

Avant-propos (o que sucedeu)

Inventámos, eu e outros que tais, um blogue de crítica.

E como sucedeu tal coisa? Esses outros que tais e eu, no decorrer do ano passado, 2008 e durante a residência na ZDB tomámos o contacto com o pico de histerismo com a possibilidade fantástica de termos finalmente pós-colonialismo em Portugal! O ponto focal era desta vez colocado à volta dos trabalhos de um pequeno grupo de artistas emergentes angolanos que vivem actualmente em Lisboa e que vão realizando um trabalho com mérito próprio. O facto do meio ser diminuto faz com que novidades se tornem rapidamente um foco gerador de histeria. A identidade tem sido realmente um chavão demasiado utilizado na atribuição de valor e legitimidade na arte contemporânea. O excessivo uso deste critério produz situações algo cómicas. Lá fomos observando, com algum e triste divertimento a instituição desses critérios identitários para a definição da africanidade de uns e a não-africanidade de outros. No reduzidíssimo quintal beirão, entre a adega e o lagar, onde vivemos, lá se vai instituindo sem ser grandemente contestada, uma discursividade para uma poética *passé-partout* e sem agulhão crítico para que melhor possa viver à sombra de grandes interesses. Alguns artistas com olho tornam-se rapidamente nos verdadeiros *Têtes de Colonne* deste ou daquele discurso ou veio discursivo que têm tido nas Documentas o lugar e identificação e vulgarização ao uso. As ideias adquirem-se como no supermercado, numa estante entre várias opções.

O problema não tem a ver com a teoria em si, do pós-colonialismo, tal como não tem a ver com os *queer studies*, tal como não teria a ver com o marxismo quando este foi abraçado superficialmente por tantos após a revolução. No caso da teoria pós-colonial, não se nega aqui a validade de um discurso que pretende avaliar as relações entre a Europa (neste caso Portugal) e o seu antigo espaço colonial. Irei mais longe; essa avaliação deve ser permanente. Mas o que dizer da rapidíssima transição, no nosso pequeno mundo da arte contemporânea, de um debate que deveria ser sério, fundado e contextualizado para rápido tráfico de nomes reificados á volta e em nome de um discurso que eles próprios não engendraram? O que dizer da súbita histeria sobre questões que em outros países estão em colóquio desde os anos 50 do século XX e passados mais de trinta anos sobre a descolonização? E com que seriedade, poderemos ainda nós querer normalizar apenas pela (aparente) consciência do passado, as nossas relações com esse mundo outro utilizando exactamente as mesmas estruturas de pensamento (capitalismo, mercado liberal, conceitos de “arte” e a tecnologia) que utilizámos durante todo o passado colonial? Como podemos pretender compreender e aceitar África quando ainda todos andamos a ler coisas sobre os EUA como

“Império benigno” escritas pelos editores dos jornais nacionais e a desprezar esses islâmicos “terroristas” que vivem ao nosso lado pelo menos desde Carlos Magno? A histeria por África toma aqui em Portugal os contornos irritantemente desonestos dos modernos discursos dos peritos de Washington pelo Médio Oriente. Se eles teimam em não ter voz, representamo-los. A questão que nos surgiu foi o seguinte: - “E o que dizem os artistas azuis, vermelhos, pretos, amarelos e às bolinhas sobre isso? Terão eles voz?”

E pensámos; poderemos ter nós voz? Poderemos ter voz para além do que se passa dentro dos parâmetros definidores de “*Ceci c’est un objet d’Art*” sobre este e tantos outros objectos? De repente a coisa já não é apenas sobre a africanidade ou não da minha ou da tua cor de pele, mas sobre Lisboa, aqui, o Porto, a exposição tal, a opinião de sei-lá-de-quem no Público, o futuro da crise, a comunidade de Berlim e a de Malmö ou a influência de Obama na arte contemporânea. A dúvida é sincera. De nós, o último a ter uma escrita poderosa foi o Almada que não tinha medo de ninguém e nada.

Este Blogue pretende ir respondendo a esta pendência. Poderemos nós escrever? Criticar? Teremos nós livre trânsito na poética aventura de falar com a linguagem de todos os dias e para além do café, sobre poesia? O anonimato surgiu como uma possibilidade e sem grandes reflexões. Também decidimos alguns de nós não o ser, e sermos Gonçalos, Hugos e Gabrieis e ser ao mesmo tempo anónimos – ou heterónimos.

Numa conversa na recente exposição *Lá Fora*, na Central Tejo, ao falar com um profissional da crítica de Arte que tenho por amigo, falou-me de um certo blogue anónimo que andava por aí a circular, que ainda não tinha lido, mas que desde logo condenava pelo covarde anonimato de falar dissimulado sobre a obra de quem assina. Disse-lhe imediatamente que era e sou eu (Gonçalo Pena) um dos “cabecilhas” de tal acto de covardia (não gostei de ouvir o reparo e não seria capaz de manter o silêncio). Da surpresa dele nasceu uma conversa onde fomos pondo sobre a mesa questões sobre o anonimato neste lugar específico. É dessa conversa e de conversas posteriores com outras pessoas que nasce este texto.

Esta discussão visa esclarecer as razões mais profundas para a existência de um espaço de crítica para “artistas” e simultaneamente tentar obter dados que permitam avaliar as condições de possibilidade de existência dessa crítica. A questão do anonimato, usual pelo uso de pseudónimos nos *mails*, no *Messenger* etc., a bem ou a mal, acabou apenas por ser o detonador destas questões.

Observando o objecto da crítica de arte, ou seja, aquilo que ordinariamente chamamos “mundo da arte” e ao pretender avaliar os regimes de existência desta crítica temos forçosamente de adquirir modelos de análise noutros

campos. Esta transferência de âmbito, do mundo artístico para a sociedade em geral, justifica-se pelo facto de qualquer subsistema social replicar a anatomia estrutural do sistema “parental” de onde é originado. O mundo da arte tal como o conhecemos é um fruto necessário das contradições inerentes ao mundo moderno. Obviamente nada disto é novo e pelo contrário, tem vindo a constituir-se como a temática dominante para os discursos politicamente motivados por artistas e curadores (Documenta XII) à procura de objecto relevante numa paisagem caótica de ruínas utópicas e emergências locais. Mas se tal assunto não é novo, não deixa de ser actual e por temos de reavaliar permanentemente os utensílios de análise, será impossível não passarmos de novo por uma revisão do conceito marxista das relações de produção.

A herança marxista é ambivalente à luz da actualidade. Se por um lado faz parte, como símbolo ou discurso científico ultrapassado, consoante a posição política do observador, dessa textura épocal em descalabro (a modernidade), este mesmo marxismo, já não como ciência mas como ideologia (Ricoeur) é por outro lado reavaliada como uma inesgotável fonte de metodologia de combate. Geertz na antropologia recuperou contra as pretensões modernas o valor ideológico como edificador de situações locais de emancipação. O modo como nos podemos valer de discursos não científicos como alavancas válidas para questionar a realidade é um factor libertador para a intervenção popular no seio dos debates especializados. A ideologia, ou o conjunto das coisas que se vão dizendo sobre grandes temas, com mais ou menos “correção” constituem uma base legítima de questionamento e participação de todos no cenário da excessiva especialização e perda de controlo sobre a actualidade. Nesta perspectiva da recobro da legitimidade operativa do ideológico, o próprio marxismo torna-se então recuperável em alguns, muitos dos seus aspectos como um gerador dessa vontade actualizada da praxis. Embora tenham, desde o século XIX, mudado os termos clássicos da arena da luta de classes (burguesia e classe operária), o instrumento analítico das relações de produção mantém-se então actual no quadro presente de desenvolvimento e crises do capitalismo.

A classe operária transformou-se ou cedeu o seu papel na dramaturgia marxista de “classe do destino” a novos actores devido às várias transformações operadas na estrutura produtiva. O mundo industrializado ou pós-industrializado mantém-se, porém, central na definição dos modos de vida determinantes e da criação de sistemas que engendram por si outros subsistemas num efeito de transmissão por vagas. A proeminência da China e logo a seguir da Índia, como novas superpotências económicas e novos supermercados, por si, pouco ou nada importa de verdadeiramente novo às estruturas produtivas da sociedade; foi e continuará a ser sobretudo a evolução tecnológica a verdadeira alavanca revolucionária na criação das novas classes produtivas e por consequência das novas relações daí

engendradas. Se nos facultam um parêntesis então daqui surge que o designer é um ideólogo da tecnologia. Seria ele o responsável por transformar numa arena de combate social o *interface*, o lugar ideológico onde o utilizador ou consumidor é hoje orientado, e não teria de o ser, pela tecnocracia.

A classe dominante industrial, comerciante ou financeira vive uma relação cada vez mais intrincada com o enorme universo assalariado urbano. A recente crise demonstra bem a importância do ânimo desta classe média, que, ao perder a confiança faz soçobrar todo o sistema. Todo o mercado e as suas agências se orientam para a satisfação desta enormíssima fatia da população ocidental. Mais do que produtiva, esta classe é instrumental no modo como consome; é a já velha lengalenga baudrillardiana sobre a sociedade de consumo. A grande urgência hoje, é contrabalançar os efeitos planetários que virão dos biliões de novos consumidores das sociedades chinesas e indianas. Por baixo de toda esta gigantesca e pesada classe média vive outra, a miserável. Esta veio a substituir a do *lumpenproletariat* (proletários miseráveis) no sistema classista de Marx. São desempregados, imigrantes precários, indesejáveis, populações da africa sub-sahariana, os tais despojados em luta de que fala Negri e afinal o verdadeiro sujeito central da dramaturgia do pensamento pós-colonial.

São os modos de produção a determinar não apenas as classes mas fundamentalmente as suas relações. Marx não poderia prever em pleno século XIX que o modo de produção sobre o qual hoje incidiria a sua analítica do capital seria o complexo gerado pela autonomização e desenvolvimento da tecnologia (há quem defenda que se constitui como uma nova forma de existência “biológica” autónoma tanto da natureza como da cultura) e o consumo motivado na exploração do desejo das classes médias. As relações de classe manifestam-se complexamente neste cenário, aquilo a que frequentemente chamamos sociedade pós-industrial ou simplesmente sistema, efectividade e *actualidade*.

2)

A existência de uma classe “intelectual” ou “criativa” como defende Richard Florida, com modos de consumo próprios, nómada, de emprego precário tornou-se possível exactamente pelos mesmos eventos e canais que tornam hoje omnipresente ao nível global, a prática neo-liberal. São estes a queda do bloco de leste, a expansão da banda larga, aumento de poder de organizações universais como o Fórum Económico Mundial e etc. Se observarmos o caso particular europeu verificamos que a expansão do mercado único, a introdução do Euro, a possibilidade dos voos *low-cost*, possibilitaram a mobilidade de centenas de milhares de pessoas pelo espaço europeu em resposta a empregos ocasionais. No mesmo processo, a divisão clássica das ocupações e das fronteiras profissionais entrou em crise. A criatividade, para o

melhor mas também para o pior, é hoje como nunca foi um factor determinante na avaliação de qualquer candidato a um emprego em quase todas as áreas.

Nunca como hoje, houve tanto interesse à volta da arquitectura e do design, das artes contemporâneas, das artes do espectáculo. As artes, o alternativo e o *mainstream*, na sua dialéctica de sucessões, constituem-se hoje como uma mais valia na imagem global da cidade, o chamado “efeito Guggenheim” (Harvey) e um instrumento importantíssimo para a manipulação política da opinião pública. Com a preponderância absoluta da classe média ou sociedade de consumo, o modo de vida *low wage* mas elitista desta chamada classe criativa constitui um apelo director para as tendências de consumo e factor determinante da moda. Ou seja; esta classe “jovem” criativa com todas as suas ramificações entre os media, *management*, universidade, vida nocturna, *queer*, política e claro, mundos das artes, drogas, design e arquitectura, preenche hoje uma tarefa ainda mais colaborante num sistema de soberania global do que acontecia com a velha classe intelectual universitária na chamada era do liberalismo ordenado. Esta atitude acontece devido em grande parte à crise das meta-narrativas modernas e à resultante desorientação ideológica da pós-modernidade. Sem grandes e históricas conduções de massa, sem mitos ao alcance da retórica criativa, sem o poderoso modelo marxista e derivações do mesmo, o discurso ideológico desta classe criativa enfraqueceu, tornou-se hedonista ou dividiu-se em especializações próprias.

A arte e a vida cultural começaram, com o ascender da globalização e rapidamente, a constituir mais-valias económicas capitais na promoção de mercados. Neste movimento, que suscitou na era Reagan, fortíssimo apoio e financiamento, sem qualquer arma conceptual de oposição, os novos intelectuais foram se rendendo, não apenas ao mercado, mas ao uso dos seus recursos expressivos como factores legitimadores da política que é hoje de facto, globalmente dominada pela doutrina neo-liberal.

Na solidão da lucidez individual não existe nenhum império benigno e tudo, desde o que comemos até ao modo como nos relacionamos, está contaminado por mentiras concatenadas em mais mentiras para a construção da nossa frágil boa-consciência. Observadores, alguns economistas, intelectuais e mesmo alguns dirigentes políticos sentem o mal-estar de não se sentir a possibilidade de defesa, a agregação das vozes contra a união dos factos.

As próximas décadas trarão uma catástrofe ambiental inqualificável para Africa, calamidade essa que continua a ser “preparada” na massividade consumista das economias desenvolvidas, essas as mesmas economias que, após terem colonizado, exploram agora os mercados locais, as suas matérias

primas, secam as águas, secam o pensamento e a memória, abatem a possibilidade do originário e da diferença para lá de valores de marca comercial.

A classe criativa, filha de uma classe média que não é mais do que servomotora (controlada, portanto) do dispositivo, esse mesmo que, na sua figuração mais aterradora e totalitária, Foucault chamou *biopoder*, replica os vícios e a má consciência da progenitora. Edward Said demonstrou-nos já que qualquer voz emanada do nosso lado da barricada mediterrânica em direcção a esse estranho Oriente ou a essa África das oportunidades, perdeu a legitimidade, não pelo passado mas pelo presente arengar que continua. O sujeito europeu ou norte-americano (caucasiano?) do discurso nunca esteve tão carregado de culpa no acto de enunciar como hoje. Perante a consciência histórica ocidental, perante a perda da inocência em face ao outro, mantém-se um mercado sustentador das formas de arruinar ocidentais como a matriz das relações sempre desiguais de ambos os lados do globo. O pragmatismo da exploração é então alvo de um processo de ocultação sob o discurso do multiculturalismo. Esta falta, o engajamento intelectual em discursos de diversão, cai igualmente sobre os “criadores”. A verdade é que a actualidade crítica da classe criativa sobre as instituições não se sente ou não é efectiva. Frequentemente comprometidos com o magma do mercado e por vezes directamente conotados com os seus porta-vozes políticos, os criativos perderam independência de manobra para a livre expressão da crítica ao sistema. Ao fundirem o discurso político como o artístico é sempre no segundo modo que este é recebido. Por outro lado e apesar de culpados, o potencial desta massa nómada, irrequieta, atenta está ligada à mais humana das faculdades; o pensamento e a sua expressão livre. A poesia exalta o poder pensar, o poder *viral* e transgressivo sobre todos os discursos instituídos.

A classe intelectual e criativa, de formação maioritariamente progressista, cai, entre muitas outras, em duas faltas recorrentes. Em primeiro lugar é possuída por uma incapacidade ou receio de criticar as instâncias de mecenato sejam estas estatais ou privadas. Esta impotência crítica agrava-se pela conotação que em geral se faz do discurso crítico realizado por um artista, com o interpretável do seu trabalho poético. Esta confusão é desnecessária porque se pode efectivamente separar os dois discursos. A validação de um discurso crítico de um artista está então associada à legitimação não apenas da obra desse artista como da conexão reconhecida entre esta e o dito discurso. A outra falha recorrente, comum aos que pertencem aquilo a que os franceses chamam “esquerda caviar” é a auto-exclusão de qualquer responsabilidade política sobre o sistema simplesmente pela solidariedade abstracta com as vítimas e que tem o seu contra-plano na figuração de símbolos de “iniquidade” contra os quais se destila todo e qualquer discurso crítico (Bush, o Vaticano, o fundamentalismo, Monsanto, McDonalds, Microsoft e CocaCola

são os exemplos básicos e comuns desta diabolização) sendo que quase todas as vítimas são vítimas da vilania colectiva da mesmíssima classe média de onde provêm.

A nossa ideia é que, paradoxalmente, no admirável mundo do liberalismo e da plena e literata democracia, critica-se menos e com inferior profundidade. Não podemos deixar de associar esta observação à crítica de Lecourt ao pensamento francês pós-68; o estabelecimento e a entronização (justa) de grandes referências intelectuais como especialistas ou profissionais da crítica, retirou força a uma possibilidade de insurreição do pensamento em bruto e em massa. O facto da percentagem cada vez maior de população de formação universitária não utilizar o seu potencial insurreccional crítico e político no quotidiano torna-se trágico à vista da progressiva desistência dos próprios pensadores profissionais, dos sonhos que tiveram em A.

De todas as categorias profissionais são os artistas, naturalmente, a estar aptos para dar saltos de tigre, viver à custa do poder, com poder, pelo poder e contra o poder, fieis soldados e abomináveis traidores e assassinos, numa existência desequilibrada em mil corpos, pela acção, pensamento, poética, impostura.

E não dançar esta dança macabra com quem nos determina a vida é miséria pior do que morrer.

À crise de valores sobrepõe-se agora uma crise económica e de emprego. Durante o tempo que vivi na Alemanha e particularmente, nos momentos em que percorria as ruas de Hildesheim, uma pequena cidade episcopal na Alemanha profunda, que em nada tem a ver com o cosmopolitismo de Berlim, ia-me perguntando, ou melhor, experimentando o meu imaginário em tentar perceber aqueles rostos carregados na fraca luz invernal a iluminarem-se na perseguição de bruxas e judeus. Não foi nada difícil. A tradição do direito germânico é a do direito privado. Foi desde a obscuridade dos tempos uma sociedade que dava mais valor às colheitas do que à vida. A propriedade, o *ter* como prioridade sobrepôs-se às tradições do direito público mediterrânico. Weber demonstrou-nos também como a ética do protestantismo foi crucial para o levantamento do interdito moral que o catolicismo colocava sobre a riqueza, ausência de culpabilidade essa que prepararia os espíritos do norte da Europa para o desenvolvimento e triunfo do capitalismo e do liberalismo. O resto já se sabe: o capitalismo foi o movimento revolucionário, no seu âmago económico e nas suas consequências socio-políticas, que mais profundamente transformou o planeta.

Esta introdução histórica serve apenas para sublinhar a desconfiança que sinto pela natureza das massas embrutecidas e alienadas dos valores humanos mais

profundos. O Humanismo está em crise. Eu sei. Têm-mo dito vezes sem conta. Vive-se num conforto estranho e instável, numa espécie de fim de festa como sucedeu na Viena de Zweig. Em 1929, hoje e no futuro, a classe média, alemã, francesa ou portuguesa, tolhida pela crise e pelo pânico só precisa de um líder demagogo para se pôr por aí fora a linchar tudo o que entender como ameaçador ou diferente. Exagero talvez.

A memória das infâmias, na história universal, ou a memória de catástrofes parece nada contribuir para o evitar das mesmas. Esta distância e em simultâneo, familiaridade televisiva, que temos de todos esses massacres levaram a uma anestesia geral sob a forma de um recuo do mundo real, uma incapacidade de choque levando à desistência do agir. Que tal suceda com as classes médias cumuladas de pequenos nada no seu quotidiano, tal não nos espanta; mas como poderá tal coisa suceder com os intelectuais? Não será estranho a ninguém que um inconsciente tudo espezinhe em nome daquilo que não é mais do que uma perspectiva apertada; mas o que dizer sobre quem tem por formação acesso a todas as operações necessárias para a obtenção e divulgação dessa consciência colectiva necessária? O que dizer do abandono da luta daqueles cuja vida e pensamento gira em torno daquilo a que se chama “cultura”?

Sabemos o que se cria quando se apaga a memória a alguém retirando-se a essa pessoa toda e qualquer ferramenta crítica; obtém-se um servo. E era esta justamente a base do conceito marxista de alienação; É este conceito amplamente actual perante o embrutecimento já não pela forma do trabalho mas pela forma de consumo. Aliás, a actualização foi amplamente realizada por Debord em *A Sociedade do Espectáculo*. O fantasma do horror inimaginável não se ultrapassou e a sua evocação está e esteve sempre ao alcance do intelecto. Transmitir para um lugar que possibilite o agir, as visões do horror é uma responsabilidade ética do poder pensar. Rememorar esse terror é uma das mais graves e necessárias acções da poética politizada.

Mas o sonho de que a educação generalizada poderia trazer consigo uma economia planetária justa parece falhar nas bases. A escola submeteu-se aos interesses sistémicos da sociedade de consumo. Acreditámos que a educação seria o anfiteatro político por excelência, o lugar da experimentação em democracia de coisas tão opostas como a aprendizagem de modelos adquiridos e a liberdade crítica para os ultrapassar, viver as hierarquias para as subverter na livre experimentação de símbolos e linguagem, simular novos modelos de coexistência e produção de efectividade. O que sucede é o contrário: os professores mantêm uma autoridade baseada em leis corporativistas onde o entusiasmo juvenil da experiência e da partilha descobre bem cedo o seu ocaso para se transformar em desilusão, desistência ou em oportunismo. Habitei intensamente a vida durante dez anos de uma

escola superior de Arte e Design. Muitos dos que viveram ao meu lado partilham (secretamente) esta mesma desilusão - artistas e intelectuais, com méritos nas suas áreas de trabalho, pura e simplesmente comportam-se como mercenários perante os piores exemplos de usurpação tecnocrata e merceeira daquilo que deveria ser o ensino e transmissão de ideias e valores.

O permanente auto-questionamento ético de uma escola é perpetuamente silenciado pelas suas estruturas de poder (pensar cansa!). O resultado da traição dos intelectuais na escola de artes é a automação do processo de transmissão de conhecimentos em função da criação de “artistas-funcionários” submissos ao sistema de mercado. Mas este é um dolo generalizado nas universidades em geral e por arrastamento levado à totalidade do tecido social.

O apelo vai sendo feito à insurreição do pensamento, a um reatear da chama da liberdade crítica. Aos artistas, ao poeta, ao pensamento crepuscular, ao que ultima o seu desejo em poder o intangível cabe a grande parte da luta naquilo que para além de guerra, é, só e apenas, um incomensurável acto de amor, sem lugar nem tempo fixo.

Chegamos então a lugar central deste ensaio, enunciada que está a responsabilidade dos intelectuais na manutenção da liberdade de espírito, condição essencial para a prossecução das respostas à questão que foi central no iluminismo; a felicidade terrena e universal. Tudo isto parecerá épico e fora do lugar a quem estiver à procura de material de reflexão sobre as artes, mas, na realidade, é este e a traços largos, o pano de fundo onde se joga toda a teleologia da produção artística. Um forte fundamento contra esta visão corresponde à defesa de uma posição de isolamento. Há sem dúvida o direito essencial de quem não deseja este confronto com a experiência crua do mundo, uma experiência realizada ao corpo descarnado que forçosamente leva à mortificação, à revolta e talvez à melancolia lutuosa. Há razões para a apologia de toda essa maioria que constrói uma redoma de conforto, um retiro quotidiano fruto do da convicção do direito adquirido ou talvez do assumir da impotência, da desistência pelo cansaço. Há o direito à sobrevivência, ao emprego e à submissão às leis do senso comum. Por fim há também a possibilidade moral de um retiro monástico do mundo turbulento para o lugar afastado do estúdio recluso, da obra fechada em si mesma, aberta apenas a uma estreita faixa de incentivos.

O problema está no lugar preciso em que a tomada de consciência nos impele à luta. Benjamin colocou nas suas “teses” o lugar exacto dessa responsabilização, não pelo futuro, mas pelas esperanças do passado. A nossa responsabilidade sustenta-se em todo o sofrimento que se calou na extinção dos séculos que nos precederam. Somos os herdeiros em quem os despojados

de 1789, 1840, 1871 e 1917 lançaram o ardor, a capacidade de despoletar esse segundo messiânico por onde passa esse *Angelus Novus*, o anjo da história (Benjamin).

O que se passa no lugar específico das Artes no que diz respeito à contestação? É esta a questão fulcral. A primeira instância a investigar passa por saber que condição terá a liberdade, equacionada com a qualidade do que se exprime. Localizando esta questão no nosso país teremos então de nos interrogar sobre a qualidade dessa mesma liberdade no mundo específico da arte portuguesa. Para as respostas possíveis temos de voltar ao modelo de análise das relações de produção aplicada agora ao subsistema artístico. Chegamos rapidamente à conclusão de que o modelo é perfeitamente adaptável isto, claro está, porque o subsistema do mundo da arte não é mais do que mais um dos subsistemas do grande sistema sociedade de consumo. Existem produtores, empresas e “operários”, consumidores de vários tipos (público e público-coleccionador), entidades de distribuição, creditação e legitimação (crítica especializada), banca (as grandes instituições e o museu) e por fim o alto patrocínio do estado. Como em todos os subsistemas este tem fortes ligações ao sistema central; é também ele um sistema servomotor (Flusser).

O mundo empresarial, a banca e o estado acabam por participar como os lugares que confirmam e reinvestem internacionalmente os valores. Dois campos de valores concorrem nem sempre na mesma direcção; o primeiro, imediata e localmente determinante é o do mercado e do investimento financeiro - aqui a coisa funciona muito como no mercado de acções; o “jogo” é livre, emocional e muito pouco ligado à efectiva qualidade ou significado profundo do que se transacciona. A segunda instância de valoração é lenta, de contornos menos manipuláveis por um ou outro indivíduo. Trata-se da valoração histórica e da construção de mitologias ou visões comuns do passado. É esta a mais importante no nosso ponto de vista por corresponder a uma sedimentação largamente intersubjectiva e trans-épocal, ou seja, por corresponder a uma valoração resultante de uma conflitualidade historicizada, fruto desse mundo relacional das instâncias produtivas.

Cabe fazer aqui um parêntesis e sublinhar que é justamente do modelo analítico marxista das relações de produção e de todas as suas actualizações que Bourriaud e Gillick tiram as premissas da chamada *Estética Relacional*, no momento em que aplicam este modelo à interacção do mundo da arte com o mundo das relações humanas. Daqui sucede que, sendo o mundo das relações humanas exactamente o mesmo mundo onde se joga a conflitualidade das relações de produção e não se podendo conceber uma esfera privada inteiramente dissociada das consequências dessas relações, todas as obras de arte por inerência são, entendendo-as como produto e mercadoria, objectos

que possuem um papel próprio e específico nessa relacionalidade observada do lado da estética. O que existe sim, é um tipo de produção artística que pretende levar em linha de conta, como objecto de representação, o mundo das relações humanas na sua materialidade e modo de transmissão e difusão. *Toda* a arte é então um produto relacional e é o seu modo preciso de relação intersubjectiva que, sendo sujeito a uma avaliação moral, se torna passível de ser avaliado politicamente.

Este trabalho, a par da capacidade libertadora do usufruto nu do objecto, ambiente ou situação, é a função crítica essencial a todos os intervenientes neste subsistema do mundo das artes.

Da observação do estatuto dos vários papéis dos intervenientes; artistas, coleccionadores, críticos, galeristas, curadores e outros, percebemos que a liberdade crítica não se pode conceber, tal como noutros sectores da sociedade, apartada dos papéis sob os quais cada um dos intervenientes joga. Em Portugal uma figura trans-funcional como por exemplo a do já citado Liam Gillick, ou como o protagonista do sonho de William Morris em *News from Nowhere* (aplicado justamente como crítica social ao lugar fixo do operário na cadeia de produção), é ainda difícil de se manifestar em plenitude porque justamente, entraria em conflito directo com as prerrogativas de cada um dos campos funcionais neste sistema de relações. É neste sentido que lemos a observação de Alexandre Pomar relativa ao “anonimato” ao momento do lançamento deste blogue, no momento em que coloquialmente se refere ao mundo da arte português como um “quintal armadilhado”.

A possibilidade singular de romper as cadeias de especialização da fábrica (o significado real e cru da expressão “indústria cultural) e transgredir por várias actividades entra facilmente em colisão com os territórios tradicionais de cada um dos campos profissionais intervenientes no sistema. Normalmente num sistema estratificado, as diferenças encontram-se perfeitamente delimitadas ao nível dos vários estratos produtivos. É importante referir aqui, que, visto o sub-sistema de relações de produção do mundo das artes ser quase absolutamente solidário com o sistema económico dominante, é a presença, ora do capital político ora ainda mais importante, do capital financeiro, a criar a força deste ou daquele interveniente, tanto ao nível horizontal (dentro de cada área profissional) ou vertical (na estruturação hierárquica dos vários estratos profissionais entre si). No primeiro caso verifica-se essa hierarquização, por exemplo, na influência e preponderância de galerias com capitais e apoios importantes como parte da sua base de sustento ou de determinados curadores que trabalham para fundações ou para o estado sob nomeação política. No caso dos artistas, o facto de estarem associados a estes projectos mais fortes é sempre um indício da possibilidade de promoção do trabalho e logo, da aquisição do imediato sucesso ou seguindo o raciocínio de

Benjamin, da formação da *aura*. No segundo caso, o vertical, a estratificação é imediatamente reconhecível a partir do acto elementar no qual um artista vai mostrar o seu portfólio a um galerista. Na maior parte dos casos os galeristas não têm um discurso crítico suficiente informado para avaliar com profundidade o que lhes é mostrado; no entanto o artista sujeita-se constantemente a ser tratado por vezes de forma humilhante. Obviamente que os papéis se podem inverter. Um artista muito conhecido pode jogar com o concurso ao seu trabalho de várias galerias. Este factor, do qual falámos aqui, prestígio ou *aura*, é um valor essencial e imaterial e que é literalmente “adquirido” no processo mercantil do mundo da arte. Tudo aqui se assemelha muito ao modelo das trocas agonísticas inter-tribais; o *potlacht* como descrito por Mauss ou Malinowski. O valor aurático, psicologicamente sensível, adquirido pela dissipação do capital em arte confere ao coleccionador legitimidade “mágica”, mítica e indestrutível, para uma afirmação sua de liderança social.

A *aura* é um interveniente fundamental. É de facto este o produto que interessa ao sistema social como um todo, destilar do sub-sistema do mundo da arte. Simultaneamente é o concurso em fluxo inverso, do capital financeiro por um lado, e da *aura* pelo outro, a fabricar a coesão de todo este pequeno universo. Voltemos um pouco atrás. Hoje o mundo das artes concorre a um lugar semelhante ao que a religião ocupou (e talvez ainda ocupe) nas sociedades pré-modernas (Houellebecq). Ambos os sistemas concorrem sobre a esfera laica com valores impalpáveis. De um lado a salvação fundamental para uma vida não terrena, do outro, particularmente após o julgamento e a “morte” de deus operada pelo iluminismo e pela burguesia, fornece-se a esta mesma burguesia sôfrega de espiritualismo e sobretudo de legitimação, esse valor intangível, aurático, mas que se pode possuir a partir do momento em que se financia, patrocina ou adquire uma obra de arte. A tradição institucionalista mantém que a função capital do mundo da arte é a própria validação da “categoria cultural da arte” e produzir o consentimento geral da sociedade neste acto. Obviamente esta visão de tradição anglo-saxónica (Danto) não mostra a imagem completa daquilo que na realidade se passa. O mundo da arte, determinado pelas condições sociais existentes, segundo outra visão (Bourdieu), não é mais do que a fábrica de *aura*, ou *capital simbólico*; valor, prestígio e outros factores intangíveis indispensáveis para a legitimação e sedimentação do verdadeiro poder do *parvenu* nas configurações societárias actuais.

Pode-se fazer *drag and drop* do processo de legitimação de estatuto social que se acabou de descrever, para o próprio incremento de proeminência e legitimação de um estado no seio do que foi o “concerto das nações” ou melhor ainda, na ordem mundial que o substituiu; o mercado de investimentos financeiros. Veja-se o caso da proliferação de bienais e

colecções pelo mundo todo. Este não é mais do que um dos indicadores da globalização de cariz neo-liberal. É claro que ninguém subscreverá esta visão. Genuinamente a verdadeira arte é fabulosa e a aura que dela emana é verdadeiramente e em si, uma valia; é fascinante e “fascizante”, “ideológica”, “opiácea” conforme dirão os nossos humores quando se tornam mais marxistas, mas ninguém lhe é indiferente.

Do lado do coleccionador, o consumidor preferencial do produto do mundo da arte, haverá quase sempre a confissão mais ou menos sincera do amor pelas grandes obras. Os críticos gerem a suas opções encravadas entre as prioridades editoriais e financeiras dos *media groups* onde estão inseridos e os seus próprios ideais estéticos e políticos (quando os há). Os curadores da mesma forma, gerem a sua visibilidade e carreira em permanente *flirt* com o poder contra ou a favor dos próprios ideais. Os Galeristas (exceptuando os que não dependem do dinheiro da galeria para a sobrevivência e “correm por gosto”, no fim dizem todos o mesmo - a sua casa é uma casa comercial. Por fim os artistas, tantos e em diversas situações financeiras e laborais, convivem, com todos estes factores, ora submissos, ora coniventes, ora rebeldes, ora aparentemente submissos, coniventes ora aparentemente rebeldes.

No mundo da arte, no lugar da produção de objectos passíveis de ser fruídos como objectos de arte, temos um núcleo íntimo de agentes e são estes fundamentalmente artistas, curadores e críticos. Exteriormente a este processo fabril temos as suas extensões educativas, as escolas de arte e os académicos; as suas extensões difusoras, galerias, feiras, revistas, jornais e livros; as suas extensões de legitimação, museus, bienais, colecções importantes sem esquecer por fim o seu destinatário moderno; o coleccionador privado e o público. É no núcleo interno produtivo que se concentra o potencial ideológico não apenas expresso em objectos, acções, eventos mas também em pensamento escrito. É nas relações destes produtos com a sociedade transmitida pelos enumerados factores externos que se pode com propriedade falar de estética e política. Como foi escrevendo Celant no manifesto de arquitectura radical; a relação com o encomendador da obra é já arquitectura. Assim sendo, afastando-nos das teorias institucionalistas que parecem servir perfeitamente o espírito neo-liberal, poderemos pensar que a poética é já existente no corpo do artista e produz-se a todas as suas relações possíveis; manifesta-se em cada acto de fruição, em todos os momentos de crise, de contingência, de confrontos ou uníssonos gerados pela acção conjunta dos seus intervenientes interiores.

Não queremos dizer com o acima exposto, que se equipara a função de um artista á de um crítico ou curador. É certo antes, que as três funções profissionais manobram cada uma numa especificidade própria para a criação do sentido ou do sensível à experiência. E os papéis misturam-se. Em meios alargados e complexos como os das grandes cidades tal situação torna-se

natural. O importante parece-nos, é que em cada momento incida a maior acuidade crítica e o maior espírito de exigência possível ao mesmo tempo que o gesto prévio ao consciente se liberta para ser *facto*. Nenhuma função nos foi oferecida em avanço, por exclusividade e para sempre. Se as funções de artista, curador e crítico são distintas (e poderia associar muitas outras) tal não se aplica a um sujeito existente e tal não seria outro que não o sonho de padrões de um mundo disciplinar exigido pelo trabalho alienado.

As artes deveriam e deverão estar na frente da batalha contra a especialização. Todos temos direito a exercer o pretensioso gesto de micro-demiurgia em cada desenho, mesmo que seja o mais obscenamente mau (o que será isso?) de todos os possíveis do mundo. Todos temos o dever de pensar, pensar e escrever até doer. E todos, todos exerceremos crítica, auto-crítica, crítica deste lugar, crítica da cultura. Reflectir a vida. Barthes tem essa frase absolutamente luminosa e simples em que equipara a escrita a um acto notável de recusa do sistema alienante, ao último baluarte da resistência.

Em Portugal este quadro descrito e generalizado aqui em passos largos é mais apertado e estático. É-nos estranho querer escrever livremente e sentirmo-nos forçados a escrever uma dúzia de páginas a tentar justificar algo de muito simples; - o livre pensamento e a liberdade da sua expressão. Mas será que não a temos? Não. Penso que não. Não a tive durante dez anos em que fui professor no ensino superior; ou talvez seja melhor postar isto de outra maneira; - se dissesse tudo o que pensava sobre o modo de fazer ensino de quem nos dirigia, perderia o emprego. As coisas são assim. Pelo menos na função pública, pelo menos nas empresas privadas. E com isto, já é uma grande parte da população activa que não pode vir para o meio da rua dizer o que pensa sobre o seu directo superior. No mundo do trabalho das nossas democracias do consumo e do mercado neo-liberal as coisas passam-se exactamente assim: é fácil dizer mal do ministro... mas aí de quem dizer mal de um chefe do departamento onde trabalha!

Afinal o tema deste ensaio está aqui contido: quais as condições de existência da liberdade de expressão e as suas consequências?

Deixo de ensinar e dedico-me calmamente ao exercício dessa insigne e gordurosa arte que funciona a óleo. Não fiquei estúpido como um pintor. No momento em que renasce em mim a vontade de investigar, olhar, pensar sobre o que se vive e experimentar, comunicar aos outros o que daí venha e vai-me então surgindo gradualmente um problema: Escrevo; critico - faço o que já fazia noutro blogue sem nada de novo vir daí. E porque não fazê-lo com outros? Porque não incitar outros artistas a escrever sobre o que pensam e sentem sobre o mundo profissional onde vivem?

A resposta não é a que o senhor liberal bem-pensante e bem-intencionado poderia querer imaginar que fosse. No mundo das artes português existe medo. Exagero? Estarei a ver coisas? Muitos dirão que sim. Mas a resposta está na análise pura e simples sobre as estruturas de produção no mundo português das artes e as relações de classes produtivas resultantes desse processo. *Marx again!*

*Oui! - C'est vrai mon cher!*

Efectua-se agora uma descrição rápida das componentes do pequeno mundo português da arte, de montante a jusante, ou seja, do início de uma carreira artística à sua consagração. Duas cidades constituem os centros artísticos portugueses. O Porto tem períodos de exuberância relativa da situação artística e um âmbito alternativo acalorado, mas esta expressão “alternativa” constrói-se em relação ao *mainstream* lisboeta. Lisboa é de facto a capital da cena artística portuguesa e será aqui focalizada esta análise. Observando os currículos da maior parte do intervenientes descobrem-se duas instituições secundárias especializadas; a Soares dos Reis e a António Arroio; três escolas superiores; FBAUL, FBAUP e ESAD/CR e duas privadas, o ARCO e a Maumaus. Estas duas últimas constituem, mais do que escolas verdadeiras, em plataformas de inserção profissional no interior das quais se realizam contactos, produzem-se portfólios e posturas. Existe então uma oposição entre a academia das escolas do estado, onde os professores são na maior parte as vezes inodoros mas onde se encontram as melhores cabeças discentes em bruto por serem as propinas relativamente baixas e, pelo outro lado, entre estas pequenas estruturas “empresariais” sustentadas em subsídios e parcerias com fundações e outras fontes de mecenato. Nestas pequenas escolas os alunos pagam propinas elevadas e não são, caso geral, potencialmente tão bons mas são levados em ombros através de uma orientação rigorosa fornecida por verdadeiros e actualizados *practioneers* (artistas, curadores e críticos) para o sucesso da inserção profissional no mercado de arte. Muitos alunos das academias, após a licenciatura, ingressam nestas escolas, não pela aprendizagem mas sim e exactamente pelo trabalho de introdução social que estas estruturas produzem de modo assumido. Por outro lado com a criação de mestrados e pós-graduações, as academias desde à muito fechadas ao exterior, abrem agora espaço a uma maior cooperação com o mundo profissional da arte pela inclusão de críticos ou artistas proeminentes nos seus seminários.

Após o lançamento por meio de uma exposição-portfólio o jovem artista corre então sérios riscos de ser absorvido pelo mercado. Os galeristas, atentos a exposições de finalistas e aos conselhos de personalidades que respeitam, armados das condições que podem oferecer, abordam os jovens artistas para uma primeira exposição. Existem outros meios de promoção sem ser pelas galerias. Os concursos com prestígio como o EDP, Anteciparte, BESphoto e

outros, ou a exposição anual *sete artistas ao décimo mês* na Gulbenkian constituem uma rampa de lançamento importante. Para além de galerias existem de vez em quando espaços não comerciais onde uma ou outra colectiva obtêm notoriedade. Actualmente os espaços da Avenida da Liberdade 211 ou o pavilhão 28 do Júlio de Matos são exemplos disso.

Com vinte e cinco, aos trinta e dois, trinta e três anos o jovem artista está naquilo a que se chama “o meio”. Já tem trabalho feito e mostrou capacidades. Talvez já tenha um prémio e esteja representado numa boa galeria. Talvez consiga já viver do que faz sem recurso às aulas ou a outro trabalho qualquer. Ou ainda não, e esteja a ter aulas num mestrado de curadoria de arte ou de ciências humanas mas a participar nesta e noutra exposições colectivas; a rodar. A pergunta que se tem de fazer agora é a seguinte; de que factores depende a progressão de uma carreira artística? Em primeiro lugar, o óbvio e o mais importante de todos – o trabalho. Podemos entender esta resposta a dois níveis; a da disciplina, a tenacidade demonstrada na investigação, na gestão das experiências ou por outro lado no próprio carácter poético e estético desse trabalho. Os outros factores são maioritariamente exteriores á esfera laboral do “atelier”, formando então as contingências das relações de produção.

Em primeiro lugar temos as relações com outros artistas. Existe uma hierarquia, “capelas”, “círculos”, associados por sua vez a certas figuras da crítica ou a personalidades dominantes. O motivo mais importante para a agregação de pessoas num grupo destes terá a ver com, mais ou menos, as mesmas razões para a existência de *gangs* juvenis, mas aqui numa versão mais adulta – o estilo, o modo de se viver, expressar, os livros que se lêem – em suma; as referências. A fidelidade entre amigos é tardia nestes círculos e os conflitos ou rivalidades acontecem como em qualquer outro grupo profissional. O modo obsessivo como um artista vive o seu trabalho e com a sua imagem faz com que a primeira coisa que procure no outro seja o conhecimento não apenas do seu trabalho mas muitas vezes do *status* que este ocupa. A relação entre artistas de grupos diferentes tende a ser cautelosa, um tipo de circunspecção tribal. Assegurar uma base de respeito sólido e alargado entre pares é fundamental. Nada aqui difere muito do que sucede entre advogados ou gestores de empresa. É a velha máxima do “diz-me com quem andas dir-te-ei quem és.”

Na relação com os semelhantes surge uma primeira dificuldade face ao objecto deste texto: a crítica ao trabalho do outro é muito complicada. O conhecimento pessoal de alguém impede-nos de dizer verdadeiramente o que sentimos sobre o seu trabalho, particularmente quando esse sentimento é de desamor. A proximidade amolece a expressão da sinceridade. Num meio alargado tal problema não surge. Vejo uma exposição em Berlim, na galeria tal

e coiso, e posso escrever cobras e lagartos do que vi. Em Lisboa, mesmo que não se verta veneno no teclado e se pretenda escrever uma crítica ponderada e bem-intencionada, a procurar o debate e o diálogo, corre-se o risco de se ter um inimigo pessoal jurado. Se a tradição anglo-saxónica do ensino artístico induz à prática da autocrítica e à crítica entre colegas tal prática, após esse afortunado e correcto período educativo não se sustenta na realidade da produção profissional a não ser entre amigos e, mesmo nesse caso não é fácil.

Qualquer trabalho exposto, a obra, é um acto público, uma exibição ou expressão de um intento, pulsão, visão da vida, sociedade, política. É também um acto de retórica com uma gramática precisa. Sendo público torna-se legitimamente um alvo de crítica. Para o autor criticado, na pior das hipóteses, gerar-se-á frequentemente a impressão de que se está individualmente a ser atacado. Depois tentar-se-á descobrir as razões que fomentam a crítica. Neste ponto de vista por vezes, ao invés de se realizar uma crítica do próprio trabalho, a comparação das obras, *backgrounds* e lugar ocupado por crítico e criticado é realizada. A crítica originará então quase imediatamente uma crítica de contestação ao trabalho e obra do crítico e estabelece-se então um duelo, na grande parte das vezes, de baixíssima qualidade intelectual. Para este texto queremos partir do princípio de que a crítica realizada é construtiva, embora destacando questões menos boas ou que deixem questões irresolutas sobre a obra focada. Neste caso a atenção do autor do trabalho mencionado deveria incidir sobre o texto, sobre o que revela do entendimento que se tem do objecto em si, dos próprios erros que encerra. A crítica é ela própria um trabalho público e como tal, alvo de crítica. Uma das vantagens de um blogue sobre um jornal é a possibilidade de se realizar uma resposta rápida ao que se escreve.

Entre as ligações dentro do círculo profissional com que um artista tem de lidar estão curadores e críticos. Manter uma boa relação com estas forças é para alguns artistas ainda mais importante do que o respeito genuíno que possa gerar entre pares. De uma relação mais estreita com determinados agentes pode originar-se uma ascensão meteórica ao “estrelato” regional e a uma facilitada promoção internacional. Os efeitos podem ser confusos num meio apertado como o português. A formação de um crítico ou curador é muito diversa da de um artista. As razões profundas, os motivos, as vocações que levam uns e outros a fazer e escrever são diversas. É frequentíssimo entre artistas sentir-se uma incredulidade comum face ao súbito “endeusamento” pela crítica ou pelos curadores desta ou daquela personagem face a uma aparentemente evidência de “burla” poética. Quem terá razão? O debate poderia contribuir para o progressivo iluminar de cada caso particular. A verdade é que tanto os críticos como os curadores, por todas as razões que facilmente se invocariam, têm uma consequência capital na promoção profissional de um artista. Cair nas boas graças de determinadas personagens,

infelizmente poucas na nossa local praça, pode significar o concurso de galerias, a facilidade na obtenção de bolsas, preferência de colecionadores e a pertença a um grupo de seleccionáveis para grandes eventos internacionais. Em sentido inverso pode suceder o caso de um artista lançado ser “queimado” por más críticas. Não acreditamos porém, que tal suceda com trabalhos e percursos consistentes e por outro lado, quando existe um maior número de críticos e curadores de grande carácter intelectual e coragem, quando existe um maior número e concorrência de veículos de divulgação de eventos, crítica, debates; quando existe maior disseminação e qualificação na distribuição de apoio a projectos, mecenato, em suma, oportunidades, a qualidade expressa das ideias, em directa proporção à liberdade vivida das opiniões faz com que a falta de justeza de discernimento se sinta menos nos seus efeitos e implique também uma muito menor determinância nos humores, ou gostos individuais desta ou daquela personalidade.

Existe então claramente uma diferenciação de classe entre produtores e legitimadores da obra de arte. A validação da obra é essencial, note-se, à própria existência dela como objecto artístico e ao complementar conferir da designação de artista ao seu produtor. Os legitimadores representam a consciência pública, como sendo os seus representantes mais bem preparados para transmitir ao resto do corpo social o que este doravante deverá entender como histórico. Um curador ao organizar mostras contextualizadas de determinados trabalhos cria ele próprio, simultaneamente, um acontecimento e uma leitura imediata desse acontecimento. Um crítico ao pensar o corpo artístico contribui, pelo seu lado, para a construção de uma imagem histórica de uma obra, contextualizando-a.

Num sistema aberto onde teoricamente falamos de produtores intelectuais, capazes de manifestar pensamento e livres para o fazer; - os artistas, os seus legitimadores e os seus críticos; - nada parece obstar a que se produza, então, colectivamente e com qualidade o debate sobre poética e política. Mas aqui a permuta já não se realiza entre iguais e é aqui que se constitui todo o problema. Os modos de produção são diversos mesmo quando ambos os campos usam a escrita como meio primordial. Quando um artista escreve a crítica desenvolveu já em seu redor categorias para uma pré-concepção que permite a um observador exterior colocar o texto entre as fronteiras que o fazem adivinhar como exteriorização artística. Confunde-se crítica de artista genuinamente ou como uma estratégia de lhe diminuir a implicância como “escrito de artista”. Sendo respeitado como tal, como um escrito inestimável para ser estudado para se compreender a obra artística do seu autor é no mesmo acto e movimento, ao ser relegado a um estatuto “especial” ou mesmo superior, incapacitado por ser tomado por incompetente para ser texto de eficácia local, jornalheiro e diário.

Monta-se uma exposição consequência de um propósito de uma curadoria. A intenção pode ser expressa ou não em texto, apenas visível pela observação atenta. Pode também corresponder a um gosto, obsessão, tendência por parte do comissário. Poderá também ser construída a partir da obra de um único autor ou a partir de uma colecção. Em todos os casos, mas particularmente naqueles cuja produção e patrocínio implicam responsabilidades elevadas – como as produções do estado, ministério da cultura, fundações e outras – devem, pelo que significam ao existir, ser objecto de crítica pública. Os artistas, se por um lado pertencem a esta esfera pública e estão munidos de conceitos operativos de crítica mais do que suficientes para o fazer, situam-se como já se contemplou, na estranha posição potencial de crítico e produtores de objectos criticáveis. Num local limite deste caso, imagine-se um autor exposto numa grande retrospectiva a auto-criticar publicamente o seu trabalho e o modo como foi manifesto. Tal sucede com frequência mas muito retrospectivamente. Um dos problemas característicos do meio nacional corresponde à excessiva proximidade devido à exiguidade do meio, dos responsáveis pelas grandes produções, de qualquer iniciante de práticas artísticas. Como já dissemos, no circuito das inaugurações todos se encontram frequentemente, mais do que uma vez por semana. As cumplicidades impedem que se expressem opiniões com franqueza sobre o trabalho realizado. As razões para tal são humanamente compreensíveis ao procurar-se evitar um conflito mas por outro lado perdem-se ocasiões para a existência de um debate clarificador.

Outro factor é ainda mais determinante para a inexistência de crítica realizada por artistas plásticos a objectos, eventos ou textos realizados por curadores; as origens das carreiras profissionais são na maior parte das vezes diversas. Se um curador é também um artista então os problemas resumem-se ao já focado na relação crítica entre artistas, mas de feição menos complicada. Quando um artista realiza uma curadoria, esta actividade não é levada tão a peito como a sua produção artística própria. Perante uma crítica bem-intencionada desenvolvida por um outro artista a reacção não será então tão má. Maiores dificuldades surgem quando o curador é um crítico ou um intelectual. Dois factores prejudicam a subsistência de um diálogo que suceda a uma crítica inicial por parte do artista: em primeiro lugar as origens profissionais que podem ou não legitimar, aparentemente, um ou outro discurso. Um artista tem habitualmente um percurso artístico e um nome na praça construído com aquilo que chama “Arte”. Um crítico, oriundo muitas vezes das ciências humanas, construiu toda a sua obra justamente pela crítica, pela investigação teórica, enfim, pela publicação do seu pensamento e opiniões fundadas. As competências ou inclinações de uns são efectivamente diversas das do outro. O modo de olhar também. O resultado escrito das reflexões de ambos naturalmente revelará pontos de vista diversos e por vezes polemicamente contraditórios.

Uma dificuldade inerente à atribuição de legitimidade crítica a um artista é a comparação da crítica ao seu trabalho “artístico”. No entanto é perfeitamente concebível a existência de um gosto, opinião e modo de olhar de um artista perante o mundo que pouco tenha a ver com o trabalho pelo qual ele é conhecido; as pessoas não são locomotivas de função unívoca e por outro lado, a obsessão com a coerência, aplicada demasiadas vezes como um juízo de valor sobre este ou aquele trajecto artístico, serve mais a uma catalogação fácil e ao palato do coleccionador do que para caracterizar a qualidade poética desse trabalho. É portanto perfeitamente possível o desenvolvimento de uma crítica liberta da relação com a actividade de *practioneer* do artista. Mesmo que a perspectiva de um artista sobre determinado evento seja facilmente lida como uma extensão das preocupações ou inclinações expressas no seu trabalho tal facto não retira obrigatoriamente a propriedade à observação feita.

A crítica profissional nascida da estratificação funcional que se foi formando com o desenvolvimento do mundo das artes, foi sendo responsável, a par das contribuições académicas para os estudos de arte pelas restantes ciências humanas, pela consignação dos discursos escritos dos artistas a uma manifestação enquanto tal. A partir de meados do século XVIII e com o acelerar da modernidade os artistas começaram a escrever furiosamente. Com as artes ainda estruturadas em pintura e escultura encontramos alguma filosofia da arte (Hogarth é um dos primeiros a escrever sobre poética e política), teoria da cor (Runge), diários, contos, manifestos. A crítica quotidiana não é o género mais frequente de entre estes. Em Portugal o único artista plástico com uma larga produção literária foi, como já pronunciamos, Almada Negreiros; é claro que no seu caso a dúvida (frívola) subsistirá sobre qual das artes terá a supremacia na sua obra. António Areal e Álvaro Lapa são dois exemplos mais recentes de artistas com grande capacidade crítica mas não publicaram regularmente. Se tivessem sido coetâneos das possibilidades tecnológicas que hoje se oferecem á escrita quem sabe o que teriam feito?

A verdade é que hoje parecem estar os papéis de quem é quem e faz o quê, perfeitamente delineados no âmbito do mundo da arte portuguesa. Os artistas fazem coisas e quando escrevem estes são “escritos de artista”. Este blogue pretende simplesmente, contrariar este mau habito de designar deste modo tal coisa e formar uma plataforma exterior à produção de arte, de registos de consciência de quem a faz sobre coisas outras para além do seu trabalho. Não sabemos se este é um acto de transgressão porque em lado nenhum estão inscritos limites ao âmbito de experiência de ninguém. Também pretende este espaço constituir uma base de ensaio para quem quer começar a escrever e a experimentar os resultados do que se publica.

Perante determinados eventos, perante o novo, ensaiam-se novas formas de combinar palavras, semânticas, pontuações, durações. Enfrentamos diariamente desilusões e promessas, actos poéticos que nos impelem à música ou a escrever como música, ou como entendemos música na escrita; outros fazem-nos pensar num mundo concreto, revolver ideias preconcebidas, política sobre os mais variados temas; sexo, raça, migrações, neo-colonialismo, neo-liberalismo, indiferenciação, vida nua. Outras levam-nos pura e simplesmente a um silêncio, silêncio protector, silêncio de incapacidade de dizer o que seja.

“*Demasiados livros?*” Lia-se hoje no rector, uma página de crítica da autoria de José Bártolo. “*O elogio da produção, há muito, leva-nos a produzir mais do que somos capazes de consumir. Ora este princípio da produção insustentável generalizou-se. Encontramo-lo nas Universidades e Centros de Investigação – os académicos são verdadeiramente condicionados a escrever muito e a ler pouco – encontramos-lo nos gabinetes de design – estando os designers a tornarem-se emissores hiperactivos e, na correspondente medida, frágeis receptores.*” Quando redigi a minha tese de mestrado, e foi justamente sobre design, senti um pouco o contrário. Por essa altura, 2001, ainda não tinha acontecido a expansão da *blogmania* e foi difícil descobrir na *web*, textos de teoria do design que me interessassem sobre o que andava então a escrever. Estranhamente sucede o seguinte. Se a cultura textual trouxe pouca reflexão sobre design em Portugal, a cultura hipertextual e a generalização da possibilidade de publicar, fomentaram este *boom* de blogues sobre projecto, onde as opiniões acutilantes sobre toda e qualquer intervenção, subsídio, objecto sucedem-se a bom ritmo, de tal modo que permite a JB referir-se a um *surplus* de escrita. Nas artes sucede o contrário. A navegação nas teorias de arte do século XX e já XXI é cerrada de referências clássicas, escolas, tendências, inclinações, as quais rapidamente ganharam os seus defensores e académicos. O mesmo *boom* de que falei há pouco tem sido bem mais envergonhado no que diz respeito à fundação de blogues de crítica de arte e do que a rodeia. Existe o de Alexandre Pomar, que traz para este *media* a experiência que teve ao longo de todos estes anos e a Arte Capital, que é mais um jornal digital do que blogue. A Isabel Carvalho farta-se de escrever no estilo que lhe conhecemos e gostamos, mas de resto nada mais. Estranhamente continuam a existir mais espaço dado a críticas na imprensa (mesmo que este espaço tenha nos últimos tempos a ficar ridiculamente pequeno) do que criados na Internet. Também será importante mencionar aqui alguma crítica de arte que vai sendo feita por críticos de design, nomeadamente o já citado José Bártolo e Mário Moura no *The Ressabiator*.

Deseja-se mais; deseja-se que, ao contrário do que teme JB, o aumento de artistas a ensaiar escrita sobre o que lhes é dado a ver, melhore a qualidade da crítica neste país, pela exigência de clareza trazida pelo simples aumento de opiniões expressas.

A questão mais importante e que aqui fica suspensa e com a qual iniciámos este ensaio, é o pensar constante sobre o que nos move. A arte cativa-nos e movimenta o imaginário através de soluções que se abrem para espaços de sucessivos de mistérios e razões obscuras, infinitos ao espelho de gás da cinza parda ao negro, prenhe de detritos. E a intenção da escrita, no meu caso particular, surge de um lugar de intervenção onde a pintura não vai. A escrita em mim parte de um lugar preciso. Um asco ou raiva nascido de uma debilidade culpada. Uma revolta em lume brando a meio caminho do luto. Não concebo a deserção do mundo. Mesmo perante a impossibilidade do salvamento universal não concebo a deserção do possível no impossível. Não concebo a libertação para o outro lugar, o das pequenas coisas, variações de luz em tempo perfeito, um portal aqui mesmo ao lado como limiar de outro mundo. Não concebo a viagem sem viver a consciência do outro, da catástrofe desse estranhíssimo outro que um dia imaginei a morrer aos dentes de uma boneca de ferro. A escrita é uma confissão de impotência, a crítica é uma nota de culpa. Todos os artistas são culpados porque não chegámos lá e não concebo a inconsciência colectiva desse facto. Mas eu sou eu. O meu poder messiânico acaba aí nesse sítio onde acaba e que não sei muito bem onde morrer.

Um último esclarecimento sobre o anonimato; este blogue *não é só* anónimo. É nónimo, homónimo, heterónimo, ubiquónimo, andrónimo, panónimo e pantónimo. Se alguns dos presentes sabem quem são e onde habitam, alguns dos presentes colaboradores ainda não germinaram ou sofrem de alguns problemas identitários e profissionais porque ainda não foram á loja do cidadão. Andam à procura de um cadáver que lhes faça justiça ao imaginário. Outros ainda não decidiram o sexo, a idade ou a cor da pele e não querem que decidam por eles. Outros querem ser sempre e sistematicamente o outro, experimentar para lá dos chãos da corveia de onde vêm.

Este é um blogue de artistas, essa palavra que detesto, por me fazer sentir gado. Sempre preferi a palavra *autor*. É a minha proposta a quem me lê – alargar o espaço do *agir* agora à responsabilidade transgressora da autoria.

*Este é um blogue de autores.*