, Andy. *What is Pop Art?*. In Art News, Nov.1963.

INTERNET

<http://www.0100101110101101.org>

<http://404.jodi.org>

<http://www.abstraction-now.at>
<http://www.aec.at/de/index.asp>
<http://www.aftersherrielevine.com>
<http://www.altx.com>
<http://www.anamnese.pt>
<http://www.archimuse.com>
<http://www.artecapital.net>
<http://www.artmuseum.net>
<http://www.artnet.com>
<http://at-c.org/>
<http://www.ccb.pt>
<http://www.critical-art.net>
<http://cronicaelectronica.org>
<http://www.evolutionzone.com>
<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/>
<http://www.iartes.pt/>
<http://industriadarte.blogs.sapo.pt/>
<http://www.infopedia.pt>
<http://www.leonelmoura.com/>
<http://lia.sil.at>
<http://www.manovich.net>
<http://www.maushabitos.com/>
<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/>
<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal>
<http://www.oac.pt/menuobservatorio.htm>
<http://www.pessegoprasemana.blogspot.com/>
<http://www.pieromanzoni.org>
<http://www.plasto.web.pt/netart.html>
<http://www.priberam.pt>
<http://www.re-move.org>
<http://www.saatchi-gallery.co.uk/>
<http://www.serralves.pt>
<http://www.snibbe.com>
<http://www.sonaresearch.com>

<http://www.toutfait.com>

<http://www.turux.org>

<http://www.virose.pt>

<http://www.voyeurprojectview.org>

<http://www.zedosbois.org/>

Anexo 1 - Textos e Entrevistas sobre a Autoria

Os textos que se seguem foram o resultado de entrevistas, conversas ou reflexões escritas acerca do tema da *Autoria*, solicitados a artistas, teóricos e críticos para figurar no âmbito desta dissertação. Uma excepção a esta solicitação, são os textos que aqui se incluem de Piero Manzoni, cedidos pela Fundação com o mesmo nome e que, apesar de nem todos serem inéditos ou mesmo directamente sobre a *Autoria*, foram incluídos no Anexo, uma vez que os utilizámos no corpo da dissertação.

Sobre a Autoria

Rodrigo Vilhena – Março de 2005 (registo escrito)

Noção de Autor

De acordo com o dicionário³⁸⁸, “autor” é sinónimo de “causa principal de” e palavra de “autoridade”. Por isso, remete para aquele que tem uma conduta ética respeitável. É um bom nome. O autor é o criador, o instigador, o inventor, o responsável, aquele que escreve ou produz uma obra de carácter artístico ou científico.

Na antiga Grécia, o autor entende-se mais como um artesão competente e menos como criador individual: na *Ilíada* e na *Odisseia*, o poeta épico recebia a sua palavra da Musa. Homero dirige-se à Musa, no primeiro verso da *Ilíada*, para que ela “cante a cólera de Aquiles”, o herói do poema. É ela e não ele quem canta.

Na Idade Média, os textos circulavam anonimamente, pois os nomes dos autores eram dispensáveis à autoridade dos textos do conhecimento. O texto medieval é, de algum modo, uma escrita colectiva e continuada, com diversos comentários e citações e, muitas vezes, plágios, em que os autores permaneciam anónimos, confundindo-se, recitadores e copistas.

O conceito de autor emerge a partir do século XII, remonta a *auctor* e *auctoritas* que representa um escrivão autorizado na interpretação dos textos, sagrados e profanos. A autoridade funda-se na autenticidade e no valor e, mais tarde, a partir da *causa eficiente*, que obriga a rever as relações do autor divino e do autor humano nos textos sagrados e nos textos profanos.

A partir da influência aristotélica, no século XIII, desloca-se o autor divino para o autor humano, com um interesse para a *causa eficiente* e a *causa formal*. A primeira *causa eficiente* é Deus, fonte última de autoridade da escrita, que se manifesta no autor, instrui e incita a escrever. A *causa eficiente* mais próxima ou do exterior é o autor que adquiriu os segredos do verbo através de Deus. Inspirado e instrumental, o autor é aquele que se exprime, e as variedades de estilo e de estrutura dos diferentes livros da Bíblia estão assim relacionados com os seus diversos autores humanos.

³⁸⁸ JOSÈ PEDRO MACHADO – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, p. 355

No princípio do séc. XVII, o termo “autor” servia para designar todos os que escrevessem bem. No período entre o Iluminismo e o Romantismo, a noção de autor transforma-se: o direito de autor afirma-se no Iluminismo, a propriedade literária vai sendo gradualmente separada do regime dos privilégios e passa a consagrar os direitos dos autores. Com o Romantismo, a noção jurídico-estética do autor ganha uma certa estabilidade: os autores reclamaram a perpetuidade. O direito de autor consagra a propriedade intelectual, assim como a individualização das suas ideias.

A legitimidade e autoridade individuais do autor são ideias modernas, ideias talvez efémeras, pois estão ameaçadas, desde o século XIX, pela industrialização da literatura e pelos grandes editores. A apropriação e a cópia tornaram-se práticas generalizadas, especialmente com o advento das novas tecnologias no século XX.

Essais

Montaigne avança uma noção de autor fora da tradição de autoridade, tomando-a plenamente na óptica individual. A visão de autor de Montaigne é a de um indivíduo livre, que não se restringe aos autores como autoridades, mas aos homens por de trás dos autores. Para Montaigne, um autor é uma singularidade inalienável, um indivíduo único. Montaigne utiliza o termo autor no plural para designar os outros autores, mas também no singular, para reenviar o autor a si mesmo. Montaigne é o autor de si próprio. A função do autor não reenvia para o indivíduo propriamente dito, mas para a figura do autor da obra. É assim que, no fim do século XVI, em 1580, Montaigne se dirige ao leitor. Os seus *Essais* substituem a alteridade e a autoridade dos autores pela presença de si para si. Os *Essais* constituem um auto-retrato, o autor decidido mostra-se tal como é, na sua nudez, sem artifício algum na sua materialidade, estabelecendo a equivalência entre o livro e o corpo: “Eu sou eu mesmo a matéria do meu livro; não espero que o leitor perca o seu tempo numa matéria frívola e vazia”³⁸⁹

O retrato de Montaigne, por ele próprio, poderia consistir no espalhar de todas as páginas dos *Essais*, que, estendidas e coladas, formariam um imenso quadro. O auto-retrato de Montaigne, esse “eu”, pintado pelo autor, não se assemelha a Montaigne: ele é Montaigne. Nos nossos tempos, com o surgimento das novas tecnologias, irrompe novamente a questão de autor e noção de crítica, devido à variedade e diversidade de

³⁸⁹ <http://www.kirjasto.sci.fi/michelde.htm>

experiências e práticas culturais. Montaigne, deixando para trás o universo da alegoria e da autoridade, do comentário, para “representar vivamente” o autor com o qual o livro faz corpo, cai no mundo dos livros, da biblioteca, da intertextualidade.

Le Temps Retrouvé

O debate sobre o autor conduz à discussão da noção de intenção, isto é, da responsabilidade que se atribui ao autor quanto ao sentido do texto e ao significado da obra.

Na obra *Le Temps Retrouvé*, Proust recorda a vida através da escrita: os manuscritos são constituídos por diversos cadernos, contendo fragmentos escritos em diversos tempos da sua vida; neles são introduzidas correções; faz várias adições, realizadas com *papiers collés* ao longo das páginas, *assemblages* de diversos escritos que são manuseados e inseridos no texto. O trabalho, parecendo caótico, está construído de um modo intrincado, não tendo uma linha contínua de narração. A memória constitui o objecto central do romance e os detalhes mais insignificantes têm o papel mais importante. A narração do passado emerge e surge a realidade nas experiências anteriores esquecidas. Tempos do passado são sentidos diferentemente em tempos diferentes.³⁹⁰

Diz Proust o escritor é um homem da instituição, a sua obra o livro, é produto de um outro, aquele que se manifesta nos hábitos, na vida social e nos vícios, denunciando a sua intenção de autor, para relembrar fragmentos, descrevendo a significação da obra.

Esta ideia moderna, presente já em Proust, denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever o significado da obra. Deve-se procurar no texto o que o autor quer dizer, ou o que ele diz, independentemente das suas intenções. A resposta está encontrada nos dias de hoje: o leitor é quem decide o critério do significado literário.

Função do Autor

³⁹⁰ MARCEL PROUST – *Em Busca do Tempo Perdido*, p. 151: “Talvez ela esqueça com o tempo”, respondi sem pensar que, falando assim, parecia ter ouvido a cena daquela tarde. Mas ele estava tão absorto no seu desgosto que nem lhe ocorreu que eu pudesse saber alguma coisa. “Talvez esqueça”, disse-me ele. “Mas eu é que não poderei esquecer. Tenho por sentimento da minha vergonha, tenho nojo de mim! Mas enfim está dito, nada pode fazer que não tenha sido dito.

O homem e a sua obra tornaram-se a categoria fundamental da crítica em todas as artes, da literatura à pintura, desde o princípio do século XIX. Na literatura, a relação do texto com o autor é central, o leitor romântico, burguês não tolera o anonimato. No entanto, o século XX assistiu à progressão duma outra tradição literária vanguardista, segundo a qual a escrita se refere apenas a si própria.

“A função de autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.”³⁹¹

Em *O que é um autor?* Foucault questiona-se: “Para quê continuar a usar os nomes de autores?”³⁹², os autores, como pessoas e autoridades, são acessórios. Foucault reconhece quatro características específicas dos discursos que têm uma “função autor”:

“Resumi-los-ei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus”, em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.”³⁹³

Segundo estas quatro características da moderna “função autor”, este não é mais o produtor e o que garante o sentido; Ele é quem limita a apropriação do texto pelo leitor,

³⁹¹ MICHEL FOUCAULT – *O que é um autor?*, p. 46.

³⁹² *Idem*, p. 70 – 71: *O autor – ou o que tentei descrever como a função autor – é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito. Especificação possível, ou necessária? Olhando para as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante na sua forma, na sua complexidade e mesmo na sua existência. Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio. Deixaríamos de ouvir as questões por tanto tempo repetidas: “Quem é que falou realmente? Foi mesmo ele e não outro? Com que autenticidade, ou com que originalidade? E o que é que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?” E ainda outras, como as seguintes: “Quais são os modos de existência deste discurso? De onde surgiu, como é que pode circular, quem é que se pode apropriar dele? Quais os lugares que nele estão reservados a sujeitos possíveis? Quem pode preencher as diversas funções do sujeito?” E do outro lado pouco mais se ouviria do que o rumor de uma indiferença: “Que importa quem fala”*

³⁹³ *Ibidem*, p. 56

numa relação semântica e cultural entre um e outro.

Crise do Conceito

A obra sempre foi tida como singular. Nela, o papel do autor é fundamental, pois este dá-se a conhecer através do seu estilo pessoal e é por este estilo que é identificado pelo público, familiarizado com a sua obra. Portanto, o princípio autoral está ligado à obra, enquanto objecto fechado e limitado.

Um primeiro momento de crise surge com a substituição da produção artesanal pela produção industrial em série e, posteriormente, com a inovação operada pela informática que despoleta uma alteração na noção de autor. A facilidade, que a internet oferece ao navegador, à divulgação da sua produção, através da estrutura dinâmica do hipertexto, modifica as posições autor / leitor: o leitor passa a autor e vice-versa, diluindo-se as fronteiras entre quem escreve e quem lê. Cada navegador é um autor, leitor e um editor em potencial, o dispositivo da rede torna possível a abolição das fronteiras autorais, já que cada texto, imagem e música se interliga com outros textos, imagens e músicas, numa malha propícia à invasão de campos.

Criando uma multiplicidade de autores e, acentuando a obra como produto colectivo, reforça o anonimato em relação ao seu produtor.

Ninguém, nenhuma “pessoa” é a sua origem.

Le Brussement de la Langue

O conceito de autor, mudou: o autor já não é alguém que cria uma obra. Roland Barthes demonstra em, *Le Brussement de la Langue* que o autor não é uma simples pessoa, mas um sujeito marcado histórica e socialmente; o autor não existe fora da linguagem: é a linguagem que concretiza o autor, e não o contrário. “O criador apenas pode imitar o gesto, que é sempre anterior e nunca original, o seu único poder consiste em misturar as escritas [...] de modo a nunca permanecer em nenhuma delas.”³⁹⁴ Assim, o autor não pode ter autoridade absoluta sobre o seu texto porque, de certa forma, não o escreveu.

Ao autor, como princípio da literatura, Barthes contrapõe a linguagem, impessoal e anónima, pouco a pouco reivindicada como matéria exclusiva da literatura por

³⁹⁴ ROLAND BARTHES – *Le Brussement de la Langue*, p. 146: “[T]he writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings [...] in such a way as never to rest on any one of them”

Mallarmé e Proust. Sem origem, “o texto é um tecido de citações”³⁹⁵, segundo a noção de intertextualidade.

É tentador ver o hipertexto como realizador do sonho de Barthes, como forma de escrita liberta do autor. À capacidade de cada leitor acrescentar, navegar ou simplesmente editar, o hipertexto abre possibilidades de autoria colectiva que quebra a ideia de escrita como forma originária de uma única fonte.

O autor possivelmente poderá estar morto, como Godard, refere a sua morte em *JLG/JLG*, aludindo ao seu fantasma que permanece.

JLG/JLG

No início do filme *JLG/JLG*, uma câmara percorre o interior escurecido da casa de Godard, alguns raios de luz entram pela janela e a câmara leva-nos até um seu retrato, enquanto jovem. Em voz *off*, ouve-se Godard: “Eu já estava de luto por mim próprio”³⁹⁶. Godard vive depois da morte da sua marca autoral, tal como é descrito na obra *Le Bruissement de la Langue*, de Roland Barthes. Este escreve que, após a morte biográfica, Mallarmé renasce como escritor, pois depara-se com o facto de só poder imitar os gestos que são sempre anteriores.³⁹⁷

Esta noção de escritor é aquela a que Godard se refere no filme *JLG/JLG* em que faz presentes várias alusões a Mallarmé. Deste modo, no filme, Godard não é um autor mas, sim, um receptor. Recebe a própria linguagem de que emerge como agente. Assim a escrita e linguagem expandem o seu sentido linguístico³⁹⁸ e o significado cinematográfico, e dão azo a percepções sensoriais de todo o tipo.

Tendo por subtítulo *A Self-portrait in Winter*, o filme é visto pelo cineasta como um auto-retrato e não como um documentário ou uma autobiografia. A sua cinematografia recorre à pintura, às artes visuais, à literatura, e também a páginas brancas: Godard abre o filme *JLG/JLG* com os nomes das principais figuras da Revolução Francesa, escritos à mão no calendário. Estas marcas significam um recomeçar.

³⁹⁵ KAJA SILVERMAN – The Author as Receiver.

³⁹⁶ “I was already in mourning for myself.”

³⁹⁷ BARTHES, op. cit.p. 146

³⁹⁸ ROLAND BARTHES – Le Bruissement de la langue, p. 66: ... *la linguistique vient de fournir à la destruction de l’Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l’énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu’il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs: linguistiquement, l’Auteur n’est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n’est autre que celui qui dit je: le langage connaît un “sujet”, non une “personne”, et ce sujet, vide en dehors de l’énonciation même qui le définit, suffit à faire “tenir” le langage, c’est-à-dire à l’épuiser*

Godard apresenta-se como estando de luto, especificando que a pessoa que já morreu não é um familiar ou um amigo, mas sim ele próprio. Aludindo ao seu luto como prematuro, de alguma forma imaginou o seu julgamento final. O evento mortal de que fala é a sequência do filme em que declara a sua morte como autor, embora a sua marca autoral permaneça no filme. Godard é um artista receptor que permanentemente interage num tecido de mil focos de cultura.

Rodrigo Vilhena

Sobre a Autoria

Leonel Moura – 18.03.2005 (registo oral)

Trabalhei muitas vezes com retratos...

No entanto, aquelas fotografias têm o mesmo tipo de atitude, porque eu nunca fiz fotografia, quer dizer, já fiz fotografia, mas quer dizer, nenhuma daquelas imagens fui eu que fiz, são imagens que já existem, foram feitas por outros.

A questão da autoria sempre foi uma questão presente, isto só para explicar que embora hoje esta questão seja mais evidente com os robots, ali também se demonstra que a questão da autoria sempre foi uma questão implícita.

Isso foi uma das questões que reparei naqueles trabalhos de fotografia. Se bem que utilize uma linguagem próxima da pop, em termos de concepção eles não são pop...

Eu acho que se faz muito uma confusão entre duas coisas: Uma coisa é aquilo que é o conteúdo do trabalho, o trabalho tem um conteúdo, uma ideia, não é preciso ser uma mensagem, nem nada disso, depois já vamos falar sobre essa questão. Mas o trabalho tem um conteúdo, tem um conceito, e depois tem uma forma. Essa forma pode ser feita de mil maneiras, mas essa forma muitas vezes usa os chamados mecanismos de sedução, ou seja, uma obra de arte, de certa maneira, qualquer obra de arte, de uma maneira ou de outra, tem de ter um mecanismo qualquer para as pessoas olharem para ela. Ora isso é o que eu e outras pessoas chamamos de mecanismo de sedução. Esse mecanismo de sedução pode, por exemplo, usar um mecanismo tipo pop, ou seja, imagens que as pessoas imediatamente reconhecem – é isso a Pop – portanto, há um factor de reconhecimento imediato que ajuda a que as pessoas olhem para o trabalho que reconhecem. Outra estratégia pode ser exactamente a oposta, que é olharmos e não reconhecer nada e por isso ficar curioso. São duas estratégias cujo objectivo é o mesmo mas são muito diferentes.

Portanto, eu utilizava muito a estratégia Pop como uma forma de levar as pessoas a olhar, reconhecer e gostarem. Agora, o objectivo do trabalho não era simplesmente o reconhecimento.

Desse ponto de vista, os trabalhos actuais utilizam o efeito contrário, ou seja, para serem compreendidos é necessário perceber o percurso e as teorias que levaram até ele.

Os trabalhos actuais utilizam exactamente o efeito contrário, que é a estranheza: as pessoas olham e ficam na dúvida como é que aquilo foi feito. Mesmo não conhecendo que eles foram pintados por robots e pensando que fui eu que os pinte, como eles são feitos de uma maneira muito pouco humana – só um artista muito obsessivo ou paranóico é que faria um quadro cheio de pintinhas, só um louco o faria – portanto, digamos que o que eu acho piada nestes trabalhos é que eu olho para eles e digo: Eu nunca faria isto!

Compreende-se nos seus trabalhos a ideia de a arte ser parte integrante de outras temáticas da sociedade contemporânea, tentando encontrar pontos de ligação, como este último projecto que engloba a ciência.

Eu já tenho uma certa idade e já faço arte desde jovem. Naturalmente passei por muitas fases. Numa primeira fase andamos a copiar os outros, é normal, é assim que se aprende. Mas, sobretudo a partir dos anos 70, quando comecei a utilizar basicamente a fotografia eu percebi uma coisa que ainda hoje continuo a achar fundamental, que é: na minha perspectiva, só se consegue fazer alguma coisa de novo em arte, através de duas coisas – uma é saber o que os outros já fizeram, para não se estar a inventar a roda, isso é óbvio. O conhecimento da História da Arte é fundamental, e não é só ver os bonecos das revistas, como a maioria dos artistas fazem, é preciso perceber o que é que aquilo quer dizer, que é para sabermos o que andaram os outros a pensar e que resultados é que tiveram. Ou seja, há um lado que quase que diria de investigação tipo científica (nenhum cientista se vai meter a inventar uma coisa sem saber o que naquela área os outros já inventaram e como é que eles chegaram lá). A segunda questão é um bocado o contrário. Conhecendo profundamente a História da Arte, depois só vamos conseguir inovar se formos buscar ideias a outros sítios. Porque se ficarmos sempre dentro do meio artístico e da História da Arte é muito difícil conseguir inovar: conseguimos pequenas inovações, mas é muito difícil fazer rupturas. E está demonstrado que as rupturas em arte sempre foram provocadas por coisas exteriores à arte – ou por eventos

e mudanças sociais que são talvez as mais importantes, quer dizer, as grandes rupturas sociais têm implicações fortíssimas na cultura, muda tudo: as revoluções dão sempre origem a uma revolução cultural, muitas vezes as coisas andam em paralelo. Outra forte origem das rupturas são as novas tecnologias. Quer dizer, quando aparece uma nova tecnologia também tem um efeito profundo na cultura e nas artes em particular. Só para dar um exemplo, básico e banal, podemos considerar a descoberta da óptica e das lentes como uma coisa que provocou uma mudança radical na pintura renascentista e que permitiu, através das lentes, ter uma visão do real muito mais objectiva do que através de uma objectiva, ou seja, conseguiu-se fazer uma coisa que a olho nu era muito difícil, que foi isolar uma parte da realidade com todo o rigor de uma lente que passa uma realidade em três dimensões para uma realidade em duas dimensões. Esta questão foi determinante, aliás, hoje que se está a investigar mais esta questão sabe-se que a maioria dos pintores renascentistas usavam esquemas para fazer as pinturas, as câmaras escuras. Outra coisa que criou uma grande ruptura na arte foi o aparecimento da fotografia. Quando aparece a fotografia, tudo o que era a arte que pretendia copiar mais ou menos o real deixou de fazer muito sentido porque a fotografia fazia-o muito melhor e com mais qualidade. Portanto libertou de certa maneira os artistas de algumas tarefas que tinham como o retratismo ou a paisagem. Curioso é, por exemplo, que quando apareceu a fotografia, ela apresentava-se como pintura, não se apresentava autonomamente, até porque pintavam as fotografias, inclusive para lhe tirar o realismo.

Isto permitiu que a arte se comesçasse a descolar de uma representação do real até chegar ao abstraccionismo em que a arte se liberta totalmente e passa a ser uma coisa em si mesmo, que já não tem referência a nada.

Eu sempre percebi a importância e influência das novas tecnologias e sempre me interessei desde novo, por um lado por tecnologias e por outro, por ideias fora do mundo da arte. Interessei-me muito por filosofia, por arquitectura e, mais recentemente, por ciência.

O conceito da arte feita por robots, protagoniza um percurso histórico da ontologia da arte – talvez desde o surrealismo até Pollock, no campo artístico, passando também por Walter Benjamin ou pelos situacionistas com o conceito de deriva. Aliás são nestes contextos e autores que o Leonel mais se apoia do ponto de vista teórico, transportando-os contudo para a ciência. Como é que nasce este projecto?

Este trabalho dos robots nasce exactamente de eu sentir, nos anos 90, que todo o meu trajecto com base nos trabalhos da fotografia estava esgotado, continuaria só a fazer “agora mais a cara do não sei quantos”, que é sempre um problema que os artistas têm, e também não quis estar a reformular, achei sinceramente que aquilo estava feito, tinha algum interesse, umas mais que outras, mas aquele trabalho estava terminado. Estive então bastantes anos a tentar reconfigurar uma nova maneira de continuar com as mesmas questões mas de uma maneira totalmente nova. Então, comecei a aproximar-me cada vez mais da ciência e de facto descobri coisas extremamente interessantes, ou seja, a ciência actual tem desenvolvido toda uma série de investigações em vários domínios que constituem uma visão radicalmente diferente daquela a que nós estávamos habituados da realidade. Ou seja, posto de uma maneira muito directa e crua, a realidade que nós vemos não é nada como a vemos. É exactamente tudo ao contrário. Portanto, nós ao longo de milénios, quase diria, andámos a criar um modelo conceptual na cabeça, temos um modelo para olhar para as coisas, mas esse modelo é muito enganador. Esse modelo dificilmente nos consegue elucidar sobre aquilo que se passa na realidade. Ou seja, o grande esforço do desenvolvimento do modelo conceptual humano é em direcção a um determinado tipo de racionalidade, de organização das coisas, de divisão das coisas de cima para baixo, divididas por camadas, de separação entre as coisas, quer dizer, toda uma série de conceitos que no fundo têm que ver com o racionalismo. Ora, a natureza é tudo o contrário disto. A natureza não tem gavetas nenhuma, está tudo misturado, uma confusão, um caos total e funciona lindamente.

Quando me apercebi disto, fiquei fascinado. Os cientistas vivem esse fascínio e eu também o vivo. Afinal, um tipo começa a perceber que não percebe nada. E isso é fascinante, as poucas coisas que vai percebendo são fascinantes.

Portanto, a partir dos anos 90 comecei a entrar nesta nova visão das coisas e como artista, comecei imediatamente com aquela coisa muito banal do artista: “Como é que eu posso usar isto para fazer arte?” Primeiro porque sou artista e quero fazer arte e depois porque se a natureza funciona assim então vou fazer um tipo de arte que já não é a representação da natureza mas que é uma espécie de pôr a natureza a trabalhar. E assim comecei a fazer umas peças que em vez que serem concebidas por mim, com a minha mente humana racional, comecei a criar, com a ajuda de alguns investigadores, aquilo que nós chamamos *Vida artificial*, formas de vida artificial onde elas próprias, segundo os modelos da natureza e não os nossos todos organizadinhos, os modelos caóticos da natureza, começassem a fazer coisas, formas ou pinturas como o caso dos

robots. Portanto, desde os anos 90 que o meu projecto é esse, criar artistas artificiais que façam a sua arte, a deles, não a minha.

...”a deles, não a minha”. De facto, o artista/ máquina, como vem definido no Manifesto da Arte Simbiótica, “não se preocupa com o individualismo ou com a sua identidade.” O robot está desprovido de qualquer intenção racional, contudo, todo o processo que antecede a realização do objecto em si é muito racional e objectiva. Ou seja, se bem que aparentemente estes robots ajam de forma aleatória, isso não acontece na totalidade, uma vez que têm por trás mecanismos semelhantes aos da natureza, com objectivos claros.

Nos modelos artificiais que se têm criado para simular a natureza, muitos comportamentos da natureza desde a mais pequenina bactéria até à natureza mais complexa, têm surgido vários modelos. Um deles, talvez o mais dominante, é o algoritmo genético que no fundo simula a genética, criando genes artificiais. Posto de uma maneira muito simples: cria-se um gene para o pai e cria-se um gene para a mãe e depois os dois misturam-se e saem os filhos. Como os genes do pai e da mãe são ligeiramente diferentes os filhos vão sair um bocadinho parecidos com o pai e um bocadinho parecidos com a mãe. Se o gene A for uma determinada forma e o gene B for outra forma, quando se misturam criam formas semelhantes. Mas se estamos a simular, mesmo no mecanismo da genética há mutações, há coisas que correm mal mas que resultam em coisas novas e inesperadas, ou seja, é uma maneira extremamente interessante e que aliás hoje se está a usar muito em arquitectura e no design em particular, para produzir formas inesperadas, porque lá está, depois vamos fazendo gerações por ali fora e vão começando a nascer formas e formas. Isto é a *BioArt*, a qual existe uma tendência muito forte, onde depois, o artista humano escolhe o que acha bonito e o que acha feio. Há um factor que nós chamamos de *fitness*, quer dizer que corresponde a uma tabela qualquer de que “Isto é bom, isto é mau, isto é feio, isto é bonito”. No meu caso, não uso nada disso, uso um modelo que é baseado no comportamento das formigas, basicamente, em que a grande diferença dos algoritmos genéticos é que não tem *fitness*. Ou seja, eu não digo às formigas artificiais nada, nem que isto é bonito ou isto é feio, ou que façam assim ou assado, não lhes digo nada. Portanto, essas formigas artificiais são totalmente autónomas para fazerem o que lhes apetece.

Parte-se portanto de um comportamento da natureza, neste caso a organização das formigas, para criar um comportamento artificial. Aqui já não é o modelo humano particular a funcionar como centralizador e sim o da natureza em geral que é depois concebido de forma artificial, uma particularidade da concepção humana.

Percebeu-se que, ao contrário do que tipicamente se pensa, de que as formigas têm uma rainha que manda naquilo tudo, depois têm uns guerreiros para obrigar as outras a trabalhar e depois têm os operários que coitados que andam por ali..., as formigas não têm rigorosamente nada disso. As formigas têm sim uma capacidade incrível de adaptação muito rápida e de especialização. Conseguem da mesma forma criar uma formiga com uma especialização e outra mesmo ao lado com outra qualificação, mas ninguém manda em ninguém, é o que eu digo no meu livro, é uma verdadeira sociedade anarquista, ali é que não há chefes e funciona-se através de um mecanismo extremamente simples, que até espanta.

Olhando para este processo, começamos a perceber: eu posso criar um robot cujo comportamento é deste tipo e que é atraído não pela feromona mas por cor, que é o caso destes robots, a cor aqui funciona como a feromona, ou seja, quando encontram cor ficam “todos contentes”, porque os estimula a por mais cor. Estes robots andam ali, aleatoriamente, mas quando encontram cor, fixam-se ali e daí resultam alguns círculos e manchas mais marcantes de cor.

Depois os robots têm uma programação. As diferenças de resultado não são de natureza daquilo que é a base genética, se quiséssemos, do robot. As diferenças são mais de tipo quantitativo. Porque, só para lhe dar um exemplo: as árvores funcionam praticamente todas da mesma maneira, têm todas um sistema, um algoritmo muito simples de crescimento. Esse algoritmo vai-se dividindo quase aleatoriamente. Se essa função aleatória for muito baixa, a árvore está-se sempre a dividir e dá por exemplo um arbusto, se for muito alta dá uma coisa enorme que só se divide lá em cima. O mecanismo é o mesmo, mas basta uma mudança no factor aleatório de divisão para que o aspecto da árvore seja diferente. Com os robots é exactamente a mesma coisa, se eu mudar certos valores desse tipo no robot, por exemplo se puser uma pinta dá um efeito, se puser um risco dá outro efeito, se eu aumentar o factor aleatório ele vai pintar mais vezes e o quadro fica muito mais aleatório. Também posso mexer por exemplo na sensibilidade, ou seja, nos olhos, um é mais míope não vê tão também, ou é mais daltónico, não vê tão bem as cores como o outro, se vê mais cores pinta mais, se vê

menos cores pinta menos. Mas tudo isto são as tais pequenas alterações quantitativas e nada que tenha a ver com a base, digamos, com o cérebro do robot.

Só para fazer uma introdução, esta questão da autoria do objecto é uma coisa, apesar de tudo, relativamente recente. Ou seja, a arte até à Renascença não tinha propriamente autoria, porque era Deus que fazia tudo. Quem pintava só estava a servir de manípulo. A autoria não interessava. A partir do momento em que há um certo desligamento entre o homem e Deus, começa-se a tornar autónomo, começa-se a perceber que é ele que faz as coisas. Por exemplo, é extremamente curioso que, por exemplo, o Van Yeck, quando escreve nos quadros afirma “fui eu que fiz” ou então põe-se num cantinho do quadro. Aquilo era muito importante, o dizer “fui eu que fiz, fui eu que imaginei isto tudo!”.

A autoria aqui começa-se a tornar importante. Acontece que, no século XX, de certa maneira, depois da morte de Deus, há uma espécie de morte do humano também, o Nietzsche de certa maneira fala destas coisas. A partir do renascimento, o Homem passou a ser o centro do Universo. Mas a partir de certa altura começa-se a perceber que afinal o Homem não é assim tão interessante como se imaginava, não é assim tão bom como se imaginava e começa a haver uma certa decadência do humano e portanto, a questão do “fui eu que fiz” começa a perder alguma importância. Começa assim a ser possível, mantendo ainda uma certa autoria, começar a haver um certo desligamento entre o autor/ artista e aquilo que ele produziu. Continua a haver uma certa centralidade no autor, mesmo em Duchamp isso continua a existir, mas já é possível ele desligar-se um pouco da sua própria realização, autonomizar-se daquilo. Portanto, a partir do momento em que começa a haver essa distância e esse desligamento, ele (o artista) já nem precisa de fazer as coisas, pega numa coisa qualquer. Porquê? Porque, digamos, essa identificação entre o autor e a sua produção é menor, e o que interessa ali é muito mais, por um lado o gesto, a atitude, a maneira como aquilo é feito e, acima de tudo, no caso do Duchamp, que é o seu paradigma na minha perspectiva, porque nem toda a gente concorda com isso, é a questão de que é o próprio contexto que estabelece o que é uma obra de arte ou não. E portanto, se eu consigo pôr um objecto qualquer numa sala de um museu, aquilo é uma obra de arte. Perceber que é este mecanismo que faz uma obra de arte e não a qualidade ou a apetência manual foi muito importante e é muito radical na altura. Eu digo no meu livro que acho que o Duchamp nem se apercebeu muito bem do que estava a fazer. O Duchamp sempre produziu muito pouco, aliás ele é um artista extraordinário que consegue atravessar a vida toda nem fazer quase nada, eu

acho isso brilhante e conseguiu viver. Eu presumo que ele quando fez aqueles múltiplos dos ready-mades foi para ganhar dinheiro porque precisava de arranjar dinheiro, eu desculpo-lhe essa coisa por achar que é legítimo mas de facto, do ponto de vista do acto radical que ele operou, depois estar a fazer uns múltiplos, é contraditório.

Agora, o que eu digo no livro, e isso sim, acho que é importante, é que me parece que a maioria dos artistas de hoje, embora utilizem o mecanismo do Duchamp, praticamente toda a gente ou mesmo toda o utiliza, não perceberam nada daquilo. E portanto continua a haver uma tendência fortíssima na arte contemporânea que assenta numa ilusória noção do talento individual, que é uma coisa que já não interessa a ninguém há 100 anos. Não interessa a ninguém na perspectiva em que, eu vejo as coisas assim, nós quando olhamos para um período ou para uma época, ou quando falamos da história de um período estamos sempre a falar daquilo que é mais avançado, porque se quisermos podemos dizer que hoje vivemos no neolítico, porque há pessoas no mundo que ainda vivem no neolítico, agora felizmente, nós já não vivemos no neolítico. Há ainda pessoas que vivem na Idade média, mesmo aqui em Portugal, há pessoas que vivem no século XVIII, há pessoas que vivem no século XIX, etc., e nós tentamos viver no século XXI. Agora, quando se fala numa sociedade, fala-se das ideias desse século. Portanto, quando eu digo que esta questão do talento individual, da centralidade do artista, do autor já não interessa a ninguém há 100 anos, é nesta perspectiva, porque é um assunto que ficou arrumado, ainda que quase toda a gente continue a funcionar assim. Porque, para além da decadência do humano, que é óbvia ao longo do século, ou seja, a perda de importância do humano e até do individuo enquanto humano, há ainda uma outra questão que tem vindo a aumentar e que eu penso que poderá estar na origem do próximo paradigma, é que não só o humano está a perder a centralidade como se vai percebendo a importância das coisas a que nós não dávamos importância nenhuma e que é a natureza, ou seja, o aparecimento de movimento ambientalistas, ecologistas não tem só a ver com questões de poluição mas também tem a ver com o crescendo de consciência de que nós não somos mais do que uma pequena parte no meio de uma coisa que é muito mais complexa e onde nós somos ultra minoritários, embora neste momento relativamente aos animais grandes somos demasiados e estamos a ocupar tudo mas relativamente por exemplo a animais pequeninos, como é o caso das bactérias, nós não somos nada e não temos significado nenhum, a não ser servimos de alimento para eles comerem. O próprio mecanismo de funcionamento do planeta, a Terra, o clima, etc., tudo isso está-se marimbando para nós. Quer dizer, agora já tem alguma influência

nossa, agora já estamos a criar alguma influência e isso é interessante, para o mau e para o bom. Mas de facto tudo isto funciona independentemente de nós existirmos. Quando a gente começa a perceber isto, começamos também a perceber que não somos o centro disto, não só não somos o centro do universo como não somos o centro da Terra. Estamos cá há pouquíssimo tempo, daqui a uns tempos vamos desaparecer de uma maneira ou de outra e isto vai continuar.

Começar a tomar consciência destas coisas é o que também tem feito com que, modesta ou imodestamente, este tipo de trabalhos possam surgir, ou seja, são trabalhos que para além de utilizarem o mecanismo de Duchamp já vão um bocadinho mais longe porque são produto, neste caso, de uma colaboração entre duas formas de inteligência, a minha e uma inteligência artificial. Ou seja, eu já arranjei um parceiro que não é humano, que nem sequer é vida natural, é vida artificial, para colaborar comigo. Se por um lado eu sou o autor da ideia, do projecto, já não sou o autor das pinturas, as pinturas não são feitas por mim. Eu ponho-me de lado, eu ainda sou o centro, digamos, desta obra, quando estou a explicar o projecto mas, verdadeiramente, já não sou o centro da execução da obra e neste ponto já perdi completamente o controlo. Tenho um controlo relativo sobre a produção do robot mas depois perco completamente o controlo e fico de lado a ver, não sabendo o que eles vão pintar. É uma coisa completamente diferente do que sempre foi a atitude típica do artista, embora nem sempre, porque já o Pollock ou a *Action Painting*, que vem directamente do Surrealismo e da pintura surrealista, não a do Dali, as pessoas fazem algumas confusões, o Dali não é um pintor surrealista nesse sentido, o pintor surrealista por excelência é mesmo o Pollock, porque a teoria do surrealismo dizia que, para fazer uma pintura surrealista, portanto, que viesse do subconsciente e não do consciente, como se dizia na altura, embora hoje já se saiba que não há subconsciente nenhum, era preciso cortar com qualquer forma de controlo racional de representação. Uma pintura verdadeiramente surrealista é portanto uma pintura essencialmente aleatória, não pensada, sem ter nenhum objectivo, sem querer representar nada. E de facto o Pollock era quem melhor fazia isso, perdendo o controlo das suas pinturas, embora fosse ele que andasse por ali de um lado para o outro.

Isto aqui, de certa maneira, pode ser visto como uma radicalização dessa atitude, por isso é que eu ligo um bocado isto com o surrealismo e com o Pollock. Perder o controlo é fundamental. Ao perder o controlo, perco o controlo da autoria. É aí que a questão da autoria se põe, ou seja, de facto é difícil definir a autoria destas pinturas, é uma autoria partilhada e ainda por cima entre um humano e uma forma de vida artificial, que é uma

coisa complicada de perceber e é mais do que partilhada, diria que é distribuída, um termo que se utiliza muito na ciência. É uma autoria distribuída, um conceito muito interessante para a arte: não é feita só por uma pessoa, no fundo para fazer este projecto envolvi muitas pessoas e todas elas têm a sua parte de autoria, isto já é uma maneira de encarar o trabalho artístico mais numa perspectiva tipo cientista ou arquitecto que trabalham sempre em equipa, ao contrário do campo da arte em que se trabalha muito sozinho, embora se tenha evoluído e hoje em dia já existam vários grupos de artistas que trabalham em colectivo, mas ainda se continua a dar muito valor à assinatura. É distribuída dessa maneira e também no resultado que não é facilmente identificável com ninguém em particular ou até com nada, porque também não é só o robot, sozinho que faz isto, porque se eu não o ligar ele não pinta nada. Portanto, levanta aí uma questão curiosa, aliás é interessante porque quando eu apresento as pinturas ou os robots é uma das perguntas que me fazem com frequência, porque eu depois assino.

Lá está, a assinatura é o mesmo mecanismo usado na estratégia de sedução Pop, naqueles outros trabalhos (os de fotografia). Eu aqui assino para autenticar, ou seja, vou dizer aqui uma coisa contraditória, eu assino para dizer “não fui eu que fiz este quadro”. Autentico “não fui eu que fiz este quadro” e assino. Eu não assino para dizer que fui eu que fiz este quadro mas sim para dizer que este quadro foi feito com determinadas condições, é para garantir uma espécie de autenticação, como há os carimbos do notário. Eu menciono sempre a data e quantos robots o fizeram. Isto é um jogo curioso ao qual acho piada.

A verdadeira autoria destas pinturas, diria que é a natureza, no sentido em que ao contrário da maioria das obras de arte, que no fundo são formas de representação de qualquer coisa, até uma sensação, um ambiente, um ideia, neste caso, não há bem uma representação, há o próprio mecanismo a funcionar. Ou seja, o interesse, por exemplo, deste meu projecto no meio científico tem a ver com o facto de, pela primeira vez, ter havido uma pessoa que imaginou uma coisa para a arte, mas para os cientistas isso não interessa, que pôs robots no espaço físico, no concreto, a fazer coisas que já se conheciam mas de modelos artificiais dentro do computador. Portanto, há muitos modelos desde tipo a funcionar dentro do computador, a fazer as mais variadas coisas, mas ninguém ainda tinha pegado nesses modelos, metendo-os dentro da cabeça de uns robots e pô-los a fazer. E ao fazer isso, passei para um outro espaço, para o espaço real. Portanto, de certa maneira, o verdadeiro autor destas pinturas é a natureza naqueles mecanismos em particular, porque isto são mecanismos naturais. Digamos, esta pintura,

eu nunca usei isto, porque depois tenho que estar a explicar mas eu até no início pensei em chamar a isto pintura naturalista, isto é o mais naturalista que se pode fazer, porque montes de coisas na natureza funcionam assim, praticamente toda a vida na natureza tem este mecanismo que é o mecanismo da complexidade, que é uma coisa que começa aleatória e passado um bocado deixa de ser aleatório, que é o que acontece aqui. Quase tudo começa aleatório, mas depois, começa-se a auto-organizar ou a gerar qualquer coisa que já não é aleatório, é determinístico mas partiu do aleatório. A isto chama-se a Teoria da Complexidade, é esta passagem do aleatório para o determinístico que permite que todas as coisas na natureza tenham aquela forma, mas todas começam de forma aleatória.

Portanto, como estes robots fazem isto, a natureza é que é o autor, se fossemos à procura de uma origem, de uma autoria. No entanto, nós estamos a falar de outro tipo de autoria, a autoria num contexto cultural. Quando você fala de singularidade e individualidade são conceitos culturais e nós à luz dos conceitos culturais vigentes, pode-se dizer que de facto continua a haver aqui uma autoria, uma singularidade, que neste caso sou eu, porque essa é a maneira com que nós continuamos a olhar para as coisas. Alguém fez isto, houve um tipo que se lembrou de fazer isto e não foi outro. Eu não iludo essa questão, não vale a pena andar a fingir que eu estou a inventar uma coisa que não é verdadeira, não, eu não consegui ainda, de certa maneira, descolar-me dessa concepção cultural. E até lhe digo mais, se conseguir, ou alguém conseguir, deixa de ser reconhecido. Nós podemos dizer que há aí muita arte que simplesmente não é reconhecida como tal porque não entra, lá está, no tal mecanismo do Duchamp do reconhecimento e de entrada no jogo cultural que é aceite e é consensual, que naturalmente vai mudando, mas aí não vale a pena ter grandes ilusões, ou seja, a singularidade na cultura, não tenho dúvidas, continuará durante muito tempo a ser uma coisa fundamental porque, lá está, todos nós, tendo em conta as características da nossa existência humana, do nosso corpo, da forma como pensamos, etc., temos que reconhecer as coisas. É um problema que nós humanos temos: temos que reconhecer, que perceber, que ver, quando não vemos inventamos. Aliás, a piada nestas pinturas é que a maioria das pessoas quando as vê arranja semelhanças com qualquer coisa: “isto parece não sei quê”, porque tem de parecer alguma coisa, é muito difícil aceitar que aquilo é aquilo, temos que imaginar qualquer coisa. Esse é um problema que nós temos, o reconhecimento, logo, temos também de reconhecer que alguém fez aquilo sobre pena de aquilo não ser nada. Isso não se vai conseguir alterar e não é aí que eu vejo a

mudança de paradigma, ou um *upgrade* do paradigma do Duchamp. Eu vejo uma possível mudança do paradigma do Duchamp, que tem a ver com a autoria, tem consequências na autoria, que é o momento em que nós vamos considerar que é arte não só aquilo que está no contexto artístico mas aquilo que tem algumas características, e esta é a parte mais complicada, que consensualmente nós vamos considerar arte e por isso podem ser feitas por humanos, por animais, pela natureza, por robots ou por o que quer que seja. Não será um salto tão difícil assim, porque já hoje - há uma frase muito engraçada que as pessoas dizem quando vão por exemplo a Sintra ou à praia que é “parece um bilhete-postal” – ou seja, inverter as coisas, o bilhete-postal é que parece aquilo e muito mal, porque quando alguém se põe em frente ao mar não há bilhete-postal que consiga simular minimamente aquilo. Mas as pessoas invertem, ou seja, o que querem dizer é que aquilo é tão bonito que parece arte, que parece cultura e é, nesta perspectiva é. Portanto, esse tal salto não é tão difícil de dar porque nós já o demos, não temos é bem a consciência dele. Aquilo que é a chamada experiência estética, nós tanto a temos a olhar para um quadro, como temos a olhar para uma flor e até diria mais, como temos perante uma ideia. Eu excito-me imenso com as ideias. Há-de haver um momento em que vamos começar a ser capazes de juntar muito mais coisas. Houve um movimento, de certa maneira, de grande abertura na arte, até se chegar ao ponto duchampiano de dizer que tudo pode ser arte, mas tem de estar num museu. Ao mesmo tempo que houve uma grande explosão criativa houve um fechamento enorme. Assim, onde eu vejo o tal *up grade* do Duchamp é a abertura também neste campo, ou seja, a possibilidade de nós considerarmos que a arte - e é aí que a questão da autoria passa a ser irrelevante e deixa de ser interessante porque o que passa a interessar é a experiência estética, que uma coisa muito importante para nós – pode estar em qualquer lado.

Essa experiência estética tem de ter por base algumas características, que apesar de subjectivas, têm de existir. E de facto assim a coisa complica-se, porque é contraditório, é a mesma coisa do que com o ready-made, a partir do momento em que abrimos a hipótese a tudo poder ser arte, tudo mas tudo mesmo, vamos ter de introduzir um elemento *fitness*. Por exemplo, há domínios onde isso é relativamente fácil de fazer, apesar de ter fronteiras flutuantes, por exemplo a questão do *Belo*, que não é muito difícil nos pormos de acordo em relação ao que é belo ou feio, mais ou menos a humanidade toda estará de acordo porque isso tem a ver com os nossos sensores, a maneira como vemos, como ouvimos, etc. A questão do *belo* continua a ter bastante importância, eu acho, embora o *belo* não tenha de ser a coisa bonita, no fundo andamos

sempre à volta desta questão do *Belo*. Aliás a arte existe muito por causa disto, porque é uma necessidade quase diria genética, mas, para além desse aspecto, dessa enorme abertura, eu acho que o próximo paradigma também terá a ver com uma abertura não só no campo da experiência estética mas também no campo de como é que se faz arte, como é que se produz arte, e aí também acho que estamos a tender cada vez mais para juntar coisas, portanto, estas tendências nas quais eu me insiro, arte com a ciência, arte com não-sei-quê, tem a ver com um movimento contrário àquele que praticamente desde a Renascença que existe, que é a separação das coisas. Aqui estão os arquitectos, aqui estão os artistas, ali os cientistas, etc., e agora estamos outra vez a fazer um percurso ao contrário, estamos a tentar juntar tudo e criar, digamos, uma coisa que envolve tudo. Hoje em dia não se consegue fazer arte a sério sem envolver muitas outras coisas, a não ser aquele gajo que está lá a pintar no atelier dele, mas pronto, mas mesmo esse gajo também precisa ou de ler livros, ou de ver filmes ou de apanhar umas bebedeiras no bar da esquina, não sei, eu precisa de estímulos exteriores. Quando levamos isso a grau de maior complexidade, tem de ser algo mais abrangente. Nós hoje estamos a assistir, aliás agora estou a ler exactamente um livro muito curioso do Wilson, que é um tipo fantástico que é exactamente sobre isso, é a necessidade de juntar a ciência com outras coisas, eu acho imensa piada porque tem muito a ver comigo e o livro que eu estou a escrever agora basicamente vai ter a ver com isso, só que comigo é ao contrário, eu estou do lado da arte. Uma das coisas em que estamos de acordo é eu também achar que a arte é muito parecida com a ciência. A ciência tem a ver com a compreensão das coisas e a inovação na ciência nasce quando se compreende as coisas e se percebe que se pode acrescentar mais um parâmetro e que aquilo pode dar outra coisa, ou seja, ao compreendermos como é que as árvores crescem podemos alterá-la geneticamente. Também acho que a arte e a ciência têm muito mais em comum do que o que se pensa, mas têm uma diferença enorme que é a que faz a diferença total que é a ciência ter objectivos, quando se põe a estudar uma coisa é para compreender e depois para explicar e depois eventualmente para manipular. A Arte tem o mesmo tipo de atitude, o mesmo tipo de curiosidade, de querer perceber, mas não tem objectivo nenhum, quer dizer, quando se faz arte não se parte com objectivo nenhum, pelo contrário, a Arte mais criativa é exactamente aquela que não tem objectivos. Porquê que isto é importante? É porque quando o cientista ao estudar alguma coisa cria um objectivo, ele está a delimitar o próprio campo da sua acção, isto na ciência tem mesmo que se fazer isto. O artista não, é ao contrário. Não sabe para onde vai nem lhe interessa

e portanto começa a ir por caminhos e a recombinaar coisas que ninguém faria se tivesse objectivos fixos. O artista pode perder todo o tempo, na maioria das vezes os resultados não têm interesse nenhum e digamos que das obras de arte que se fazem no mundo, aí 99% não tem interesse nenhum, quer dizer, eu costumo dizer que mais vale fazer arte que vender armas, tem sempre o interesse de não fazer mal a ninguém, mas interesse neste sentido de dar algum contributo objectivo, não tem. Mas de vez em quando, há qualquer coisa que opera um salto. Ora isto é muito importante, porque sem este lado aleatório, nunca evoluíamos, ou evoluíamos muito mais lentamente, porque lá está, a natureza também funciona assim. Os genes são pequenas máquinas que se copiam e de vez em quando que se copiam mal. Se não fosse essas que se copiam mal, não havia evolução, embora também exista o mecanismo da mistura que ajuda, a própria natureza já criou mecanismos de mistura. As formigas, por exemplo, têm esse problema. São uma sociedade de irmãs, portanto não há a possibilidade de se misturarem. A rainha é fecundada uma vez na vida. Claro que este mecanismo dificulta muito as asneiras e o nascimento de novas espécies é mais lento, por isso é que se mantêm inalteradas ao longo de milhões de anos e ainda bem, por senão estávamos completamente liquidados!!

Ora, o papel da Arte é um bocado esse, é uma coisa que corre mal, mas ao correr mal, ao se fazer asneira – por isso é que os artistas tendem a ser um bocado loucos – porque faz parte, se fossem uns gajos todos aprumadinhos, que nunca mexem em nada, não tocam nos botões, etc., não fazem nada. A mim irrita-me às vezes um bocado os artistas, eu pertencer àquele clube de malucos, eu também acho que tenho a minha parte de maluco, mas não é isso, é mais a parte da maneira de se comportarem, mas é assim, é fundamental e se não for assim não dá nada.

É isto que eu também estou a escrever, acho que a Arte em geral tem um papel muito importante na evolução da sociedade humana, decisivo. Porque são aqueles cuja actividade é fazer o que não deviam fazer e de vez em quando saem coisas giras.

Eu aqui há uns anos era mais céptico mas agora estou a chegar a essa conclusão e acho piada depois ler uma coisa parecida que vem de outro mundo, ele tem setenta e tal anos, embora no caso dele, lá está, ele é cientista e dá à componente de representação muito mais peso do que eu dou. Porque ele liga muito a necessidade de criatividade, de fazer arte a uma condição genética. Para ele está nos genes fazermos Arte.

Sobre a Autoria

Bernardo Pinto de Almeida – Junho 2006 (registo oral)

Abordagem histórica em torno do conceito de autoria

Todos os conceitos são históricos, ou seja, têm um momento de emergência e têm um momento de duração, maior ou menor. Portanto, se formos pegar no conceito de autoria, em certa medida ele é um dos conceitos a partir dos quais se elabora todo o processo do *logos* no Ocidente. Ou seja, a ideia do autor, como autor, aparece já na Grécia associado nomeadamente a Platão. Até porque é ele próprio quem constantemente sustém a autoria de outros autores, como Sófocles, Eurípedes, etc.

A noção de autor aparece desde muito cedo no contexto latino. Agora, evidentemente que como conceito histórico que é, está em sucessiva transformação. E por exemplo em outras civilizações não está presente de modo nenhum como na ocidental. Na civilização árabe a autoria do poeta, por exemplo, tem uma importância grande. Mas por exemplo a autoria das imagens não existe, a imagem não tem atribuição. Porquê? Porque a imagem não é representativa e portanto quanto muito há a ideia de escola. Mas curiosamente na China existem escolas atribuídas a nomes concretos de artistas concretos. Portanto, é um conceito mutável de civilização para civilização.

Mas julgo que, no caso do Ocidente, o conceito de autoria remonta de facto à Grécia e depois é re-elaborada pela civilização cristã. Até porque repare uma coisa, é uma noção imediatamente associada à ideia de criação. Logo, numa civilização como a cristã, dominada por uma teogonia em que existe um Criador, o autor em certa medida é um reflexo dessa teoria fundadora da própria mitologia subjacente a essa forma de culto. Por isso, é com certeza dos conceitos mais antigos da tradição do ocidente. Agora, claro que ele tem mutações, tem transfigurações, tem avanços e recuos e redefinições ao longo do tempo pela simples razão de que, como julgo, toda a História é uma História da subjectividade. Quer dizer, não há outra História que não seja a História da subjectividade e portanto vai-se mudando a forma como o conceito é apreendido e utilizado.

A noção de autor é desde logo uma noção que subjectiviza, que confere uma subjectividade. Ora, a história da subjectividade do Ocidente, na cultura do Ocidente, é

uma história tão complexa, com tantas mutações internas, que a ideia de autoria está associada às suas mutações internas. Evidentemente que nós não podemos considerar que a subjectividade platónica é semelhante à subjectividade medieval ou que é semelhante à subjectividade kantiana, ou cartesiana. Portanto, há de facto uma mutação subjectiva. Não se trata de uma estrutura mas de um plano, de uma aplicação de conceitos dinâmicos que entre si se organizam de uma forma estruturada, quase como microorganismos dinâmicos e moventes, que se vão transformando.

Por exemplo, em Platão, toda a noção de subjectividade pressupõe uma identificação com os princípios da República. O sujeito é o sujeito da República e o sujeito da República é em grande medida, creio eu, a figura do filósofo, muito mais que a do príncipe. É o filósofo que estrutura as ideias que substanciam a República a partir de um mundo – que em Platão é muito claro – e que é a procura de Verdade. É por isso que os poetas não são muito bem vindos. Mas esta subjectividade não é idêntica, ou seja, o sujeito é uma sombra de um sujeito mais universal, como na Alegoria da Caverna.

Muita desta construção subjectiva reaparece sob outra forma por exemplo no cristianismo. Porque a ideia de um poder único, cujo reflexo banharia os humanos como uma luz orientadora não é mais que a subjectividade cristã. E toda a construção desta subjectividade implica sempre o que chamaria a noção de mediação, isto é, o índice referencial relativamente ao qual é possível aferir a relação entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e o objecto.

Na subjectividade platónica e sobretudo na cristã é muito evidente que essa mediação é feita por Deus. Quer dizer, o mundo é uma criação de Deus, o sujeito é uma criação de Deus e a relação do sujeito com o mundo é subjectiva e o sujeito apreende o mundo como um produto de Deus. Portanto, o mediador está lá sempre presente. Portanto, o sujeito não é o sujeito da sua subjectividade particular e individual, mas sujeito que compreende essa forma triádica – entre si e o mundo – como a forma de chegar a Deus, ou seja, através do mundo ele chega a uma maior compreensão de Deus, porque é aquilo que Deus fez e portanto o lugar do sujeito é em nome do colectivo. Mesmo em Descartes, em que há a construção de um dispositivo racional, altissimamente elaborado e pragmático, o sujeito do *Penso, logo existo*, admite em última instância que *Penso* porque através do pensamento acedo ao conhecimento de Deus e *Existo* na medida em que Deus me criou. Nunca há a abolição dessa mediação.

Ora, o que eu julgo é que a grande transformação deste paradigma ocorre no século XVIII, concretamente com Kant na 3.^a Crítica – a *Crítica Analítica do Principio da*

Faculdade de Julgar e em particular com a *Analítica do Belo* e a *Analítica do Sublime*, que são respectivamente a 1.^a e 2.^a parte. Porquê? Porque Kant define uma subjectividade sem mediação. Isto é: o que Kant diz é que na relação do sujeito com o mundo, sobretudo na *Analítica do Sublime*, o Sublime é aquele infinitamente grande – por exemplo Longino e outros tinham sempre falado no *sublime de elevação*, quer dizer, o sublime seria a contemplação daquilo que elevaria o Homem a um conhecimento maior do mundo, ou seja, o Homem eleva-se na contemplação das coisas sublimes.

E quando Kant faz a *Analítica do Sublime*, qual é a grande diferença que ele introduz? A diferença fundamental é que o sublime não está na natureza, isto é, no objecto. O Sublime está no sujeito. Isto é, o sujeito olha para o infinitamente grande, mas este não interessa absolutamente nada senão na medida em que abre, provavelmente e às vezes através do próprio, no próprio sujeito, a capacidade de imaginar, que está para além da Razão. A faculdade de imaginar e a faculdade do sensível, abre no sujeito a faculdade de pensar porque alguma coisa no sujeito é maior do que o próprio objecto.

Portanto, em certa medida, o sujeito do sublime kantiano, posto na 3.^a Critica, é um sujeito que prescinde da mediação, que não precisa de Deus. Em certa medida até, Kant é o pensador do ateísmo uma vez que não precisa de Deus para pensar e que ajuíza sobre o objecto não em função do juízo superior mas na relação que ele próprio tem com esse objecto.

Assim e muito rapidamente, vemos na Grécia o culto da atribuição do autor, o grande Fídias, etc. Depois na Idade Média – isso hoje já está estudado – não é verdade a questão da autoria colectiva. Era um trabalho colectivo mas sobre a orientação de um mestre e por isso a Escola de Chartres não é a mesma que a escola de 500km adiante, etc. E essas escolas tinham autores e pedreiros que a defendiam na Ordem através também da atribuição do autor. Evidentemente que isto era dentro de uma teologia cristã onde a individualização era menos importante e o centro da individualidade era dominado por essa mediação.

Por isso falei primeiro na subjectivação e depois na mediação. Mas a questão da mediação está presente em todas as construções subjectivas.

Eu julgo que a partir da revolução kantiana se dá início a uma outra construção subjectiva. E que todo o paradigma do autor, na modernidade, decorre absolutamente deste novo sujeito construído pela observação kantiana. Temos portanto um antes e um depois de Kant para a compreensão do lugar do autor.

Diria então que a modernidade é aquilo que começa com Kant, primeiro com o

Romantismo, sobretudo o alemão. Começa com a construção da subjectividade do modelo kantiano e desde logo como prática.

Toda a questão da modernidade, ou por outra, a questão da modernidade, é a elaboração da questão da autoria e toda a modernidade se elabora a partir do paradigma do autor e do autor individual. Claro que ela não começa por ser uma consciência absoluta na medida em que também na modernidade há uma evolução do conceito mas a partir do momento em que Kant define o paradigma da subjectividade o que aparece são variações do sujeito kantiano que estarão em jogo na modernidade. Então eu diria que a questão da modernidade é propriamente a da elaboração da autoria. Por isso não é pequeno o que você vai tratar...

Noção de Autor na actualidade

Eu creio que hoje há uma re-elaboração da noção de autor a partir da legitimação do sujeito que a constrói a partir de um compromisso com a morte de Deus. Mas atenção que a questão da morte de Deus já está contida em Kant ao abolir a mediação. Deus já não fazia falta na própria linguagem e na própria subjectividade.

Na modernidade e, tal como disse, se existe elemento que unifica todo o processo ele é precisamente o lugar do autor, em que vai sendo tomado como cada vez mais importante. E dou-lhe um exemplo, o *Le chef-d'oeuvre inconnu*, de Balzac. Frenhofer tem o total poder sobre a pintura. Aí tem um exemplo do poder da criação, do poder da autoria. E vou-lhe dar mais um ou dois exemplos. Van Gogh que pode ter vivido toda a sua vida com a quimera de uma arte absoluta forjada a partir do direito absoluto do sujeito sobre a obra, tal como Gauguin, em ter em si os elementos capazes de o fazer perceber antes de Deus e poder controlá-los. Mas por exemplo também Jackson Pollock, que entende que continua a ser autor ao atirar com latas de tinta sobre a tela. Aliás, o sujeito pollockiano, digamos, é o sujeito kantiano levado aos limites.

Mas eu creio que essa perspectiva acabou. Acabou porque era insustentável. Esta noção de subjectividade pressupõe evidentemente a noção de génio, que aparece configurada em Kant. E que aparece configurada em grande parte da produção teórica do Romantismo alemão, nomeadamente num livro de Schiller, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung (A Poesia naive e sentimental)*, onde a noção de génio está presente.

Ora, em certa medida, este sujeito kantiano explodiu e a pós-modernidade é o espaço desse rebentamento do pensamento do sujeito kantiano. Há um retorno à problemática do sublime mas como é que ele se propõe?

Há um autor que se propôs analisar a questão mas que entretanto morreu – Lyotard – que estudou nos últimos anos a questão do sublime na pós-modernidade, nomeadamente a partir do conceito do inumano que quer dizer qualquer coisa que romperia com as próprias fronteiras da aplicação da arte. Isto é, ao contrário de Kant que queria ver no sujeito a capacidade de expandir o comportamento, o inumano seria a dimensão gerada no interior do humano para a compreensão do sublime que estaria na abstracção. Lyotard começa a elaborar isso em 1981/1982...

E talvez o único autor que procurou pensar esta questão mas na sua vertente oposta foi Danto. Até porque ele é hegeliano, mas um hegeliano estranho porque o que Hegel tentou fazer foi repor a mediação na relação do sujeito com o objecto. Que mediação foi essa? Foi a História, isto é, o sujeito da subjectividade hegeliana é o sujeito da História, porque se move nela. Mas não é a História à maneira de Kant. Na perspectiva hegeliana o sujeito é re-colocado pela sua acção na história conforme vai ou não no sentido da mesma, o que é o contrário do fim da História. Ora, figuras como o fim da História, como o re-encaminhamento para a realização da própria História, ou da razão, constituem uma metafísica.

A mediação está lá outra vez, só que em vez que lhe chamar Deus chamo-lhe História. Perante este paradigma o que é que Danto faz: diz que a História acabou e que se instituiu o direito à inter-subjectivação que quer dizer que qualquer um pode fazer o que entender pois já não há um sentido da História.

Voltemos pois à questão da legitimação para dizer que ela já não existe porque a partir do momento em que acabou a História tudo é permitido e então tudo o que você faz ou eu faço dá igual. Estaríamos a entrar numa espécie de atrofia em que todos os sistemas tenderiam para a estabilidade, não haveria dinâmica.

Eu não sei se isto tem saída do ponto de vista teórico porque evidentemente posso continuar a dizer que uma vez que a história acabou e que por isso ninguém diz que não, vamos só discutir essa questão de uma forma divertida. Em certa medida, acho que Danto é um sofista, porque regressa a uma espécie de sofística. O que é que distingue o pensamento filosófico do pensamento sofista? É precisamente a procura da Verdade e portanto Danto, um homem inteligentíssimo, utilizando o paradigma hegeliano da história e do fim da história aproveita isso para, invertendo-o, chegar a uma forma de

elaborar a possibilidade teórica de resolver o problema do juízo colocado por Kant e o problema da legitimação simplesmente baseando-se num paradigma que é evidentemente niilista e que não tem absolutamente saída nenhuma.

Ora, por outro lado, ele legitima ou autoriza, conduz mesmo à possibilidade de uma falta de responsabilização. Chegámos a um ponto em que não há qualquer ordem de legitimidade. E é interessante que Danto pensa isso a partir sobretudo de Warhol e das *Brillo Box*, mas pensa-o com uma perversidade imensa. Porque em certa medida o que ele faz é elaborar o pensamento que está contido nas obras do próprio Warhol. Ora, nós sabemos o que o Warhol fez à arte – deu cabo dela.

Mas o que é certo é que na contemporaneidade o lugar da arte está completamente por definir. Nós não fazemos a mínima ideia de qual é o mecanismo de legitimação. Porque, desde logo, ao abolir-se a questão do juízo abole-se a questão da crítica porque a mesma só pode existir enquanto exercício capaz de ser portadora do juízo. É da crítica que se formula o juízo. Ora, se tudo é idêntico, e se não há, digamos, fundamentação...

Porque repare, em Kant há a ascensão ao Juízo Universal, o Universal tem uma dimensão política, quando ele fala em universal leia-se político. Como? É uma coisa que se compreende a partir dos românticos, nomeadamente em Schiller e àquilo que ele chama *educação estética*, isto é a comunicação – primeiro a um, depois a quatro, depois a oito, depois a dezasseis, depois a trinta e dois e por aí fora – que permitiria sociabilizar o gosto como o Universal. Isto é, o gosto têm uma relação com o juízo, tem uma relação com o verdadeiro, porque é desinteressado e por isso há uma associação da ética com a estética.

Ora, esta formulação de Danto abole qualquer relação entre ética e estética e quem diz Danto diz Warhol. Eu nunca conheci pessoalmente Warhol mas conheci várias pessoas que o conheceram e sempre que perguntei *que tal ele era?* Invariavelmente me responderam “*a sun of a bitch*” e houve mesmo uma pessoa que me respondeu que ele era o próprio Diabo. Porque há qualquer coisa de altissimamente destrutivo no projecto do Warhol e profundamente niilista. E o que Danto fez foi interpretar aquele programa radicalmente à luz, digamos, do próprio sistema autoral.

E aí penso que foi o mesmo que outros autores e filósofos fizeram a partir de programas plásticos concretos. Baudelaire pensou a emergência da subjectividade e da modernidade como uma particularização no espaço urbano dessa subjectividade kantiana, o dandy e essas figuras que emergem no *Pintor da vida Moderna*.

Os surrealistas pensaram uma arte colectiva, os construtivistas russos pensaram isso, a Bauhaus pensou isso – a possibilidade de fazer uma arte colectiva de dissolução dos projectos individuais mas por potenciação da subjectividade.

Duchamp colocou do lado da escolha o artista em que o acto artístico deixaria de ser um acto activo para passar a ser um acto de pura nomeação. Isto é: a tal hora de tal dia o primeiro objecto em que eu puser os olhos será um ready-made e é digno de ser obra de arte. Mas ele só fez 17. Por isso nem tudo podia ser arte, e era preciso limitar o número dos que podia haver. E não é por acaso que Duchamp expressou desprezo por Warhol. Ele nunca lhe deu a mínima importância e apesar de serem contemporâneos, nunca se encontra nenhuma referência de Duchamp a Warhol, ele ignorou-o completamente e repare que Duchamp recebia o Rauschenberg e o Jasper Johns que são contemporâneos de Warhol e reconhecia neles a continuação desse projecto.

Por outro lado é curioso ver que Greenberg, que tinha sido o homem que em certa medida tinha equacionado o paradigma modernista como uma continuidade absoluta desde o longínquo Manet até o Pollock e Clyfford Still, tudo em continuidade, num sentido histórico, odiava Warhol. Passou os últimos anos a dizer mal dele e a criticar a direcção que a arte estava a tomar. Porquê? Porque a pop art seria a negação total do paradigma humanista e desde logo, contra o pensamento do Adorno (Greenberg é um adorniano) porque elevava o *kitch* como uma coisa absolutamente assimilada pela grande arte. Muitos escritos, ensaios e conversas de Greenberg expressam-se contra o caminho que a arte estava a tomar. Porque a arte estava a perder de facto o seu carácter histórico, no sentido puro do modernismo.

Não teria vindo mal nenhum ao mundo por causa disso se tivesse existido uma outra história. Por exemplo Rosalind Krauss, Hal Foster, etc e outros pensadores têm tentado elaborar a possibilidade de uma descontinuidade histórica, contra Danto, e elaborar paralelamente a continuação do paradigma crítico. Mas esta é uma batalha muito difícil. Repare que Danto é um pensador na ordem da filosofia e do pensamento com uma grande capacidade de abstracção e faltando-nos pensadores que o afrontem surge uma situação em que emerge desde logo uma figura mediadora que se torna na própria postura da mediação do contemporâneo, a saber: o mercado.

Ora, o mercado não são as galerias nem os vendedores, porque isso sempre houve e sempre vai haver. O mercado não são as relações de compra e venda. O mercado é a metafísica, o objecto da metafísica. Isto é: é a colocação de uma instância mediadora na arte que transforma tudo em mercadoria. É uma instância cuja compreensão só pode ser

feita a partir de Marx, a partir da noção de mercadoria em Marx, ou seja, aquilo que é susceptível de trocar por dinheiro e sobre o qual é possível obter uma mais-valia constante, sendo que a ordem da sub qualificação consistiria na simples reprodução da própria matéria-prima, isto é no simples facto de que continua a dar, a importar, a aumentar a economia.

E isto vai ser verdade até que haja um *crash* económico outra vez. Nessa altura é possível que haja uma expectativa de retorno da crítica e do retorno da história não como ideologia mas como prática. Mas neste momento os artistas e historiadores estão condenados a trabalhar com o mercado, mesmo que não trabalhem para ele. Não têm como escapar porque a metafísica está aí outra vez. Pode-se trabalhar fora disso, pode-se ir fazendo coisas fora disso porque temos uma capacidade de memória histórica, através da linguística, que nos permite por exemplo ir a Florença e gostar do David do Miguel Ângelo: isto é manter os critérios sobre as coisas que se fazem hoje através do passado que também é uma coisa inscrita no presente que faça alguma diferença. Agora, não vejo que seja possível, num quadro em que a legitimação da metafísica é feita por via do mercado e da atribuição de todo o valor indiciado ao Leilão da Sotheby's, entre outros, que alguma legitimação de outra ordem possa ter lugar. Podem temporariamente ganhar espaço.

Mas não acha que por exemplo a *net art* possa ser o princípio dessa fuga ao sistema, às leis de mercado?

Não, porque precisa dos computadores. Isso é quase como a história do Woody Allen em que uma personagem deixou de ser viciada em heroína para passar a ser viciada em metadona. Há uma substituição, que não quer dizer que não seja interessante. Mas não se pode pensar fora da estrutura do mercado porque não há nada que não esteja dominado por isso.

É uma espécie de bolha em que não existe exterior...

Exactamente, é isso a metafísica, não haver exterior, o não poder haver dentro e fora. A globalização do mercado é uma evidência e os seus próprios mecanismos conduzirão a uma transformação. Isto é um exemplo paradigmático do não-pensamento. Isto é, o que fazia as leis do modernismo era a diferença, independentemente do país de nascimento

como o Giacometti poder ser suíço e o Picasso poder ser espanhol, porque o princípio modernista consistia nisto. Com o mercado, é o centro que dita as modas para as periferias que o reproduzem e o vendem mais barato que o centro, é apenas isso. Mas quem decide o que vai ser vendido mais caro é essa estrutura metafísica do mercado que é constituída não por vendedores, porque esses são os bons, mas pelos que determinam o investimento e que para isso utilizam museus, galerias, etc. Ouça, os galeristas históricos, os europeus todos, eram figuras essenciais da afirmação de uma nova estética e ela também se fazia através disso. O mercado era uma instância de legitimação, o mercado nesse plano da transacção, o mercado do mercado mas não o Mercado.

É que há uma diferença entre o mercado da arte, que compra e vende e o Mercado que é a afirmação da legitimação de tudo por via da transformação pura em mercadoria. Porque, como por exemplo Alexandre Melo escreveu e outros escreveram que a arte é uma mercadoria como outra qualquer. E todo o fundamento do modernismo foi considerar que a arte não era uma mercadoria e era da ordem da economia simbólica, da ordem do pensamento e uma forma de compreensão do mundo, de conhecimento. E a mercadoria não é uma forma de conhecimento de nada!

Ora, neste novo contexto, evidentemente que o autor deixa de ser uma afirmação do génio, para passar a ser uma fabricação da estrutura da metafísica. Porque é o Mercado quem nomeia o autor, não é o autor quem se nomeia a si próprio nem muito menos uma instância como a crítica quem nomeia o autor. Não, quem nomeia o autor é o Mercado e o autor, neste sistema, que é o que actualmente está em vigor, é uma marca, uma marca da mercadoria.

A dissolução da autoria recoloca-se de toda uma outra maneira: há artistas plásticos hoje que trabalham em torno da autoria por encontrarem nisso uma forma de resistência e então aparecem os grupos... Portanto o Mercado é suficientemente ágil para, àqueles que são mais importantes, os ir buscar e encontrar formas de os repor em situação mercantil.

Eu sinceramente não vejo a saída para isto... Não quer dizer que não se possa, neste sistema, fazer coisas extraordinárias do ponto de vista estético e artístico. No entanto, a inscrição destes meios alternativos no imaginário colectivo é praticamente nula. Mesmo que Strauss faça filmes formidáveis com meios mínimos são vistos por 10 pessoas, 50 pessoas... portanto aquilo não muda nada...

E não há muitos anos, quando eu tinha a sua idade, a inscrição de uma obra de arte no imaginário colectivo tinha peso. Não estou a falar do imaginário colectivo de massas,

estou a falar do imaginário colectivo dos que pensavam e se interessavam por arte, como aqueles que se interessavam por poesia notavam a saída de um novo livro e este esgotava rapidamente, não por ser um *best-seller*, não era a lógica do Dan Brown, era na lógica do leitor. E portanto pequenas editoras podiam investir.

Hoje as coisas não são assim, as feiras de arte são museus ambulantes homogéneos, há uma tendência para a estabilidade. Fazem-se coisas que já só têm de experimental a aparência...

Isto pode continuar a verificar-se nos próximos cem anos, sem nenhuma novidade trazida ao mundo. O império romano no fim durou uma série de anos com uma repetição cíclica...aquilo funcionava. Depois deu-lhe um *crash* e afundou. O próprio sistema do império ruiu...

Ou seja, o problema é também um problema de metafísica porque a mediação feita pelo mercado é dirigida pelo capital. O capitalismo é um monoteísmo. O problema é que você não pode viver fora disso, não tem exterior e como não tem exterior não tem alternativa. Quer dizer, tem, que é pôr bombas mas também elas se compram, também se vendem, também fazem parte da demagogia...

Neste quadro a autoria desapareceu.

Bernardo Pinto de Almeida

Sobre a Autoria

Delfim Sardo – Novembro 2006 (registo oral)

É uma história muito longa, o problema da autoria. E é uma história que se prende com inúmeros aspectos, uns intrínsecos, outros extrínsecos ao universo artístico, nomeadamente a partir da década de sessenta. Digamos que será porventura nas segundas vanguardas, que temos de forma mais visível, mais perto de nós, a crítica da ideia de autor. E essa crítica da ideia de autor é produzida quer no campo do pensamento filosófico - é evidente que Michel Foucault é aí uma referência importante com o *O que é um Autor* - quer no seio da prática artística, com artistas que utilizam formulações ou que são tão simples em termos de execução ou que são tão irónicas ou demissivas do próprio estatuto autoral que acabam por representar uma crítica à própria figura do autor, pelo menos do autor no sentido do artista/autor do século XIX.

Se virmos a questão com um bocadinho de mais profundidade, vemos que é uma questão que tem raízes muito profundas, já nas primeiras vanguardas e sobretudo aliadas a uma questão política, a uma clara posição política por parte de um grupo grande de artistas quer no seio do movimento *Dada*, quer no seio do movimento futurista, quer dos artistas que antecedem e que fazem a primeira leva da Revolução Soviética, uma estrutura produtiva de artistas entre mais ou menos 1915 e 1927 que nesses doze anos têm uma enorme preocupação na dissolução da figura individual autoral em favor de colectivos - há a criação de uma grande quantidade de colectivos e esses colectivos de artistas que trazem consigo uma ideia de que a arte deve estar ao serviço da revolução e por isso não é a questão da subjectividade criativa que é mais importante e sim a questão da colaboração em estruturas colectivas de, digamos, inserção no mundo real, do espaço real por oposição ao espaço da arte que seria um espaço ficcionado o subjectivista.

Portanto, há esse primeiro grande bloco e há o segundo grande bloco nas segundas vanguardas ligadas ou a um contexto filosófico ou a um contexto psicológico, mais psicanalítico, como será a absorção que é produzida e a invasão do discurso psicanalítico no discurso artístico - a psicanálise trás necessariamente consigo um problema ligado à autoralidade - e ainda há outro aspecto fundamental que é a introdução do budismo zen, sobretudo na arte dos EUA a partir do final da década de cinquenta e princípio da década de sessenta com as aulas que o Suzuki dá em Nova

Iorque e que influenciam uma quantidade enorme de artistas que vão desde o Ad Reinhardt até ao campo da música, como John Cage e portanto há também uma ideia da dissolução da função autoral face à ideia de impermanência ou de contínuo sempre presente numa teoria da crítica da subjectividade. Portanto, por o lado o budismo zen, por o lado do pós-estruturalismo da absorção do Foucault, por o lado de uma ironia e de uma espécie de erosão crítica da figura do autor, o problema da dissolução autoral nas vanguardas tem uma moldura muito ampla, nas primeiras vanguardas tem uma moldura mais estreita, mais vinculada à questão política mas digamos que o problema da autoria atravessa o século XX.

Podemos ainda ter um terceiro momento que é o do chamado *Pós-Modernismo*. No *Pós-Modernismo* a dissolução da figura autoral é uma dissolução muito mais pírrónica, de Pirro porque o autor enquanto artista é revivificado, volta a ocupar um lugar importante mas a obra deixa de ser uma emanção do autor para passar a ser um produto de um sistema produtivo artístico. Esse sistema produtivo artístico é um sistema para o qual a ligação directa e subjectiva entre o autor e a obra acaba por estar ao serviço, ou acaba por se diluir, num amplo movimento de crítica institucional e essa crítica institucional tanto pode ser feita no interior do mercado artístico como pode ser feita com a invasão dos discursos antropológicos em ligação àquilo a que o James Clifford chama *The Ethnographic Turn*, portanto a dissolução da figura do artista numa espécie de figura de mediação entre uma prática social e a emergência da obra de arte como uma consequência natural dessa prática social.

Porque é que eu digo que estas soluções *pós-modernas* são pírrónicas? Porque elas nunca afectam, em última instância, a obra como objecto reificado no mercado, como mercadoria. Portanto, por mais que os artistas estejam a trabalhar com uma comunidade local, o seu produto último é uma peça que é transaccionada dentro do universo da arte com uma marca autoral de um autor e portanto a questão da dissolução autoral acaba por ser uma ferramenta intelectual da obra ou uma ferramenta produtiva e não tem qualquer consequência na desmaterialização ou na ausência de objecto final, como acontecia nas primeiras vanguardas e nas segundas vanguardas.

Se me perguntar como é que isso se reflecte no trabalho curatorial? Reflecte-se pois de maneiras muito diversas, porque...Eu não acho que seja possível fazer uma teoria geral da curadoria. A curadoria é uma actividade circunstancial, ela é feita com determinado projecto, com um grupo de artistas, com um determinado envolvimento teórico mas aquilo que é aplicado num determinado projecto não é necessariamente aquilo que é

aplicável noutro projecto ou noutra circunstância. E por exemplo, você falou-me no *Project Room* no CCB, que foi um dos trabalhos que eu adorei fazer no CCB, mas é evidente que trabalhar com uma dupla de artistas como o John Hawke e Sancho Silva que fizeram um trabalho exactamente centrado no problema da dissolução autoral não tem rigorosamente nada a ver com o que foi o trabalho, por exemplo, da Gabriela Albergaria ou do Daniel Malhão que foram trabalhos completamente autorais e centrados numa perspectiva do autor produtor de determinado universo. No caso do Sancho Silva e John Hawke foi curioso ver como a sua dissolução autoral ia até ao ponto da obra se tentar desaparecer na instituição. Claro que isto tem a ver com os discursos da crítica institucional na arte americana. Eles fizeram o *Whitney (Whitney Studio Program)* que é muito dominado pelo plano de discussão neo-marxista, que estava muito presente no trabalho deles, e este plano de discussão neo-marxista é claramente pós-estrutural e tem no Foucault uma referência fundamental e isso transparecia naquilo que estava a ser apresentado.

Claro que em última instância, os artistas não abdicam das suas escolhas, por mais que haja aqui uma questão de dissolução autoral, ela nunca vai ao ponto do artista abdicar das suas opções, porque se abdicar delas deixa de ser artista e se deixa de ser artista o trabalho que ele faz não tem qualquer sentido, não é? Portanto ele pode fazer o seu trabalho como se executasse uma crítica da função autoral mas sabendo que em última instância tem que defender as suas escolhas como se de um autor se tratasse. E o curador tem por vezes que lidar com o artista como se acreditasse que o autor se está a dissolver no meio das escolhas que os artistas produzem.

A arte é um jogo, um jogo de protocolos, convenções e de pressupostos de actuação e portanto é no meio dessa protocolidade que as várias funções e os vários papéis se vão desenvolver.

A questão da autoria está também a colocar-se com algum relevo dentro do próprio universo da curadoria. Eu defendo sempre a posição de que a curadoria envolve um trabalho de autoria e de criatividade. Esse trabalho deve ser assim entendido mas não é correspondente ou equivalente ao trabalho do artista. É um trabalho de outra natureza porque é um trabalho que tem muito a ver com a atenção, de tentar revelar o que numa obra parece mais importante ou mais marcante, tentar pôr a nu conexões que existem entre obras de períodos diferentes ou do mesmo período mas geograficamente diferentes ou revelar uma situação que está escondida do público. É um trabalho de mediação, mas de mediação claramente autoral. Porque nem a todos os curadores interessam o mesmo

tipo de questões, o mesmo universo de problemas, nem todos concebem a exposição com o mesmo dispositivo e esse entendimento diverso do dispositivo “exposição” tem vindo a afectar brutalmente a arte no século XX. Quer dizer, a arte do século XX é uma arte na qual a Instituição Museu tem vindo a produzir uma reformulação enorme do próprio universo da produção artística, nomeadamente por via da introdução curatorial. E se estudarmos um bocadinho a história da curadoria do século XX desde o Alexander Dorner no Museu de Hannover passando pelo Alfred Barr no MoMA, nos anos vinte – o Barr a partir de 1926 e o Dorner a partir de 1921 – se estudarmos um pouco o que foi a criação do dispositivo “exposição”, o Philipp Johnson nos textos que tem sobre qual é a cor que devem ser pintadas as paredes, porque é que não podem ser brancas, porque é que no chão pode haver uma alcatifa neutra mas não pode haver uma alcatifa com cor, a que altura devem ser os quadros pendurados, qual a relação entre as obras na parede da sala expositiva, etc. Esse tipo de questões que se vão definindo na primeira geração de Museus de Arte Moderna e Contemporânea, essa tipologia de questões vai configurar também obras de arte que são produzidas para esta configuração do dispositivo que é a exposição.

Delfim Sardo

Piero Manzoni
Textos, entrevistas e Manifestos

(1957) – *Metodo di scoperta*, testo scritto de Manzoni provavelmente em 1957, e publicado em 1975, G. Celant, *Catalogo Generale*, Ed. Prearo, p. 73 com o título *Per la scoperta di una zona di immagini (2)* e mediante a dactilografia original em 1991, F. Battino, L. Palazzoli, *Catalogue Raisonné*, Ed. Vanni Scheiwiller, p. 18, n. 16.

METODO DI SCOPERTA

É vizio molto diffuso fra gli artisti, o meglio tra i cattivi artisti, una certa vigliaccheria mentale, per cui rifiutano di prendere una qualsiasi posizione, invocando una malintesa libertà dell'arte o altri egualmente grossolani luoghi comuni.

Così in genere costoro, avendo un'idea molto vaga dell'arte, finiscono col confondere l'arte con la vaghezza stessa.

É necessario quindi tentare di chiarire il più possibile cosa intendiamo per arte, per poter trovare la linea conduttrice sulla quale agire e giudicare.

L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini, da cui essi attingono i loro gesti e da cui l'artista ricava le "arcai" dell'esistenza organica. Ciascun uomo estrae l'elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di un'immersione cosciente in se stesso per cui, superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità. Tutto quello che vi è di comunicabile per l'umanità è qui che si ricava, e attraverso la scoperta del substrato psichico comune a tutti gli uomini, si rende possibile il rapporto autore-opera-spettatore. L'opera d'arte in questo modo ha valore totemico, di mito vivente, senza dispersioni simboliche o descrittive, è una espressione primaria e diretta.

Il fondamento di valore universale dell'arte ci è dato, oggi, dalla psicologia. Questa è la base comune che permette all'arte di immergere le sue radici nell'origine prima di tutti gli uomini e di scoprire i miti primari dell'umanità.

L'artista deve affrontare questi miti e ridurli da materiale amorfo e confuso a immagine chiara.

Poichè si tratta di forze ataviche e che derivano dal subcosciente, l'opera d'arte assume un significato magico.

D'altra parte l'arte ha sempre avuto un valore religioso, dal primo artista-stregone al mito pagano e al mito cristiano ecc.

Il punto chiave sta oggi nello stabilire la validità universale della mitologia individuale. Il momento artistico sta dunque nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione ad immagini.

E' evidente che per portare alla luce zone di mito autentiche e vergini, l'artista deve avere la consapevolezza estrema di se stesso ed essere dotato di una precisione e di una logica ferrea. Per arrivare alla scoperta vi è tutta una tecnica precisa, frutto di una lunga e preziosa educazione: l'artista deve immergersi nella propria inquietudine e, sceverando tutto quello che vi è in essa di estraneo, di sovrapposto, di personale nel senso deteriore della parola, arrivare fino alla zona autentica dei valori.

Così è ovvio ciò che a prima vista poteva sembrare paradossale; cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perché quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

Possiamo dunque dire che l'invenzione soggettiva è l'unico mezzo di scoperta delle realtà obbiettive, l'unico che ci dia la possibilità di comunicazione tra gli uomini.

Mitologia individuale e mitologia universale giungono a identificarsi.

Naturalmente dopo tutto questo è chiaro che non possiamo ammettere alcuna questione simbolica o descrittiva; ricordi, impressioni, nebulose d'infanzia, pittoricismi, sentimentalismi, tutto ciò dev'essere assolutamente escluso; così pure ogni ripetizione in senso edonistico di argomenti già esauriti, poiché chi continua a baloccarsi con miti già scoperti è un esteta e peggio.

Astrazioni, riferimenti, devono essere assolutamente evitati; nella nostra libertà d'invenzione dobbiamo arrivare a costruire un mondo che abbia la sua misura solo in se stesso.

Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime.

Immagini quanto più possibile assolute, che, non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono, ma solo in quanto sono: essere.

Piero Manzoni

(tradução em castelhano cedida pela Fundação Piero Manzoni)

Hoy, el concepto de cuadro... (1957)

HOY, EL CONCEPTO DE CUADRO...

POR EL DESCUBRIMIENTO DE UNA ZONA DE IMAGENES

Es un vicio extendido entre los artistas, o mejor entre los malos artistas, una cierta vileza mental, con la que se evita tomar cualquier postura, invocando una malentendida libertad para el arte o cualquier otro lugar común igualmente zafio. Así, en general, teniendo una idea muy vaga de lo que es el arte, acaban confundiendo el arte con la mismísima vaguedad. Es por tanto necesario intentar clarificar lo más posible, qué es lo que entendemos por arte, para poder encontrar el hilo conductor sobre el que actuar y juzgar. La obra de arte tiene su origen en un impulso inconsciente que surge de un substrato colectivo de valor universal, común a todos los hombres, del que extraen sus propios gestos, y del cual el artista recaba los "archai" de la existencia orgánica. Cada hombre extrae su propio elemento humano de esta base sin darse cuenta, de manera elemental e inmediata.

Para el artista se trata de una inmersión consciente en sí mismo, y por la que, una vez superado aquello que es individual y contingente, se hunde hasta alcanzar el vivo germen de la totalidad humana. Todo aquello que hay de comunicable para la humanidad, se extrae de aquí, y a través del descubrimiento del sustrato psíquico común a todos los hombres se hace posible la relación autor-obra-espectador.

De este modo, la obra de arte posee un valor totémico, de mito viviente, sin dispersiones simbólicas o descriptivas, es una expresión primaria y directa.

El fundamento de valor universal del arte nos es dado, hoy, por la psicología. Es esta la base común que permite en el arte, sumergir sus raíces en el origen primero de todos los

hombres y descubrir los mitos primarios de la humanidad.

El artista tiene que afrontar estos mitos y llevarlos desde el material amorfo que son, a clara imagen. Ya que se trata de fuerzas atávicas que derivan del inconsciente, la obra de arte asume un significado mágico.

Por otro lado, el arte siempre ha tenido un valor religioso, desde el primer artista-brujo, al mito pagano y al mito cristiano, etc..

Hoy el punto clave reside en establecer la validez universal de la mitología individual.

El momento artístico se sitúa por tanto en el descubrimiento de los mitos universales preconscientes y en su reducción a imágenes.

Es evidente que para llevar a la luz zonas de mito auténticas y vírgenes, el artista debe tener una extrema consciencia de sí mismo, y estar dotado de una precisión y de una lógica férrea. Para llegar al descubrimiento, existe toda una técnica bien precisa, fruto de una valiosa y larga educación; el artista debe sumergirse en su propia inquietud y separando todo aquello que hay en ella de ajeno, de postizo, de personal en el sentido deteriorado del término, alcanzar la auténtica zona de los valores.

Es obvio, de esta manera, lo que a primera vista podría parecer paradójico, o sea que cuanto más nos sumergimos en nosotros mismos, tanto más nos abrimos, porque cuanto más cercanos estemos al germen de nuestra totalidad, tanto más cercanos estaremos al germen de la totalidad de todos los hombres.

Podemos decir por tanto que la invención subjetiva es el único medio para descubrir las realidades objetivas, es el único

medio que nos ofrece la posibilidad de comunicación entre los hombres.

Mitología individual y mitología universal llegan a identificarse. Naturalmente, después de todo esto es claro que no podemos admitir ninguna instancia simbólica o descriptiva, recuerdos, impresiones nebulosas de infancia, pintoresquismos, sentimentalismos, todo ello ha de ser totalmente excluido, y así toda repetición, en un sentido hedonista, de argumentos ya agotados, puesto que aquél que se entretiene con mitos ya descubiertos es un esteta y cosas aún peores.

Abstracciones, referencias, han de ser evitadas totalmente; en nuestra libertad de invención tenemos que llegar a construir un mundo que halle su medida en sí mismo.

No podemos, de ningún modo, considerar el cuadro como un espacio sobre el que proyectamos nuestras escenografías mentales, sino como nuestra "área de libertad" en la que nos dirigimos hacia el descubrimiento de nuestras imágenes primeras, imágenes que son absolutas en grado máximo, que no tendrán valor por lo que recuerdan, explican o expresan, sino sólo en cuanto que son: ser.

(1957) – Ricerca d'immagine – sem data, provavelmente de Fevereiro, Março 1957, publicado em 1991, F. Battino, L. Palazzoli, Catalogue Raisonné, Ed. Vanni Scheiwiller, p. 18, n. 17.

RICERCA D'IMMAGINE

Capita spesso di sentir dire di qualcuno che non comprende l'arte contemporanea, ma ama quella del passato; tutto questo nasce da un equivoco fondamentale nei confronti dell'arte stessa e si può essere sicuri che le persone che così parlano non capiscono nulla né dell'arte del passato, né di quella contemporanea.

Poiché, intendiamoci bene, comprendere un quadro o comunque un'opera d'arte non vuol dire capirne il soggetto, ma assumerne il significato; la pittura intende comunicare, non essere un lusso in funzione dell'arredamento; un quadro è ed è sempre stato un oggetto magico, un oggetto religioso.

Solo che gli dei cambiano, cambiano continuamente, si evolvono con l'evolversi della civiltà, poiché ogni attimo è un passo, è una nuova civiltà che nasce.

L'artista è l'annunciatore di queste nuove condizioni umane; egli scopre nuovi totem e tabù di cui la sua epoca ha in sé il germe, ma non ancora la consapevolezza, egli fonda in una civiltà in fieri.

Per questo il concetto di quadro, di pittura, di poesia, non possono aver senso per noi; il momento artistico non sta in questi fatti, ma nel portare in luce, ridurre ad immagine, i miti universali precoscienti.

Né per la stessa ragione possiamo più concepire fratellanze di categoria, sia che si tratti di pittori, sia che si tratti di poeti o di musicisti; l'unico rapporto che può esistere è nella sua complementarietà, un rapporto di latitudine tra coloro che svolgono questa funzione di antenne della società, siano essi artisti o scienziati.

L'opera d'arte trae la sua origine dall'inconscio, che noi intendiamo come una psiche impersonale comune a tutti gli uomini, anche se si manifesta attraverso una coscienza personale (da qui la possibilità del rapporto autore-opera-spettatore).

Ciascun uomo estrae l'elemento umano si sè da questa "base" senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato. Per l'artista si tratta di un immersine cosciente in sè stesso per cui superato ciò che è individuale e contingente egli affonda fino a giungere al vivo germe dell'umana totalità.

È ovvio infatti ciò che a prima vista può sembrare paradossale; cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perchè quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

L'arte non é vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il loro ultimo fondamento e la propria origine.

Per poter assumere il significato della propria epoca il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là dove essa giunge a identificarsi con la mitologia universale.

La difficoltà stà nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili; fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegne di modi artistici.

Il crivello che ci permette questa separazione dell'autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela incomprensibile ed irrazionale di immagini un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

È con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deteriore della parola: ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, il continuo ripetere in senso edonistico scoperte esaurite, tutto ciò dev'essere escluso (per quanto è possibile naturalmente: l'importante è non attribuire mai valore a ciò che è condizionamento soggettivo).

Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi, assumendo la forma d'immagini. Immagini che sono le nostre immagini prime, nostre degli autori e degli spettatori, poichè sono le variazioni storicamente determinate dei mitologemi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).

Tutto va sacrificato a questa possibilità di scoperta, a questa necessità di assumere i propri gesti.

Lo spazio-superficie del quadro interessa il processo autoanalitico solo in quanto spazio di libertà in cui noi scopriamo i germi attorno ai quali e sui quali noi siamo organicamente costruiti.

É qui che l'immagine risulta viva nel suo contesto: essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime (caso mai la questione è fondare), nè voler essere, o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto é: essere.

Piero Manzoni

(tradução em castelhano cedida pela Fundação Piero Manzoni)

Hoy, el concepto de cuadro... (sem data, provavelmente de 1957)

H. Y. EL CONCEPTO DE CUADRO...

PROLEGOMENOS PARA UNA ACTIVIDAD ARTISTICA

A menudo oímos a alguien hablar de que no comprende el arte contemporáneo, pero que sin embargo ama el arte del pasado. Todo esto se debe a un equívoco fundamental en relación con el propio arte y podemos estar seguros de que las personas que hablan de este modo no entienden nada ni del arte del pasado ni del arte contemporáneo. Porque, entendámonos, comprender un cuadro, o en todo caso una obra de arte, no quiere decir entender su contenido, sino asumir su significado. La pintura pretende comunicar y no ser un lujo en función de la decoración, un cuadro es, y siempre lo ha sido, un objeto mágico, un objeto religioso.

Sólo que los dioses cambian, cambian constantemente, evolucionan con la evolución de la civilización, pues cada instante es un paso, una nueva civilización que nace.

El artista es el heraldo de estas nuevas condiciones humanas, descubre nuevos tótems y tabúes cuyo germen posee su propia época, aunque de ellos no tenga aún conciencia, el artista funda una civilización por hacer.

Por ello los conceptos de cuadro, de pintura, de poesía, no pueden tener sentido para nosotros; el momento artístico no reside en estos hechos, sino en llevar a la luz, reducir a imágenes los mitos universales preconscientes.

Tampoco, por la misma razón, podemos concebir hermanamientos de categoría, se trate de pintores, de poetas o de músicos; la única relación que puede existir es su propia complementariedad, una relación de latitud entre aquellos que desarrollan esta función de antenas de la sociedad, sean éstos artistas o científicos.

Para recubrir estos mitos preconscientes con un valor universal y conscientizarlos, el artista (¡ay! que siempre tan envilecido y explotado) debe alcanzar su propia mitología individual allí donde ésta llega a identificarse con la mitología universal.

De hecho, ahora es obvio lo que a primera vista podía parecer paradójico. Es decir, que cuanto más nos sumergimos en nosotros mismos, más nos abrimos, porque cuanto más cercanos estemos del germen de nuestra totalidad, más cercanos estaremos del germen de la totalidad de todos los hombres. La dificultad reside en librarse de los hechos ajenos, de los gestos inútiles, hechos y gestos que contaminan el arte habitual de nuestros días, y que tal vez sean incluso puente en evidencia hasta tal punto que se conviertan en banderas de los modos artísticos.

A través de un proceso de autoanálisis podemos llegar a liberarnos de estas escorias y a descubrir, en una secuencia incomprendible e irracional de imágenes, un entramado de significados coherentes y ordenados.

Este proceso de autoanálisis que conduce al descubrimiento se desarrolla siguiendo una técnica precisa, fruto de una valiosa y larga educación, el artista ha de sumergirse en su propia inquietud y separando todo aquello que en ella hay de ajeno, de sobreañadido, de personal en el sentido deteriorado del término, alcanzar en lo humanamente posible, sus propios y más auténticos orígenes. Recuerdos nebulosos de infancia, impresiones, abstracciones, sentimentalismos, construcciones queridas, preocupaciones pictóricas, simbólicas o descriptivas, falsas angustias, hechos inconscientes no

asumidos conscientemente, el repetir constante en un sentido hedonista, hechos ya descubiertos, todo ello ha de ser descartado.

A través de este proceso de eliminación, lo originario, humanamente alcanzable, llega a manifestarse, asumido en nuestro caso la forma de imágenes, imágenes que son nuestras imágenes primeras y de nuestra época, ya que surgen de aquel mismo punto en torno al cual, y partiendo del cual, nosotros y nuestra civilización estamos organizados.

Todo ello es sacrificado a esta posibilidad de descubrimiento, a esta necesidad de asumir los propios gestos.

Ya no podemos considerar el cuadro como espacio-superficie, sobre el que proyectamos nuestras escenografías mentales, sino sólo como nuestra área de libertad en la que nos dirigimos al descubrimiento de nuestras imágenes primeras. Y ni tan siquiera nos puede preocupar la coherencia estilística, porque nuestra única preocupación sólo puede ser la búsqueda constante, el constante autoanálisis con el que únicamente podemos ser siempre actuales en el continuo devenir de nuestra existencia orgánica.

(1957) – Manifesto *L'arte non è vera creazione...*, assinado por Piero Manzoni, Ettore Sordini e Angelo Verga, publicado e distribuído por ocasião da mostra *Manzoni, Sordini, Verga*, na Galleria Pater di Milano, inaugurada a 29de Maio 1957.

L'ARTE NON È VERA CREAZIONE...

L'arte non è vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine.

Per poter assumere il significato della propria epoca il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale e là dove essa giunge a identificarsi con la mitologia universale.

La difficoltà sta nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili; fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegna di modi artistici. Il crivello che ci permette questa separazione, dell'autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela incomprensibile ed irrazionale di immagini un complesso di significati coerente e ordinato, é un processo di autoanalisi.

È con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e di letterario nel senso peggiore della parola: ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, l'illuminarsi d'immenso il sabato sera, il continuo ripetere in senso edonistico scoperte esaurite, tutto ciò dev'essere escluso.

Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi, assumendo la forma di immagini. Immagini che sono le immagini prime, i nostri totem, nostri e degli autori e degli spettatori, poiché sono le variazioni storicamente determinate dei mitologemi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).

Tutto va sacrificato a questa possibilità di scoperta, a questa necessità di assumere i propri gesti.

La stessa concezione consueta del quadro va abbandonata; lo spazio-superficie interessa il processo autoanalitico solo in quanto «spazio di libertà». E neppure ci può preoccupare la coerenza stilistica, perché unica nostra preoccupazione può essere solo la continua ricerca, la continua autoanalisi con cui soltanto possiamo arrivare a fondare morfomi «riconoscibili» da tutti nell'ambito della nostra civiltà.

Piero Manzoni, Angelo Sordini, Angelo Verga

(sem tradução)

1957 – Manifesto *Contro lo stile*, datado de Setembro de 1957, assinado por Armand, Enrico Baj, Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Colonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhout D’Hause, Wout Hoerber, Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Gio Pomodoro, Pierre Restany, Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga.

CONTRO LO STILE

Nel febbraio 1952 il primo manifesto nucleare affermava la nostra volontà di voler combattere ogni concessione a qualunque sorta di accademismo. Così si esprimeva la nostra rivolta contro il dominio dell'angolo retto, dell'ingranaggio, della macchina, contro l'astrazione fredda e geometrica.

Da allora abbiamo proseguito nella sperimentazione di ogni possibile risorsa tecnica, dall'automatismo «tachiste» o oggettivo a quello soggettivo, al grafismo, all'«action painting», al gesto, al calligrafismo, alle emulsioni, flottages, polimaterismo, sino alle acque pesanti di Baj e Bertini (1957).

Alle sperimentazioni tecniche si accompagnarono, per vicendevoli suggestioni, nuovi linguaggi: dagli spazi immagineri (cfr. Pierre Restany) e «stati della materia» del 1951 (Baj e Dangelo), alle «prefigurazioni» del 1953 (Baj, Dangelo, Colombo e Mariani), alle «nuove flore» (Dangelo) e «personaggi, animali e favole» (Baj e Jorn) del 1956, sino alle «situazioni atomizzate» del 1957 (Baj e Pomodoro).

Ma ogni invenzione rischia ora di divenire oggetto di ripetizioni stereotipe a puro carattere mercantile: è quindi urgente intraprendere una vigorosa azione antistilistica per un arte che sia sempre «autre» (cfr. Michel Tapiè).

«De stijl» è morto e sepolto ed è al suo contrario - l'antistile - che spetta ora di abbattere le ultime barriere della convenzione e del luogo comune, le ultime che la stupidità ufficiale possa ancora opporre alla definitiva liberazione dell'arte.

Già l'impressionismo liberò la pittura dai soggetti convenzionali; cubismo e futurismo a loro volta tolsero l'imperativo dell'imitazione oggettiva e venne poi l'astrazione per dissipare ogni residua ombra di una illusoria necessità di rappresentazione. L'ultimo anello di questa catena sta per essere oggi distrutto: noi nucleari denunciemo oggi l'ultima delle convenzioni - lo stile.

Noi ammettiamo come ultime possibili forme di stilizzazione le «proposizioni monocrome» di Yves Klein (1956-1957): dopo di ciò non resta che la «tabula rasa» o i rotoli di tappezzeria di Capogrossi.

Tappezzieri o pittori: bisogna scegliere. Pittori di una visione sempre nuova e irripetibile, per i quali la tela è ogni volta la scena mutevole di una imprevedibile «commedia dell'arte».

Noi affermiamo l'irripetibilità dell'opera d'arte: e che l'essenza della stessa si ponga come «presenza modificante» in un mondo che non necessita più di rappresentazioni celebrative, ma di presenze.

Milano, settembre 1957

Por: Armand, Enrico Baj, Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Colonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhout D'Hause, Wout Hoeber, Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Gio Pomodoro, Pierre Restany, Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga.

(sem tradução)

1957 – *Manifesto di Albisola Marina*, datado de 1-15 Agosto 1957 e assinado por Guido Biasi, Mario Colucci, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga.

ALBISOLA MARINA

A dispetto di ogni irrealtà, il nostro lavoro denuncia la consapevolezza più lucida della nostra vita fisica. Contrariamente a ogni astrazione e ad ogni vano decorativismo, noi realizziamo non una visione ideale ma una specie di traduzione plastica delle emozioni più intime della nostra coscienza: l'arte ha così modo di diventare una continuazione naturale e spontanea dei nostri processi psico-biologici, una propaggine della nostra stessa vita organica che si organizza tramite la verifica attenta della coscienza e lo stupore immacolato dei sensi.

L'unico nostro ideale è dunque una Realtà.

La tela non sarà più un'arida invenzione priva di senso, l'utopia di un ordine estetico, armonia di rapporti d'uno stile, la follia d'un idealismo puro senza un'origine concreta e umana, o un impersonale programma la cui sola e squallida speranza è riposta nella creazione di un gusto; ma sarà carne viva, versione diretta, scottante e inalterata della più intima dinamica dell'artista, delle sue emozioni più segrete.

Cerchi concentrici, originati dalle più intime necessità dell'Io, si allargheranno per raggiungere una apertura totale; sarà la nascita di un linguaggio legittimato da un nuovo senso morale.

Il dettato della nostra coscienza, l'attenzione dei nostri sensi nella loro vibrazione vitale, il tentativo di organizzare una poetica di pura esaltazione e non irretita nei limiti di un'estetica preordinata permetteranno l'apertura di mondi così vasti quanto quell'assoluto di libertà che noi sentiamo di poter raggiungere.

Attualmente ogni caos cerca un senso che lo giustifichi, la macchia di colore anonima e impreveduta chiede la dignità di un nome, di uno scopo, di un significato, chiede che venga legalizzata la sua azione libera e violenta: tutto ci induce a credere che le nostre esperienze, pur nelle loro diverse direzioni, annuncino la possibilità di creazione d'un nuovo organismo morale.

BIASI Guido
COLUCCI Mario
MANZONI Piero
SORDINI Ettore
VERGA Angelo

(sem tradução)

1957 – *Prolegomeni ad un'attività artistica*, datado de 1957, publicado pela primeira vez no catálogo da exposição *Piero Manzoni* em Como, Galleria del Corriere della Provincia (3 Dezembro de 1957); em seguida, em 1959, numa versão francesa para a revista *Scherven* n. 3, *Overboelare* (Belgio) e em Janeiro de 1963 na revista *Evoluzione delle Lettere e delle Arti* n. 1 (Milano).

PROLEGOMENI AD UN'ATTIVITÀ ARTISTICA

Oggi i concetti di quadro, di pittura, di poesia nel senso consueto della parola non possono più aver senso per noi e così tutto un bagaglio critico che trae la sua origine da un mondo che già fu; giudizi di qualità, di intime emozioni, di senso pittorico, di sensibilità espressiva; tutto ciò insomma che nasce da certi aspetti gratuiti di certa arte.

Il momento artistico non sta in fatti edonistici, ma nel portare in luce, ridurre ad immagine i miti universali precoscienti. L'arte non è un fenomeno descrittivo, ma un procedimento scientifico di fondazione.

Infatti l'opera d'arte trae la sua origine dall'inconscio, che noi intendiamo come una psiche impersonale comune a tutti gli uomini anche se si manifesta attraverso una coscienza personale (da qui la possibilità del rapporto autore-opera-spettatore). Ciascun uomo trae l'elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di un'immersione cosciente in se stesso per cui superato ciò che è individuale e contingente egli affonda fino a giungere al vivo germe dell'umana totalità. È ovvio infatti ciò che a prima vista può sembrare paradossale: cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

L'arte dunque non è vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine: la base archetipica.

Per poter assumere il significato della propria epoca, il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là dove giunge ad identificarsi con la mitologia universale.

La difficoltà sta nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili, fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegna di modi artistici.

Il livello che ci permette questa separazione dell'autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela incomprensibile ed irrazionale di immagini forniteci da un caso generale un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

È con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deteriore della parola: ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, ripetizioni in senso edonistico, tutto ciò dev'essere escluso (per quanto è possibile naturalmente, l'importante è non attribuire mai valore a ciò che è condizionamento soggettivo).

Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi assumendo la forma di immagini prime, nostre e degli autori e degli spettatori, poiché sono le variazioni storicamente determinate dei mitologemi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).

Variazioni, poiché gli archetipi, questi elementi incrollabili dell'inconscio, cambiano forma continuamente: in ogni istante essi non sono più gli stessi che erano prima; per questo l'arte è in continua mutazione e dev'essere in continua ricerca.

Tutto va sacrificato alla possibilità di scoperta, a questa necessità di assumere i propri gesti.

Lo spazio-superficie del quadro interessa il processo autoanalitico solo in quanto spazio di libertà in cui noi andiamo alla scoperta; come tavola delle presenze dei germi intorno ai quali e sui quali noi siamo organicamente costituiti.

Qui l'immagine prende forma nella sua funzione vitale: essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime (caso mai la questione è fondere) né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere.

(tradução em castelhano cedida por Fundação Piero Manzoni)

Hoy, el concepto de cuadro...(1957)

HOY, EL CONCEPTO DE CUADRO...

Hoy, el concepto de cuadro, de pintura, de poesía en el sentido habitual del término ya no pueden tener sentido para nosotros: y así todo un bagaje crítico que tiene sus orígenes en un mundo que fue; juicios de calidad, de emociones íntimas, de sentido pietórico, de sensibilidad expresiva; todo ello en resumen, nace de ciertos aspectos gratuitos propios de un cierto de arte.

El momento artístico no reside en hechos hedonistas, sino en el llevar a la luz, reducir a imagen los mitos universales y preconscientes. El arte no es un fenómeno descriptivo, sino un procedimiento científico de fundación.

En efecto, la obra de arte tiene sus orígenes en el inconsciente, que entendemos como una psique impersonal común a todos los hombres, aunque se manifieste a través de una conciencia personal (de aquí la posibilidad de la relación autor-obra-espectador). Cada hombre extrae el propio elemento humano de esta base sin darse cuenta, de una manera elemental e inmediata.

Para el artista se trata de una inmersión consciente en sí mismo, por lo que una vez superado aquello que es individual y contingente, se hunde hasta alcanzar al vivo germen de la totalidad humana. Es obvio, pues, aquello que a primera vista pudiera parecer paradójico, es decir, que cuanto más nos sumergimos en nosotros mismos, más nos abrimos, porque cuanto más cerca estemos del germen de nuestra totalidad, más cercanos nos hallaremos del germen de la totalidad de todos los hombres.

El arte, por tanto, no es una auténtica creación y fundación,

en cuanto crea y funda allí donde las mitologías tienen su propio y último fundamento y su propio origen: la base arquetípica.

Para poder asumir el significado de la propia época, hay que alcanzar la propia mitología individual allí donde llega a identificarse con la mitología universal.

La dificultad está en liberarnos de los hechos ajenos, de los gestos inútiles, hechos y gestos que contaminan el arte de nuestros días y que tal vez son puestos en evidencia hasta tal punto que se convierten en banderas de los modos artísticos. La criba que posibilita la separación entre lo auténtico y las escorias, nos lleva a descubrir, en una secuela incomprensible e irracional de imágenes, que nos es ofrecida por un acontecimiento general fortuito, un entramado de significados coherente y ordenado, en un proceso de autoanálisis. A través de este proceso nos resituamos en nuestros orígenes, eliminando todos aquellos gestos inútiles, todo aquello que hay en nosotros de personal y literario en el sentido más deteriorado del término, nebulosos recuerdos de infancia, sentimentalismos, impresiones, construcciones queridas, preocupaciones poéticas, simbólicas o descriptivas, falsas angustias, hechos inconscientes no asumidos conscientemente, abstracciones, referencias, repeticiones en un sentido hedonista, todo ello ha de ser excluido (en lo que sea posible naturalmente, lo importante no es atribuir nunca un valor a lo que constituye un condicionamiento subjetivo). A través de este proceso de eliminación lo originario, humanamente alcanzable se manifiesta asumiendo la forma de imágenes. Imágenes que son nuestras imágenes primeras,

nuestras y de los autores y de los espectadores, por las variaciones históricamente determinadas de los mitos primordiales (mitología individual y mitología universal se identifican).

Variaciones, puesto que los arquetipos, estos elementos indestructibles del inconsciente, cambian de forma continuamente, a cada instante que pasa hace que ya no sean lo que eran antes, por eso el arte está en constante mutación y ha de mantenerse en constante búsqueda.

Todo ha de ser sacrificado a la posibilidad de decir algo a esta necesidad de asumir los propios gestos.

El espacio-superficie del cuadro interesa al proceso autoanalítico sólo en cuanto espacio de libertad en el que vamos en busca de algo, tal vez de las presencias de los gérmenes a cuyo alrededor o sobre los cuales estamos constituidos orgánicamente. Aquí la imagen toma forma en su función vital: no podrá ser valorada por aquello que recuerda, explica o expresa (en todo caso la cuestión es fundar) ni querer o poder ser explicada como alegoría de un proceso físico: ha de ser valorada en cuanto que es: ser.

1960 – *Inchiesta sulla pittura*, Almanacco Bompiani, datada de 23 Novembro 1960; o texto chegou tarde para ser publicado e só o é no catálogo *Piero Manzoni*, Luca Palazzoli, Milano, 17 Dezembro de 1973.

ALMANACCO LETTERARIO BOMPIANI 1960

Inchiesta sulla pittura

Domanda: Negli ultimi dieci anni la pittura ha subito delle modifiche sostanziali. Questa modificazione porta, secondo Lei, alla morte della pittura o a una nuova forma di linguaggio?

Risposta: Divenuto sterile un periodo culturale in tutte le sue forme e pensieri (pittura compresa), un altro se ne è aperto (con l'inizio del secolo); non solo è nato un nuovo linguaggio; tutta la nostra cultura è cambiata (e non si tratta solo di vedere diversamente: si vedono altre cose). Pittura e problemi pittorici (ultimi residuati post-romantici) non fan parte del ciclo culturale moderno: sono morti da tempo (dove sopravvivono, sopravvivono solo come "cattiva letteratura"). Rimaneggiamenti, modificazioni, non bastano: fan sempre parte del passato; un nuovo linguaggio e una trasformazione totale non può avere nulla a che fare col vecchio linguaggio; un artista può usare solo i materiali, (pensieri e forme) della sua epoca.

Piero Manzoni

(tradução para castelhano cedida por Fundação Piero Manzoni)

Encuesta sobre la pintura

ENCUESTA SOBRE LA PINTURA

Pregunta: "En los últimos diez años la pintura ha sufrido cambios sustanciales. Esta modificación ¿conduce, a su modo de ver, a la muerte de la pintura o hacia una nueva forma de lenguaje?"

Respuesta de Piero Manzoni: "Una vez que un periodo cultural ha llegado a ser estéril en todas sus formas y pensamientos (incluida la pintura), otro se abre (con el inicio del siglo).

No sólo ha nacido un nuevo lenguaje, toda nuestra cultura ha cambiado (y no se trata únicamente de mirar de manera diferente: se ven otras cosas). La pintura y los problemas pictóricos (últimos residuos post-románticos) no forman parte del ciclo cultural moderno: han muerto desde hace tiempo (donde sobreviven, lo hacen como "mala literatura").

Retoques y modificaciones no son suficientes: forman parte del pasado, un nuevo lenguaje y una transformación total no puede tener que ver con el viejo lenguaje, un artista sólo puede utilizar materiales (pensamientos y formas) de su propia época".

(1960) – *Placentarium* testo dattilografado publicado em: 1975, G. Celant, Piero Manzoni, *Catalogo Generale*, Prearo Ed.

PLACENTARIUM

- a) involucro (in materiale plastico, sostenuto per pressione pneumatica)
- b) aria compressa (ed eventuale strato gas leggeri: b2)
- c) proiettori luminosi, diffusori sonori, vibratori per sensazioni tattili
- d) alcove per spettatori (73 posti)
- e) scala d'accesso, ingresso (a porte stagne, sotterraneo)

compressori macchinari.

La sfera è di m 18 di diametro, bianca all'interno, argentata all'esterno: l'alveolo isola visualmente lo spettatore dal resto del pubblico e da tutto ciò che nel teatro è spettacolo.

Un compressore mantiene autonomamente nell'interno una pressione sufficiente a sostenere l'involucro: le porte d'ingresso sono stagne (due in serie) e rotanti.

Il Placentarium è una sala di proiezione pneumatica.

Di forma sferica (nel progetto campione – m 18 di diametro) l'interno involucro del teatro è in materia plastica ed è sostenuto anziché da strutture, dalla pressione atmosferica interna, sempre leggermente superiore a quella esterna: a ciò provvede un compressore che manterrà la pressione interna costante automaticamente: l'entrata può avvenire attraverso una porta rotante o attraverso due porte una di seguito all'altra.

Nel progetto ingresso, base e macchinari sono interrati, in modo che all'esterno il teatro si presenti solo come una sfera.

Beninteso si possono avere moltissime altre forme, moltissime altre applicazioni (padiglioni anche enormi, coperti da cupole emisferiche, ecc....) a seconda della necessità e delle possibilità.

La sfera è argentata all'esterno (per difendersi dai raggi solari), all'interno è bianca: i sedili sono sistemati e costruiti in modo che lo spettatore non veda gli altri, ma solo l'enorme schermo; lo spettatore è avvolto dallo schermo, dall'interno della sfera.

Il Placentarium è stato progettato particolarmente per la proiezione dei «balletti di luce» di Otto Piene: si tratta di proiezioni di luce e di movimenti di punti luminosi che avvengono attraverso speciali apparecchi. Si possono abbinare anche sensazioni acustiche e tattili oltre che visive. Per quanto riguarda la più diretta partecipazione dell'individuo-spettatore allo spettacolo, ho anche un altro progetto che tende a portare chi è normalmente pubblico ad un ruolo vero e proprio di protagonista.

In un recentissimo mio viaggio a Parigi ho incontrato il pittore R. Rumney: anch'egli si stava occupando di un progetto estremamente simile al mio: anzi addirittura eguale nella sostanza, tanto che ne cureremo la messa a punto insieme.

Lo spettatore entrerà in una specie di labirinto, composto da molte celle più o meno grandi (una 60ina) controllate da un cervello elettronico.

Il «soggetto» è lo spettatore stesso (la sua struttura psichica). Secondo le sue reazioni verrà indirizzato autonomamente piuttosto verso un itinerario che un altro, itinerario che solleciterà in lui differenti sensazioni, secondo la scelta inconscia che egli stesso farà. Per alcuni sarà banale, per altri scatenerà reazioni sconvolgenti. Ad es. mentre da una cella verrà addirittura espulso, in un'altra non riuscirà a trovare la maniera di uscire, mentre intanto il soffitto si abbasserà minacciando di schiacciarlo, e quando sarà vicino a trovare la soluzione per poter uscire, una voce lo insulterà e deriderà ostacolando: secondo le sue reazioni, troverà un'uscita che lo immetterà in un circuito piuttosto che in un altro; in una camera troverà la luce più violenta, in un'altra nel buio più assoluto sprofonderà in un pavimento di gomma, in un'altra ancora mediante un sistema di specchi avrà l'impressione di camminare sul soffitto, ecc.

(tradução em castelhano cedida por Fundação Piero Manzoni)

Placentarium (1960)



PIERO MANZONI 1/6

**ARCHIVIO OPERA
PIERO MANZONI
ONLUS**

VIALE RANZONI, 23 - 20149 MILANO
TEL. ++39 0240073078
FAX ++39 024041641
CELL. +39 349.8141872
E-MAIL: archivio@pieromanzoni.org
WWW.PIEROMANZONI.ORG

ROSALIA PASQUALINO DI MARINEO

PLACENTARIUM

- a) Envoltura (en material plástico, sostenido por presión neumática).
- b) Aire comprimido (y ocasionalmente un estrato de gases ligeros: b2).
- c) Proyectores luminosos, difusores sonoros, vibradores por sensaciones táctiles.
- d) Alcobas para espectadores (73 asientos).
- e) Escaleras de acceso, entrada (con puertas aisladas, subterráneo) compresores mecánicos.

La esfera tiene 18 m de diámetro, blanca en el interior, plateada en el exterior: el alveolo aísla visualmente al espectador del resto del público y de todo lo que es espectáculo en el teatro.

Un compresor mantiene de manera autónoma en el interior una presión suficiente capaz de sostener la envoltura: las puertas de entrada están aisladas (dos en serie) y son giratorias.

El Placentarium es una sala de proyección neumática.

De forma esférica (en el proyecto piloto 18 m de diámetro) la totalidad de la envoltura del teatro está hecha en material plástico y está sostenido, no por estructuras, sino por la presión atmosférica interior, siempre ligeramente superior a la del exterior: para ello un compresor mantendrá constante la presión interior de forma automática: la entrada puede hacerse a través de una puerta giratoria o a través de dos puertas, colocadas una detrás de otra.

En el proyecto, la entrada, la base, la maquinaria están enterradas, de manera que desde el exterior el teatro se presenta como una esfera.

Evidentemente se pueden realizar muchas otras formas y muchas otras aplicaciones (enormes pabellones, cubiertos por cúpulas hemisféricas, etc.) según las necesidades y las posibilidades. La esfera es plateada en el exterior (para proteger de los rayos solares), en el interior es blanca, los asientos están dispuestos y realizados de manera que el espectador no pueda ver a los otros espectadores, sino solamente la inmensa pantalla. El espectador está rodeado por la pantalla desde el interior de la esfera.

El Placentarium ha sido proyectado especialmente para la proyección de los "ballets de luz" de Otto Piene: se trata de proyecciones de luz y de movimientos de puntos luminosos que se producen a través de aparatos especiales. Se pueden también acumular sensaciones acústicas y táctiles además de las visuales. Por lo que respecta a la directa participación del individuo-espectador en el espectáculo, tengo también otro proyecto que intenta llevar a un auténtico papel de protagonista a quién habitualmente es público.

En un viaje que recientemente he realizado a París, he conocido al pintor R. Rummy. El también estaba trabajando en un proyecto muy semejante al mío: es más, incluso idéntico en lo sustancial, de manera que juntos prepararemos su puesta en práctica.

El espectador entrará en una especie de laberinto, formado por numerosas celdas más o menos grandes (cerca de unas 60) controladas por un cerebro electrónico.

El "sujeto" es el propio espectador (su estructura psíquica), según sus reacciones será encaminado de manera autónoma hacia un itinerario determinado en lugar de otro diferente. Este

itinerario le producirá diferentes sensaciones, que dependerán de la elección inconsciente que él mismo haya realizado. Para algunos resultará banal, para otros desencadenará reacciones perturbadoras. Por ejemplo, mientras un determinado espectador será incluso expulsado de una celda, en otra no conseguirá encontrar la salida, mientras tanto el techo empezará a bajar amenazándole con aplastarle y cuando se encuentre cerca de dar con la solución para poder salir, una voz le insultará y se reirá de él, obstaculizándole: según sus reacciones, encontrará una salida que le sumergirá en un determinado circuito en lugar de otro, en una habitación encontrará la luz más violenta, en otra en la obscuridad más absoluta se hundirá en un suelo de goma, en otra, a través de un sistema de espejos, tendrá la impresión de andar por el techo, etc.

1960 – Testo *Libera dimensione*, pubblicato em *Azimuth n. 2*, Janeiro 1960

LIBERA DIMENSIONE

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale.

Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudono un occhio, poi balzano di nuovo avanti, aggiungono un segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie di illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (e di questo ho già scritto alcuni anni fa), sia che si tratti della rappresentazione di un oggetto, di un fatto, di una idea, di un fenomeno dinamico o no: un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità dello stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?).

La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore: nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia pura diventa pure energia; gli ostacoli dello spazio, la schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata.

È per me quindi oggi incomprensibile l'artista che stabilisce rigorosamente i limiti di una superficie su cui collocare in rapporto esatto, in rigoroso equilibrio forme e colori: perché preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? Perché stabilire uno

spazio, perché queste limitazioni? Composizione di forma, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei: una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni.

Inutili sono anche qui tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico (anche se si tratta solo di modulazioni di tono). Possiamo solo stendere un unico colore, o piuttosto ancora tendere un'unica superficie ininterrotta e continua (da cui sia escluso ogni intervento del superfluo, ogni possibilità interpretativa): non si tratta di «dipingere» blu nel blu o bianco su bianco (sia nel senso di comporre, sia nel senso di esprimersi): esattamente il contrario: la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta: essere (e essere totale è puro divenire).

Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro infinibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità; e ciò appare ancora più chiaramente nelle «linee»: qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro: la linea si sviluppa solo in lunghezza: corre all'infinito: l'unica dimensione è il tempo. Va da sé che una «linea» non è un orizzonte né un simbolo, e non vale in quanto più o meno bella, ma in quanto più o meno linea: in quanto è (come del resto una macchia vale in quanto più o meno macchia, e non in quanto più o meno bella o evocatrice; ma in questo caso la superficie ha ancora solo valore di medium). Lo stesso si può ripetere per i «corpi d'aria» (sculture pneumatiche) riducibili ed estensibili da un minimo ad un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati, perché ogni intervento inteso a dare una forma (anche informe) è illegittimo e illogico.

Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi (né si può ricorrere ad interventi estranei, quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizione da grafica, fantasie etnografiche ecc: ... ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione vuote finzioni? Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

PIERO MANZONI

(tradução em castelhano cedida por Fundação Piero Manzoni)

Dimension Libre (1960)

DIMENSION LIBRE

La verificación de condiciones nuevas, el planteamiento de nuevos problemas, implican junto a la necesidad de nuevas soluciones, nuevos métodos, nuevas medidas. No nos apartamos de la tierra corriendo o saltando, para ello hacen falta alas, las modificaciones no son suficientes, la transformación ha de ser integral.

Por esto mismo, no consigo entender a los pintores que dicen estar interesados en los problemas modernos, se sitúan aún hoy, frente al cuadro como si éste fuera una superficie que tuviera que ser rellenada de colores y formas, siguiendo un gusto más o menos sensible, más o menos atrevido. Esbozan un trazo, retroceden, contemplan el trabajo realizado inclinando la cabeza y guiñando un ojo, luego avanzan nuevamente para añadir otro trazo, otro color de la paleta, y continuar con esta gimnasia hasta llenar el cuadro, hasta que el lienzo esté recubierto. El cuadro está concluido, una superficie de posibilidades ilimitadas ha sido reducida a una especie de recipiente en el que se han forzado y comprimido colores no naturales y significados artificiales. ¿Por qué no vaciar, en cambio, este recipiente? ¿por qué no liberar esta superficie? ¿por qué no intentar descubrir el significado ilimitado de un espacio total, de una luz pura y absoluta? Aludir, expresar, representar, son hoy problemas insistentes (y sobre todo ello he escrito hace ya algunos años). Un cuadro es válido en la medida en que es, ser total, independientemente de que se trata de la representación de un objeto, de un hecho, de una idea, de un fenómeno dinámico o no. No es necesario decir nada, solamente ser. Dos colores entonados o dos

tonalidades de un mismo color constituyen ya una relación ajena al significado de la superficie; único e ilimitado, absolutamente dinámico lo inacabable es en rigor monocromático, o mejor aún no es de ningún color (y en el fondo una monocromía, careciendo de toda relación de color ¿no se convierte también en incolora?).

La problemática artística que se sirve de la composición, de la forma, pierde aquí todo valor; en el espacio total, forma, color, dimensiones, no tienen sentido, el artista ha conquistado integralmente su libertad, la materia pura se convierte también en energía, los obstáculos del espacio, la esclavitud del vicio subjetivo, han sido rotos, toda la problemática artística es superada.

Y para mí, por tanto, resulta incomprensible hoy, el artista que establece rigurosamente los límites de una superficie sobre la que instala una relación exacta, en riguroso equilibrio, formas y colores, ¿por qué preocuparse de cómo situar una línea en el espacio? ¿por qué establecer un espacio, por qué estas limitaciones? Composición de formas, formas en el espacio, profundidad espacial, todos estos problemas nos resultan ajenos; una línea sólo puede ser trazada, larguísima, hasta el infinito, fuera de toda problemática de composición o de dimensión, en el espacio total no existen dimensiones. También son inútiles aquí todos los problemas de color, toda cuestión sobre la relación cromática (incluso si se trata de modulaciones de tono), podemos sólo entender un color único, o más bien tender una superficie única, ininterrumpida y continua (de la que se excluya toda intervención de lo superfluo, toda posibilidad interpretativa), no se trata

de "pintar" azul sobre azul o blanco sobre blanco (tanto en el sentido de componer como en el de expresarse), es exactamente lo contrario, la cuestión para mí es ofrecer una superficie íntegramente blanca (mejor aún, íntegramente incolora, neutra) lejos de cualquier fenómeno pictórico, lejos de cualquier intervención ajena al valor de superficie. Un blanco que no es un paso polar, una materia evocadora o una materia bella, sensación o un símbolo o cualquier otra cosa, una superficie blanca que es una superficie blanca y nada más (una superficie incolora que es una superficie incolora), es más, mejor aún, que es y nada más: ser (y ser total es puro devenir).

Esta superficie indefinida (únicamente viva), si en la contingencia material de la obra no puede ser infinita es sin duda indefinible, repetible hasta el infinito, sin solución de continuidad, y esto aparece de una manera todavía más clara en las "Líneas", aquí ya no existe siquiera el posible equívoco del cuadro, la línea se desarrolla sólo en longitud, afinece hasta el infinito, la única dimensión es el tiempo. Es claro que una "Línea" no es un horizonte ni un símbolo y no tiene valor en cuanto que es más o menos bella, sino en cuanto que es más o menos línea, en cuanto que es (sucede lo mismo, por lo demás, con una mancha que tiene valor en cuanto que es más o menos mancha, y en cuanto que es más o menos bella o evocadora, pero en este caso la superficie solamente tiene, todavía, un valor de medio). Lo mismo se puede repetir para los "cuerpos de aire" (esculturas neumáticas) reducibles o extensibles, desde un mínimo a un máximo (de nada al infinito) esferoides absolutamente indeterminados, porque toda intervención que tiende a dar una forma (también informe)

es ilegítima e ilógica. No se trata de formar, no se trata de articular mensajes (ni se puede recurrir a intervenciones ajenas, tales como maquinismos paracientíficos, intimismos de psicoanálisis, composiciones de carácter gráfico, fantasías etnográficas, etc... toda disciplina posee en sí misma sus elementos de solución); ¿no son quizás las expresiones, los artificios fantásticos, la abstracción, ficciones vacías? No hay nada que decir, sólo hay que ser, sólo hay que vivir.

(1962) - *Alcune realizzazioni - Alcuni esperimenti - Alcuni progetti*, testo scritto nel 1962, pubblicato na rivista *Evoluzione delle Lettere e delle Arti* N. 1, Janeiro de 1963

I miei primi "achromes" sono del '57: in tela imbevuta di caolino e colla; dal '59 il raster degli "achromes" è costituito da cuciture a macchina. Nel '60 ne ho eseguiti in cotone idrofilo, in polistirolo espanso, ne ho sperimentati di fosforescenti, ed altri imbevuti di cobalto cloruro che cambiano colore col variare del tempo. Nel '61 ho continuato con altri ancora in paglia e plastica e con una serie di quadri, sempre bianchi, in pallini di ovatta e poi pelosi, come delle nuvole in fibre naturali o artificiali. Ho anche eseguito una scultura in pelle di coniglio. Nel 1959 ho preparato una serie di 45 "corpi d'aria" (sculture pneumatiche) del diametro massimo di cm 80 (altezza, colla base cm 120); l'acquirente, qualora lo voglia, può acquistare, oltre all'involucro ed alla base (chiusi in apposito piccolo astuccio) anche il mio fiato, da conservare nell'involucro stesso.

Nello stesso periodo ho progettato per un parco un gruppo di corpi d'aria (sempre sferici) del diametro di circa m 2,50: mediante un dispositivo di compressione dell'aria, pulseranno con un lentissimo ritmo di respirazione, non sincronizzato (esemplari sperimentali, con involucri di piccole dimensioni nel 1959).

Basandomi sullo stesso principio ho anche proposto, per un'architettura, un soffitto ed una parete pneumatico-pulsante. Ancora per un parco avevo pensato ad un boschetto di cilindri pneumatici allungati come steli, che avrebbero vibrato sotto la spinta del vento (nello stesso progetto altri altissimi steli d'acciaio, per effetto del vento, avrebbero suonato).

Per l'aperto, ho studiato ('59-'60) una scultura a movimenti autonomi. Quest'animale meccanico sarà indipendente, perchè trarrà il suo nutrimento dalla natura (energia solare); di notte si fermerà e si rattrappirà su stesso; di giorno si sposterà, emetterà suoni, raggi, antenne, per cercare energia ed evitare ostacoli; si potrà inoltre dargli la facoltà di riprodursi.

Nel '60 ho realizzato un vecchio progetto: la prima scultura nello spazio: una sfera sostenuta sospesa da un getto d'aria. Basandomi sullo stesso principio ho poi lavorato a dei "corpi di luce assoluti", sferoidi che, sostenuti dal getto d'aria opportunamente orientato, giravano vorticosamente su se stessi creando un volume virtuale.

All'inizio del '59 ho eseguito le mie prime linee, prima più corte, poi sempre più lunghe (metri 19,11, metri 33,63, metri 1000 ecc...): la più lunga che io abbia eseguito finora è

di 7.200 metri (1960, Herning, Danimarca). Tutte queste linee sono chiuse in scatole sigillate.

Vorrei anche tracciare una linea bianca lungo tutto il meridiano di Greenwich.

Nel 1960 nel corso di due manifestazioni (Copenaghen e Milano) ho consacrato all'arte imponendovi la mia impronta digitale, delle uova sode: il pubblico ha potuto prendere contatto direttamente con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti.

Dal '60 vendo le impronte dei miei pollici, destro e sinistro.

Nel 1959 avevo pensato di esporre delle persone vive (altre morte volevo invece chiuderle e conservarle in blocchi di plastica trasparente): nel '61 ho cominciato a firmare, per esporle, delle persone. A queste mie opere do una carta d'autenticità. Sempre nel gennaio del '61 ho costruito la prima "base magica": qualunque persona, qualsiasi oggetto vi fosse sopra era, finchè vi restava, un'opera d'arte. Una seconda l'ho realizzata a Copenaghen. Sulla terza in ferro di grandi dimensioni, posta in un parco di Herning (Danimarca, 1962) poggia la terra: è la "base del mondo".

Nel mese di maggio del '61 ho prodotto e inscatolato 90 scatole di "merda d'artista" (gr. 30 ciascuna) conservata al naturale (made in Italy). In un progetto precedente intendevo produrre fiale di "sangue d'artista".

Dal '58 al '60 ho preparato una serie di "tavole d'accertamento" di cui 8 sono state pubblicate in litografia, raccolte in cartelle (carte geografiche, alfabeti, impronte digitali...).

Per la musica, nel 1961, ho composto due "Afonie": l'afonia Herning (orchestra e pubblico), l'afonia Milano (cuore e fiato).

Attualmente ('62) ho in fase di studio un "abirinto" controllato elettronicamente, che potrà forse servire per test psicologici e lavaggi del cervello.

Piero Manzoni

(tradução em castelhano cedida por Fundação Piero Manzoni)

Algunas realizaciones, algunos experimentos, algunos proyectos

ALGUNAS REALIZACIONES, ALGUNOS EXPERIMENTOS, ALGUNOS PROYECTOS

Mis primeros "ácromos" son de 1957, sobre tela impregnada de caolín y cola. En 1959, los "ácromos" están constituidos por costuras hechas a máquina. En 1960 los he realizado en algodón hidrófilo, en poliestireno expandido, he experimentado algunos fosforescentes y otros impregnados en cloruro de cobalto que varían de color al cambiar el tiempo atmosférico. En 1961 he continuado con otros en paja y en plástico, y con una serie de cuadros siempre blancos con bolas de guata y luego peludos como nubes, en fibras naturales o artificiales. También he realizado una escultura en piel de conejo. En 1959 preparé una serie de 45 "cuerpos de aire" (esculturas neumáticas) de un diámetro máximo de 80 cm (altura con la base, 120 cm), el comprador, en el caso de desearlo, puede comprar además del globo y de la base (encerrados en un pequeño estuche realizado expresamente), mi aliento para conservarlo en el propio globo. Durante la misma época proyecté para un parque un grupo de cuerpos de aire (también esféricos) con un diámetro aproximado de 2,50 m. Mediante un sistema de compresión de aire tenían que latir con un lentísimo ritmo de respiración, no sincronizado (ejemplares experimentales con envases de pequeñas dimensiones en 1959). Basándome en el mismo principio, también he propuesto para una arquitectura, un techo y una pared neumático-latiente. También había pensado para instalar en un parque, un bosquecillo de cilindros neumáticos alargados como estelas, que vibrarían bajo el impulso del viento. (En el mismo proyecto otras estelas, altísimas y de acero, emitirían sonidos por efecto del viento). Para un espacio al aire libre, he estudiado (1959-60) una escultura de movimientos autónomos. Este animal

mecánico será independiente, porque obtendrá alimento de la naturaleza (energía solar): por la noche se parará y se contraerá sobre sí mismo, de día se desplazará, emitirá sonidos, rayos, antenas, para buscar energía y evitar obstáculos. Se le podrá dar además la facultad de reproducirse.

En 1960 he realizado un antiguo proyecto: la primera escultura en el espacio. Una esfera sostenida por un chorro de agua. Basándome sobre el mismo principio he trabajado en "cuerpos de luz absolutos", esferoides que sostenidos por un chorro de aire orientado adecuadamente, giraban vertiginosamente sobre sí mismos creando un volumen virtual.

En los primeros meses de 1959 he realizado las primeras líneas, al principio más cortas, luego siempre más largas (19,11 m, 33 m, 63 m, 1000 m, etc.). La línea más larga de todas las que he realizado hasta ahora es una de 7.200 m (Herning, Dinamarca). Todas estas líneas están encerradas en cajas selladas. ¡Querría también trazar una línea blanca a lo largo de todo el meridiano de Greenwich!

En 1960, durante dos actos (Copenhague y Milán) he consagrado al arte huevos duros, marcando sobre ellos mi huella dactilar: el público ha podido tomar contacto directo con estas obras comiendo una exposición entera en 70 minutos. Desde 1960 vendo las huellas dactilares de mis pulgares derecho e izquierdo.

En 1959 había pensado exponer personas vivas (en cambio, quería encerrar y conservar en bloques de plástico transparente personas muertas). En 1961 he empezado a firmar personas, para exponerlas. A estas obras extiendo un certificado de autenticidad.

Siempre en enero de 1961, he construido la primera "base mágica", cualquier persona, cualquier objeto, que se colocara encima de ella era mientras allí permanecía una obra de arte. Una segunda versión la he realizado en Copenhague. Sobre la tercera, de hierro y de grandes dimensiones, colocada en un parque de Herning (Dinamarca, 1962) descansa la tierra: es la "Base del Mundo".

En el mes de mayo de 1961 he producido y enlatado 90 latas de "mierda de artista" (30 g cada una) conservada al natural (made in Italy). En un proyecto anterior tenía intención de producir ampollas de "sangre de artista".

Desde 1958 a 1960 he preparado una serie de "tablas de verificación", de las cuales 8 han sido publicadas en litografías, reunidas en carpetas (mapas, alfabetos, huellas dactilares...).

En cuanto a la música, en 1961 he compuesto dos "Afonías": la Afonía Herning (orquesta y público) y la Afonía Milano (corazón y aliento).

Actualmente (1962) tengo aún en fase de estudio un laberinto controlado electrónicamente que podrá ser utilizado para tests psicológicos y lavados de cerebro.