

**Ser artista a tempo inteiro,
e o estudo de coletivos artísticos na cidade do Porto**

Inês Ramalho Pinto de Faria

Dissertação

Mestrado em Gestão Cultural

Orientador

Doutor Nuno Filipe Moreira Ribeiro de Faria

2022

Sinopse

Esta dissertação procura compreender o lugar do artista, a sua forma de trabalho e organização em grupo, com abordagem às formas e processos de profissionalização no campo artístico. Ao identificar os ofícios que o artista assume, à parte da sua prática, em possíveis ações em alguns planos culturais, compreende-se a dificuldade constante de criar um modo de subsistência no meio artístico, devido aos existentes entraves institucionais. Esclarecendo o conceito de profissionalização, segue-se o enquadramento do tecido artístico explorado e as características da indústria criativa no contexto da cidade do Porto, em particular, de coletivos artísticos. Através do estudo deste modo de organização, comum na cidade, pretende-se compreender a sua forma de gestão e ação, delineando as redes de contacto criadas, o seu alcance de públicos e os modos de obtenção de apoios e fundos.

Assim, esta investigação é como um convite a um diferente olhar do papel do artista, com uma melhor compreensão e apreciação das dinâmicas particulares dos coletivos artísticos como formas organizacionais e redes relacionais, tanto culturais como profissionais, em particular no meio artístico portuense. Pretende-se alcançar uma melhor leitura da posição do artista, de uma perspetiva profissional, estimado e respeitado pela sociedade e com uma maior ligação com a comunidade.

Palavras-chave:

Artista, Profissionalização, Gestão/Ação, Coletivo.

Abstract

This dissertation seeks to understand the place of the artist, his/her form of work and organization in group, with an approach to the forms and processes of professionalization in the artistic field. By identifying the roles that the artist assumes, apart from their practice, in possible actions in some cultural settings, we understand the constant difficulty of creating a way of subsistence in the artistic environment, due to the existing institutional barriers. Clarifying the concept of professionalization, this is followed by the framing of the artistic fabric explored and the characteristics of the creative industry in the context of the city of Porto, in particular, of artistic collectives. By studying this mode of organization, common in the city, we intend to comprehend its form of management and action, outlining the contact networks created, its audience reach and the ways of obtaining support and funds.

Thus, this research is like an invitation to a different perspective of the artist's role, with a better understanding and appreciation of the particular dynamics of artistic collectives as organizational forms and relational networks, both cultural and professional, particularly in the artistic environment of Porto. The aim is to achieve a better reading of the position of the artist, from a professional perspective, esteemed and respected by society and with a greater connection with the community.

Keywords:

Artist, Professionalization, Management/Action, Collective.

Índice

Sinopse	1
Abstract	2
Introdução	5
Metodologia	6
Estrutura	7
Contextualização teórica	9
Artista	10
Profissionalização	19
Coletivo	34
Casos de Estudo	42
Rua do Sol	42
Ócio	45
Oficina Arara	48
Conclusão	55
Lista de Figuras	58
Bibliografia	60

Para aqui chegar tive o apoio de algumas pessoas a quem estou grata. Antes de mais, agradeço ao meu orientador, Nuno Faria, por ter aceitado a minha proposta e se ter disponibilizado a apoiar-me.

Aos meus pais, Cristina Ramalho e João Pinto de Faria, pela paciência nos meus desencontros até chegar aqui, e ao meu irmão, João Pedro, pela constante compreensão.

Ao Daniel Brusaca pelo apoio e encorajamento contínuo.

Ao Rodrigo Pereira, por me ter acompanhado e guiado sempre.

À Maria Miguel von Hafe, pelas conversas felizes e tristes na nossa casa, à Lúcia Ruas Costa e à Maria Matias, as três melhores colegas de casa.

Ao Nuno Lopes Delgado, ao João Fernandes Faria, ao Francisco Caldeira, à Maria Forjaz de Azevedo, à Afra Safa, amigos e amigas que me acompanham.

E a todos que me apoiaram neste processo, muito obrigada.

Introdução

“No que respeita aos artistas aqui reunidos, suponho que serão poucos – se é que haverá algum – os que vivem apenas do produto da venda da sua arte. Mesmo os artistas de maior “sucesso” têm de ensinar ou de complementar os seus rendimentos de alguma outra maneira.”
(W.A.G.E., 2008, p.163)

O percurso e o resultado da atividade artística são incertos (Menger, 2014), e o intuito fundamental desta dissertação é compreender as estratégias mais próximas do próprio artista, de como progride e se organiza de modo a sobreviver, analisando quais os seus métodos de gestão da incerteza. Procura-se conhecer a fundo a organicidade da criação e o desenvolvimento de uma prática artística de forma sustentável para o indivíduo, analisando a possível profissionalização do mesmo. A posição do artista em contexto português tem sido estudada e argumentada, com avanços como o Estatuto dos Profissionais da Cultura (Diário da República nº 231, 2021), lutando contra a instabilidade financeira na maioria do panorama cultural, este que contém apenas pequenos apontamentos de artistas com produção e mercado próprio, lucrativas apenas para uma pequena camada. Após circunscrever algumas posições de artistas a abordar, e os papéis que tomaram na sociedade, determina-se o conceito de profissionalização e o contexto artístico e cultural da cidade do Porto.

Este estudo foca-se na singularidade das estruturas das artes e na sua especificidade (Vishmidt, 2005), com foco nos coletivos, na sua definição e características próprias de organização, apoiado por três casos de estudo. São propostos, para o efeito, casos de estudo cujo desenvolvimento permite uma análise dos coletivos de artistas e espaços de programação geridos por artistas na cidade do Porto, e os seus processos de gestão/ação. O intuito final é chegar a uma melhor perceção do que será necessário para uma posição mais consciente do lugar do artista, por parte de curadores, gestores culturais, mediadores, para todos os profissionais que desenvolvem um meio que o rodeia, tal como outras entidades e instituições culturais. E até para o público, os espectadores, participantes e seguidores, compreenderem o profissionalismo e a seriedade da posição de artista.

Metodologia

Colocados os pontos centrais desta investigação, procurou-se a metodologia a adotar que pudesse responder com maior segurança a estas dimensões. A escolha metodológica é multimodal, com duas componentes: teórica e prática.

A primeira é dividida em três conceitos operacionais de contextualização teórica, com respetiva revisão crítica e literária. A pesquisa bibliográfica e documental centrou-se na área artística e cultural, que visa responder às questões centrais delineadas acima. Investigação essa empreendida numa procura o mais abrangente possível em termos de referências académicas influentes do meio artístico nacional e internacional¹ que abordem a mesma questão. Foram utilizadas fontes oficiais do governo para informações estatísticas, documentos e relatórios, como a análise de dados e documentos institucionais, de apoios à produção e concursos atualmente ativos em Portugal, com um maior foco na cidade do Porto. A análise inclui a caracterização da situação dos coletivos artísticos da cidade.

A componente prática incide na realização de três estudos de caso, exemplos selecionados de relevância contemporânea pela sua ativa presença e ação. Com base numa amostra de três coletivos sediados na cidade do Porto, com diferentes ações, regimes de financiamento e modos de distribuição de funções, foram entrevistados alguns dos elementos de cada coletivo artístico. A entrevista exploratória (Burton & Veal, 2014) decorre de uma forma muito aberta e flexível, em clima de confiança, não limitando o discurso dos inquiridos, na procura de manter, mesmo assim, as direções desta investigação (Campenhout et al., 2019). Ao comunicar o seu pensamento e a sua experiência, todos os entrevistados tiveram lugar para partilhar realidades comuns em torno da fundação e gestão de um espaço independente, relação com o meio envolvente e perspetivas pessoais sobre a investigação. As transcrições das entrevistas estão disponíveis no documento de Anexos.

Estabelecidos os objetivos de investigação, e acompanhados por outras metodologias como trabalho de observação e de análise de documentação

¹ As citações apresentadas ao longo desta investigação de edições de obras em inglês foram traduzidas pela autora. A versão original estará disponível em nota.

disponível, é elaborado um guião para as entrevistas². Este documento é partilhado com todos os entrevistados, juntamente com o pedido de consentimento para a gravação. A partir de um conjunto claro dos pontos a abordar, o guião é testado em docentes, colegas e aplicado posteriormente no terreno. Desta forma, a pertinência dos elementos exploratórios e a qualidade técnica da captação de áudio são assegurados. A recolha e análise dos dados foi realizada de modo sistemático, tentando cobrir a diversidade de coletivos sediados na cidade do Porto a partir do tipo de apoios que recebem atualmente. As questões colocadas apresentaram os mesmos tópicos para todos os inquiridos (Campenhout et al., 2019), que se foram desenvolvendo em conversa.

Estrutura

A dissertação inicia-se neste primeiro capítulo com a explicação, pertinência, objetivos determinados e metodologia seguida. Explicam-se os métodos e as técnicas utilizados e descreve-se a estrutura da dissertação.

O capítulo dois é dividido em três partes, o Artista, a Profissionalização e o Coletivo. Para além da definição de cada conceito, explora-se a realidade atual do artista e possíveis formas de profissionalização, sendo uma delas a organização em coletivo. Na primeira parte analisa-se a expressão artística e a sua perceção exterior, a liberdade possível do artista na procura de reconhecimento, tendo em conta a incerteza constante. Na segunda parte trata-se da compreensão da produção artística, como trabalho ou ocupação, com autonomia e independência, segundo um certo comprometimento. Na terceira parte aborda-se o coletivo como uma forma alternativa de organização artística e execução de ações culturais, e analisam-se os princípios de unidade, colaboração e diálogo verificados.

Por fim, chega-se ao capítulo três, a componente prática desta investigação, em que são estudados três coletivos e espaços de programação geridos por artistas estabelecidos na cidade do Porto - os três casos de estudo. A partir de entrevistas

² Guião de entrevistas (Anexo A), ver documento de Anexos

feitas no âmbito desta investigação, são abordados por ordem os seguintes espaços independentes: Rua do Sol, Ócio e Oficina Arara.

A dissertação termina com as conclusões finais.

Contextualização teórica

Inicia-se este estudo a partir do levantamento dos três conceitos operacionais de artista, profissionalização e coletivo, delineando respetivamente a conceção, produção e execução artística. Na definição de cada conceito, a base de estudo partiu de documentos e relatórios globais, europeus e nacionais como a recomendação sobre o estatuto do artista (UNESCO, 1980), o relatório sobre a situação dos artistas (Parlamento Europeu, 2020) e o estatuto dos profissionais da cultura (Diário da República Portuguesa, 2021). A análise de obras de Sandra Vieira Jürgens trouxe uma melhor compreensão da história e evolução dos espaços independentes em Portugal, apresentando as formas alternativas de organização entre artistas, com contextualização de casos europeus e americanos (Jürgens, 2006, 2013, 2016), alguns também explorados neste estudo. O estudo da vida profissional do artista é comparada a dados estatísticos portugueses (Instituto Nacional de Estatística, 2012; Pais, 2022). A investigação é alargada a perspetivas de sociologia a partir da exploração de conceitos de profissionalização e economia das artes de Pierre Menger (Borges, 2003; Menger, 1999, 2001, 2014) e sobre o meio e organização cultural de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993, 1996), em contraste com relatos de experiência artística de membros do grupo Fluxus (Beuys, 1974; Kaprow, 1964, 1966, 1971), de Ernesto de Sousa (Sousa, 1969, 1970, 1972, 1998) e Hito Steyerl (Steyerl, 2012). São também levantadas algumas perspetivas de historiadores e críticos como Boris Groys (Groys, 2008, 2010), Claire Bishop (Bishop, 2006, 2012) relativas à compreensão do percurso artístico entre a relação com a academia ao lugar político do artista e a relação com a comunidade, e Julia Bryan-Wilson (Bryan-Wilson, 2009) no seu estudo sobre a profissionalização e organização artística por grupos de resistência.

Artista

“o artista age como um ser mediúnico que, desde o labirinto para além do tempo e do espaço, procura a sua saída para uma clareira.”³

(Duchamp, 1961)

Artista, por definição corrente, é uma pessoa que produz a partir de uma expressão criativa, que se dedica a uma arte e que se manifesta na concretização de algo considerado artístico⁴. Através de processos criativos, o artista cria uma obra, sendo esta objeto, peça, prática, conceito, performance ou qualquer outro meio, suporte ou ação. O termo artista é muitas vezes usado de forma vaga ou até leviana na linguagem comum, no sentido de identificar alguém que começa ou pratica qualquer atividade artística, sem distinguir trabalho de passatempo, podendo ter apetência e habilidade, ou não (Karttunen, 1998). Chegando ao limite de, em forma de adjetivo, poder caracterizar alguém que finge, um impostor e até alguém que aldraba, que tem manhas, astuto ou dissimulado⁵. Nesta procura pelo significado do termo e o seu lugar exato, a criatividade denota-se como fator comum para qualquer prática como artista, tal como a sua considerada marginalização, isolado ou até alienado do que são as normas do seu tempo. O ser à parte que não se quer adequar à sociedade e que, em última consideração, nada faz ou procrastina (Figura 1). “A decisão de ser artista assume assim, tanto a existência de uma atividade única como de uma série interminável de feitos que a negam.”⁶ (Kaprow, 1966, p.81). A polaridade de algumas destas definições demonstra, para além da dificuldade em abordar apenas uma sem enunciar os seus conflitos, como a própria sociedade é ambivalente no seu olhar perante o artista, tornando-o no tal ser que Duchamp refere, que procura o caminho até ao seu lugar iluminado.

Ao longo da História, a posição de artista na sociedade teve diversas importâncias que se cruzam entre o prestígio de génio, intelectual ou “místico” (Figura 2), a marginal, afastado da realidade comum da sociedade sua contemporânea (Kaprow,

³ “the artist acts like a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing.” (Duchamp, 1961)

⁴ Definição de “artista”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <http://dicionario.priberam.org/artista> [última consulta: 24/04/2022]

⁵ Definição de “artista”, in *Infopédia*, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/artista> [última consulta: 03/06/2022]

⁶ “The decision to be an artist thus assumes both the existence of a unique activity and an endless series of deeds that deny it.” (Kaprow, 1966, p.81)



Figura 1 - “*Umjetnik radi*” (*Artist at Work*), Mladen Stilinovic, 1978

“A posição do artista preocupado com a subvenção levanta a questão do «salário artístico», da natureza do trabalho artístico e da sua (não) semelhança com os outros tipos de trabalho, noutros domínios. (...) O artista Mladen Stilinovic na sua obra *Artist at Work* (1978) mostra o artista (ele próprio) deitado numa cama sem fazer nada. Para ele, só através da acção preguiçosa é que se chega à arte; os artistas (ocidentais) demasiado ocupados (a construir uma rede, a obter dinheiro, etc.) não conseguem. Nesta «produção» da arte pelo «não-trabalho» é incerto o modo como ela pode ser remunerada.”

(Mrvaljevic, 2021, p.82)

1964). Pierre Menger apresenta, com base em literatura e história da arte, da antiguidade clássica à contemporaneidade, os motivos recorrentes nos artistas reconhecidos como emblemáticos: o “dom”, como talento inato; o ser precoce, confirmando o primeiro ponto, na demonstração de uma capacidade própria na inocência, sem conceitos que possam condicionar a prática; o ser autodidata que, muitas vezes, nega a academia; e o “papel do acaso”, dando à imagem figurada do artista uma redoma de sorte. “O poder deste estereótipo deriva da forma como a racionalização *a posteriori* atua para evocar a incerteza”⁷ (Menger, 2014, p.104). Todo o trabalho, processo artístico e de produção que o artista tem de passar para se tornar ‘bem sucedido’, é negado pela perspectiva de vocação e do que está predestinado, o que acentua a indefinição do percurso artístico, visto que o “dom” não pode ser aprendido. Analogias de sorte relativamente ao percurso de qualquer artista, para além de ambíguas consoante o que se acredita por destino ou aleatoriedade, desvalorizam as características próprias, as habilidades e o trabalho daquele que pode ser considerado profissional (Menger, 1999). A questão do artista como génio, também cria algumas amarras na sua definição, visto delimitar logo parte da população que pode almejar ser algo sem o ter provado antes, na sua infância ou em inocência. E parte de um pressuposto de ‘fora do comum’, extraordinário, original, que se torna uma inspiração para quem o rodeia, limitando, mais uma vez, a própria produção artística que passa a ter de servir de imediato e, de alguma forma, diminuir o que já existe, o comum.

Para a Recomendação relativa ao Estatuto do Artista de 1980 pela UNESCO, a entidade esclarece a definição de artista como “quem considera a sua criação artística parte essencial da sua vida, que contribui dessa forma para o desenvolvimento da arte e cultura ou quem é ou pede para ser reconhecido como artista”, sublinhando “a sua importância na vida e evolução da sociedade” devido à possível influência dos artistas na “concepção do mundo tomada pelas pessoas”, com uma maior referência à camada jovem da população. A organização, a partir das considerações do estatuto, destaca também que as opiniões dos artistas devem ser pedidas e tomadas em conta,

⁷ “The power of this stereotype derives from the way a posteriori rationalization acts to conjure away uncertainty: The dimension of choice is negated by the notion of an irresistible vocation; the vagaries of success are obscured by the predestination motif (embodied in the image of precocious talent); and the trials involved in acquiring skills are masked by glowing evidence of the artist's gift.” (Menger, 2014, p.104)



Figura 2 – Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967, neon and clear glass tubing suspension supports; 149.86 x 139.7 x 5.08 cm (Philadelphia Museum of Art)

visto que a “expressão artística contemporânea é apresentada em espaço público” (UNESCO, 1980, p.147-149)⁸.

Neste estudo o termo artista é usado para identificar, de uma forma mais restrita e específica, quem tem por ocupação maioritária qualquer prática artística, levando também em conta quem o procura de forma séria e trabalha nesse sentido, sem que a formação académica ou reconhecimento por parte do meio sejam fatores obrigatórios nesta consideração. Assim, consideramos o artista como ser comprometido com o seu ofício, de forma “inabalável e persistente com a sua prática artística” (Karttunen, 1998). Para esta investigação, o foco estará no processo de criação de sentido do conceito de artista, em comparação com as práticas que efetivaram a proclamação por parte de um considerado artista a ser renomeado por, por exemplo, “operador estético” (Sousa, 1969, 1970) ou “*art worker*” (AWC, 1969; Bryan-Wilson, 2009), isto é, em que assume uma posição, um lugar e o afirma e luta por esse espaço na sociedade, consoante o seu contexto. Para isso, o foco temporal inicia-se nos anos sessenta em Portugal, também em contraste com casos internacionais, em que o artista procura uma maior intervenção como ser relevante na sociedade, com mais “domínio da reflexão crítica” e do “delineamento de estratégias de distribuição e discursividade sobre a produção artística” (Jürgens, 2016, p.237). São levantadas algumas questões prévias, sobre o lugar do artista, e breves abordagens o seu papel como educador, curador e ativista e a sua relação com o público, e contexto sobre o seu papel na cidade do Porto, chegando aos tempos contemporâneos.

“Artistas do mundo, desistam! Não têm nada a perder, a não ser as vossas
profissões!”⁹

(Kaprow, 1971, p.109)

Sem a obrigatoriedade de ir para uma escola de artes ou ter algum tipo de formação ou curso, o fazer parte da academia artística traz algumas vantagens. Este treino ou formação, para além de ensinar novas técnicas, modos de produção e dar contexto

⁸ “‘Artist’ is taken to mean any person who creates or gives creative expression to, or recreates works of art, who considers his artistic creation to be an essential part of his life, who contributes in this way to the development of art and culture and who is or asks to be recognized as an artist, whether or not the is bound by any relations of employment or association.” (UNESCO, 1980, p.147-149)

⁹ “Artists of the world, drop out! You have nothing to lose but your professions!” (Kaprow, 1971, p.109)

ao meio artístico atual, a partir da história da arte e da evolução técnica, dá a conhecer novos meios ou formas de produção e cria uma certa obrigação ao artista de produzir, de criar trabalho com “intenção, de expressão própria e comprometimento emocional”, na procura da sua linguagem e personalidade artística própria (Menger, 2014). Mesmo que os exercícios propostos não estejam dentro do que o artista gostaria de produzir, ou os tempos de entrega causem nervosismo ou ansiedade, há uma intenção nestas formações de preparar o artista para o meio artístico, mesmo em termos emocionais, na procura de uma certa disciplina ou rotina de produção. Outro fator importante é o meio social, que é acedido mais facilmente através de escolas de arte, e que dá oportunidade ao artista de se gerir, e “procurar o balanço” entre o acumular de referências e a “resistência a influências externas”, entre a relação com professores, muitos deles artistas também, e confronto constante ou a criação de comunidade com outros artistas, seus colegas (Menger, 2014). Mesmo assim, os métodos educativos ou de acompanhamento artístico continuam, muitas vezes, a apontar na direção da individualização do artista, “para fabricar as estrelas do futuro” (Forkert, 2008, p.33), de forma a que o artista se preocupe constantemente com a sua “propriedade” na expectativa de preservar ou aumentar o seu valor de mercado (Groys, 2008).

“(…) uma função de frequentar instituições de formação artística avançada é familiarizar os artistas aprendizes com o mundo da arte a que esperam um dia juntar-se, e permitir-lhes obter alguma experiência de trabalho antes da conclusão dos seus estudos.”¹⁰
(Menger, 2014, p.149)

Boris Groys afirma que a educação em arte, “globalizada durante as últimas décadas”, dá um maior acesso ao sistema e meio artístico às novas gerações (Groys, 2010). Os desafios presentes para alcançar um percurso seguro de carreira artística podem ser facilitados pela experiência ganha durante a aprendizagem em turma numa instituição, como no trabalho em equipa, em lidar com personalidades, modos de pensar e formas de trabalhar diferentes. Estas capacidades interpessoais e de relações profissionais podem ser aperfeiçoadas juntamente com a “gestão de

¹⁰ “one function of attending advanced art training institutions is to familiarize apprentice artists with the art worlds that they hope to one day join, and to enable them to obtain some work experience before the completion of their studies” (Menger, 2014, p.149)

autoconfiança e na demonstração de resiliência” perante o erro ou a falha (Borges, 2003; Menger, 2014). Já Hito Steyerl aponta o aumento da programação de ensino académico, tomando mais tempo dos estudantes para uma formação completa, com mais “processos, formas de conhecimento, campos de envolvimento e planos de relacionalidade”, fazendo com que se equipem de capacidades também para outros tipos de empregos. Assim, existem mais incentivos para o artista procurar empregos paralelos à sua atividade artística, como professores, educadores, mediadores, guias ou qualquer profissão relacionada (Steyerl, 2012, p.107). Menger demonstra que a detenção de múltiplos empregos está relacionada, de uma forma positiva, com um nível mais alto de rendimento obtido com a atividade artística primária, mesmo admitindo que a “manutenção de vários empregos seja uma limitação no início de carreira, é também uma das alavancas para o sucesso profissional” (Menger, 2014, p.127). A análise sobre o artista em relação à gestão da sua atividade artística apenas, ou conjugada com empregos paralelos, é aprofundada na parte seguinte deste capítulo sobre a profissionalização.

“O que é um artista? A palavra artista vai perdendo, no nosso tempo, muito do seu antigo prestígio. Na mais viva experiência coletiva de carácter estético em que participei (...) os respetivos componentes mais lúcidos recusavam a designação de artistas: operários ou operadores estéticos, assim queriam ser classificados.”

(Sousa, 1970, p.45/46)

Em Portugal, a denominação de artista foi questionada e negada por Ernesto de Sousa e alguns produtores seus contemporâneos, devido ao peso da tradicional definição, considerada elitista, “apartada da sociedade comum, que apenas favoreceria uma minoria de entendidos e privilegiados” (Jürgens, 2016, p.266). Na vontade de uma maior autonomia, com um afastamento constante dos conceitos vigentes “fundados na necessidade de afastar toda a definição apriorística do que seja ou não seja arte”. A vontade principal demonstrada por Ernesto de Sousa, através do uso dos termos “operador ou operário estético”, era a de uma maior comunicação com a comunidade, de colaboração e convívio, como um trabalhador que procura uma mais completa perceção da sociedade, “qualquer que seja o resultado artístico ou não do seu trabalho” (Sousa, 1969). Os operadores estéticos “representavam um novo estatuto de artista, intelectual, conceptual, que divergia do



Figura 3 – “Organisation fuer direkte Demokratie durch Volksabstimmung”
(Organization for Direct Democracy by Referendum), Joseph Beuys, 1972

artista tradicional” (Jürgens, 2016, p.266), com uma maior atenção ao contexto e ao espectador. Os “operadores estéticos” em comparação com os “artistas tradicionais” são, assim, um grupo mais diverso e inclusivo, com um novo modo de comunicação, que procura retirar mais possibilidades e uma maior liberdade de expressão criativa através de “valores democráticos que contrariassem a asfixia social e cultural em que a sociedade portuguesa vivia” (Jürgens, 2016, p.241). Desta forma, atingem uma aproximação à sociedade, do que é “comum”, fora do exclusivo ou privilegiado em termos de classe, e em que a formação académica ou conhecimento prévio era desvalorizado. Assim, “correspondeu a um movimento de des-hierarquização e subversão da autonomia dos géneros artísticos e de des-especialização da prática artística” (Wandschneider, 1998, p.18), desligada de qualquer corrente artística, e que se interessava por incorporar qualquer “operador estético”.

“A velha conceção romântica do artista criador, único e privilegiado, não é só contrariada pelo predomínio de uma tecnologia urbana invasora, mas também por outras necessidades coletivas mais profundas.”

(Sousa, 1970, p.45/46)

Este conceito de “operador estético” é introduzido por Ernesto de Sousa em Portugal no seu artigo “Nostalgia da pintura e anti-pintura” em 1969 (Wandschneider, 1998). Com influências externas do pensamento externas de Marcel Duchamp e do grupo Fluxus, que integrava entre outros, Georges Maciunas, Yoko Ono, Charlotte Moorman, Robert Filiou, Allan Kaprow e Joseph Beuys (Jürgens, 2016; Sousa, 1998) que aplicavam o diálogo, a cooperação e a participação (Finkelpearl, 2013) nas suas práticas, no início da década de sessenta. Ernesto de Sousa participou na obra de Beuys nos cem dias da Documenta 5 de 1972, em Kassel, para a “Organização para a Democracia Direta por Referendum”, que consistia na presença do artista todos os dias numa sala, disponível para diálogo e discussão de ideias e conceitos, como uma conferência ou uma aula prolongada (Figura 3). Um “diálogo essencial e definidor de globalidade porque aponta sempre para uma definição de objetivos utópicos precisos” (Sousa, 1972). Joseph Beuys afirmava este estado de liberdade através da sua icónica citação “todo o ser humano é um artista”. Este incentivo à democratização regia-se pela liberdade de participação na esfera cultural, pela reestruturação das regras que organizam o meio cultural e pela sua gestão própria e descentralização, e por isso, todos podiam participar na construção do “organismo social” a que Beuys



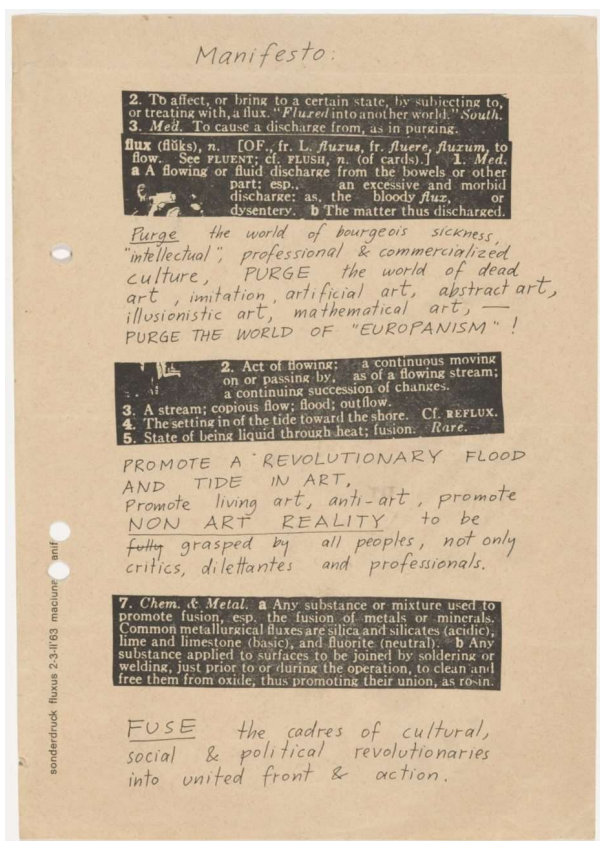
Figura 4 – Congresso AICA em Lisboa, 1976. Julião Sarmento, Helena Vasconcelos, Isabel Alves, João Vieira, Ana Isabel Miranda e Ernesto de Sousa. Na mesa de trás, Salette Tavares, presidente da AICA–Secção Portuguesa

aborda como “obra de arte” (Beuys, 1974). Ernesto de Sousa solidifica os seus ideais e comprova o novo modo de comunicação, isto é, de arte e relação com o público, através de exposições artísticas, como a Alternativa Zero, e ações culturais, desde cursos a congressos, tal como o Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) (Figura 4).

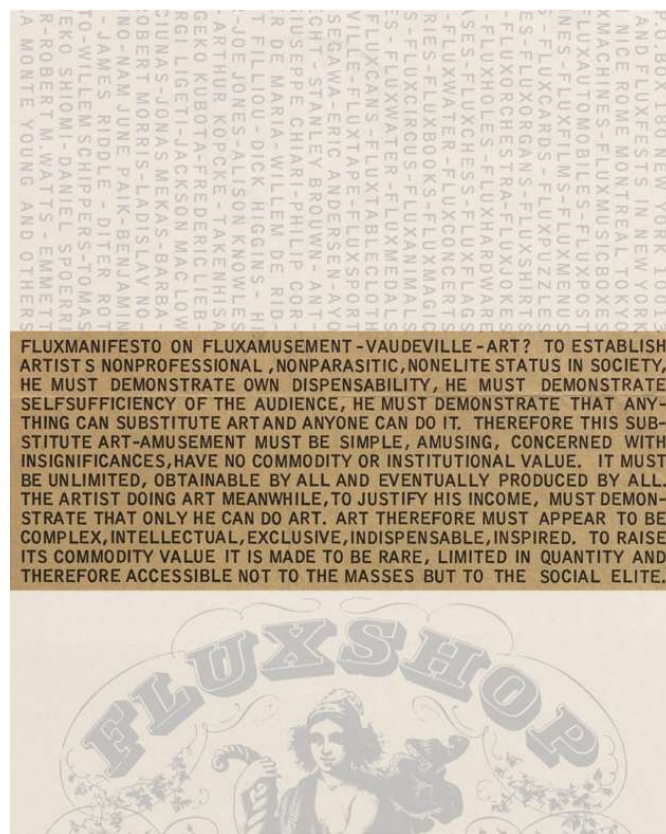
“o ato criativo não é realizado apenas pelo artista; o espectador leva a obra ao contacto com o mundo exterior decifrando e interpretando a sua qualificação interior e acrescenta assim a sua contribuição ao ato criativo. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o veredicto final e por vezes reabilita artistas esquecidos.”¹¹
(Duchamp, 1961)

Este modo de encarar a prática artística, que procura novas formas de diálogo com o público, explora também relações educativas e políticas, de influência e gestão de poder (Kaprow, 1964). Mesmo assim, os artistas do grupo Fluxus demonstram querer alcançar um lugar de ligação com a população, negando o carácter de profissão, sem deixar de atuar na sociedade, de forma autossuficiente, e sem querer pertencer a elites (Figura 5). Estes princípios foram basilares para as organizações de artistas que se sucederam, pela sua maior ligação à comunidade e colaboração com os seus pares. A autonomia e liberdade de atuação artística começada por Duchamp (Jürgens, 2016) e os valores de democratização da arte na procura de diálogo do grupo Fluxus são trazidos para Portugal através dos projetos curatoriais que Ernesto de Sousa produziu desde aí. A incerteza impressa nas carreiras dos artistas fez com que tomassem a iniciativa, de forma paralela às instituições, com menos expectativas relativas à sua própria produção e “numa lógica independente do mercado”, de ocuparem as posições de curadores e produtores culturais, garantindo uma maior “liberdade criativa onde a margem de experimentação e de decisão dos artistas aumenta (...), como verdadeiros espaços laboratoriais”. Um exemplo é a “*Alternativa Zero*”, “concebida como um grande acontecimento”, de exploração de

¹¹ “the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.” (Duchamp, 1961)



1.



2.

Figura 5 - 5.1 - Manifesto (1963), George Maciunas, Fluxus. Black offset on beige paper, 21 x 15 cm

5.2 – “Fluxmanifesto on Fluxamusement” (1965), Georges Maciunas. Fragmento reeditado, print a cor digital por L. Bonotto, 100 x 70 cm

interdisciplinaridades e intervenções artísticas, tal como o nome indica, uma alternativa ao imposto pelas instituições (Jürgens, 2016, p.418).

“A arte deve ser ilimitada em quantidade, acessível a todos e, se possível, fabricada por todos.”

(Sousa, 1998, p.298)

Ao longo da história, o artista viu-se muitas vezes em situações de grande dificuldade relativamente à impossibilidade de expor a sua obra. Os artistas independentes, para vingar, necessitam de uma maior preocupação com a receção da sua produção por parte do público, tendo que criar estratégias para a sua entrada no mercado da arte (Jürgens, 2016). Da mesma forma, a partir dos anos 60, alguns artistas sentiram a emergência de se desligar das ademais instituições, criadas até aqui, e particularmente de críticos e curadores, procurando, novamente, produzir as suas exposições, apresentações ou performances. O paradigma de alargamento da cultura a mais pessoas, da “democratização cultural”, em que a comunidade e a diversidade são os conceitos-chave (Pais, 2022, p.24). Esta vontade viria em resposta à “inadequação das instituições existentes, a sua hostilidade para com os artistas, ou a sua ausência total”, dando lugar a respostas artísticas ativistas aos problemas correntes da sociedade (Vidokle, 2010, p.8), como um exemplo, a “Art Workers’ Coalition” (AWC). Robert Smithson denominou a esta limitação criada por alguns curadores de “confinamento cultural”, quando não é dado o espaço suficiente ao artista para escolher a forma como trabalha e apresenta as suas obras (Smithson, 1972).

“(…) a curadoria pode tornar-se parte da prática artística tal como qualquer forma ou atividade social.”¹²

(Vidokle, 2010)

Alguns artistas, em resposta, ocupam o papel de curadores e, para além de escolherem o modo de exhibir as suas obras e conseguirem promover o seu trabalho, podem fazê-lo a par de artistas da sua seleção, escolhidos por melhor se relacionarem em exposição ou conceito, com a sua própria obra. A vontade de pensar e executar uma exposição traz novos desafios, como a criação de uma equipa própria

¹² “(…) curating can become a part of artistic practice just as any social form or activity can” (Vidokle, 2010)

de produção e o alargar da sua rede de profissionais. Sem mediadores, promove-se o contacto direto com o público, com interessados do meio e colecionadores ou investidores culturais. São ativos na “democratização e dinamização dos canais da produção e receção artística”, de forma interventiva (Jürgens, 2016, p.397/398). Tornam a exposição num dos seus meios artísticos, muitas vezes com a intenção de distorcer as condições preconcebidas e antes determinadas pelas instituições e mediadores do que seria uma exposição e as próprias convenções e a própria produção artística é trazida para a exibição (Filipovic, 2017). Boris Groys descreve o modo de instalação artística como o dar “espaço material” a uma obra, lugar esse onde é criada uma relação com o espectador ou participante, e daí ser tão importante a vontade do artista na deliberação sobre como expor qualquer obra, pois compreende a interferência que estas decisões têm na imagem geral da obra e na receção do público (Groys, 2008). Todas estas manifestações por parte dos artistas são relevantes para uma melhor compreensão do que o papel do curador pode ser, numa relação mais próxima e interessada pela intenção artística, de parceria na produção de qualquer exibição ou apresentação.

"(...) a prática artística já não pode centrar-se na construção de objetos a serem consumidos por um espectador passivo. Em vez disso, deve haver uma arte de ação, de interface com a realidade, dando passos - por mais pequenos que sejam - para reparar o laço social".¹³
(Bishop, 2012, p.11)

Qualquer prática artística tem um valor económico, acrescentado de reconhecimento pelo sistema da arte, consoante lógicas de mercado inconstantes. Mecanismos como o currículo ou portfolio, a visibilidade, a imagem e os agentes que circundam o artista alteram a probabilidade do seu sucesso, como profissionalização completa. Na segunda parte deste capítulo, aprofunda-se o desenvolvimento da carreira artística, na procura de compreender a relevância da consideração profissional do artista por parte da sociedade que o envolve.

¹³ “artistic practice can no longer revolve around the construction of objects to be consumed by a passive bystander. Instead, there must be an art of action, interfacing with reality, taking steps — however small — to repair the social bond.” (Bishop, 2012, p.11)

Profissionalização

O ser profissional é alguém que faz algo por ofício, uma atividade exercida por comprometimento de forma temporária ou definitiva, que pressupõe algum grau de especialização, e de onde provém o seu meio de subsistência¹⁴. Considerado qualificado ou habilitado a tal atividade, o artista profissional terá certas competências na sua arte, sendo um conhecedor das práticas que a envolve. Como um emprego, um cargo ou uma função, tem o compromisso com uma ou mais ações. Um trabalho remunerado é a diferença essencial perante o amador, que é recompensado pelo prazer da sua prática artística, por paixão ou passatempo, sem interesse no potencial de “ganhar a vida” com a sua produção (Karttunen, 1998). O gosto pela prática não é necessariamente perdido no caso do ser profissional, porém tem uma certa obrigação ou responsabilidade associada que traz mais relevância no meio em que se insere, devido ao seu entendimento da prática, neste caso, artística.

A profissionalização completa corresponde, para este estudo apresentado, ao processo de chegar ao que a maioria dos artistas almeja, que será, conseguir viver da sua obra e investir todo o seu “tempo e mais-valias nas suas práticas” (Savage, 2010, p.210). O que significa que a remuneração da sua produção artística deverá ser suficiente para a sua estabilidade económica. Apesar de algumas ideias, já faladas no capítulo anterior, sobre o paradoxo de dúbias conceções “românticas” (Carvalho, 2010; Sousa, 1970) de “verdadeiro artista” como sendo “indiferente a motivos económicos” (Karttunen, 1998, p.4), neste estudo, o foco está no artista que se quer dedicar a tempo inteiro à sua prática, podendo assim ser prejudicial à sua produção ter qualquer outro emprego ou ocupação. Kirsten Forkert, artista e investigadora, afirma que a produção de obras e ações culturais “com orçamentos diminutos ou até orçamento nenhum”, apesar de demonstrar perseverança e resiliência dos artistas e até ser vista como “uma tomada de posição anti-consumista” por questões políticas, não tem em consideração as vidas pessoais dos artistas e produtores culturais (Forkert, 2008, p.33). Nesta aplicação do conceito de profissional também é de salientar a sua definição em adjetivo, como um ser sério que assume o

¹⁴ Definição de “profissional”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa
<http://dicionario.priberam.org/profissional> [última consulta: 03/08/2022]

seu trabalho com rigor e competência¹⁵. Considerando os motivos económicos para o sustento do seu corpo válidos, tendo em conta a sociedade em que vive, com a generalizada gestão das despesas de vida, “a independência económica é a única que permite criar livremente”, e quando assim não é, o artista tem que procurar outras soluções, como outros empregos, possíveis apoios familiares, mecenato ou pequenos trabalhos (Carvalho, 2010, p.104/105).

"A 'profissão' de escritor ou artista é uma das menos profissionalizadas que existe, apesar de todos os esforços (...) Isto é demonstrado claramente pelos problemas que surgem na classificação destes agentes, que só podem exercer o que consideram ser a sua ocupação principal na condição de terem uma ocupação secundária que proporcione o seu rendimento principal (...)"¹⁶
(Bourdieu, 1993, p.43)

É necessário dar importância e não segregar estes ofícios das artes tão diversos, que devem ser tomados em conta como qualquer outra profissão, com condições para proporcionar um maior sentido cultural e artístico ao meio em que se insere (UNESCO, 1980). Compreendendo também que é um setor específico e que requer políticas próprias, estas por sua vez necessitam de investigações aprofundadas sobre cada setor para uma melhor noção do campo artístico a ser tratado e uma maior inclusão, mesmo “admitindo que o trabalho artístico faça parte de uma economia à parte, ele não deixa, no entanto, de depender de uma economia global na qual circulam bens e são prestados serviços” (Carvalho, 2010, p.103). Apesar do trabalho ser constante, os profissionais em arte contemporânea resistem, mesmo quando “não correspondem a qualquer imagem tradicional de trabalho.” (Steyerl, 2012, p.96).

“Se o mercado é hostil e a sociedade, por seu lado, não se responsabiliza, sendo o papel desempenhado pelo Estado nulo ou pouco atuante a este nível, o artista supersticioso está condenado a ver a sua vida e trabalho explorados.”
(Carvalho, 2010, p.107)

¹⁵ Definição de “profissional”, in *Infopédia*, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/profissional> [última consulta: 10/07/2022]

¹⁶ “The ‘profession’ of writer or artist is one of the least professionalized there is, despite all the efforts of ‘writers’ associations’, ‘Pen Clubs’, etc. This is shown clearly by (inter alia) the problems which arise in classifying these agents, who are able to exercise what they regard as their main occupation only on condition that they have a secondary occupation which provides their main income (...).” (Bourdieu, 1993, p.43)

Segundo Menger, os artistas tendem a habitar e trabalhar em áreas metropolitanas, como consequência da ainda grande diferença de acesso a oportunidades em comparação com outras áreas. Apesar da expressa vontade do estado de descentralização da cultura, “a concentração de artistas e profissionais da arte não diminui.” (Menger, 1999, p.549). Os artistas são a camada profissional que apresenta mais casos de ocupação profissional não dependente de empregador, as taxas mais elevadas de desemprego e de várias formas de subemprego limitado, como trabalho a tempo parcial, intermitente ou com menor carga horária. Para além destes fatores, “são mais frequentemente detentores de vários empregos, têm maior desigualdade e variabilidade de rendimentos.” (Menger, 1999, p.545). Muitos dos artistas têm também uma “dupla vida profissional” quando combinam a sua produção artística com outro emprego não relacionado com a sua área. Este é considerado primário se for a tempo inteiro ou secundário se for a tempo parcial, e é muitas vezes necessário para sustentar qualquer formação e despesas, contando com custos de vida gerais a que se acrescenta os da sua prática artística (Menger, 2014, p.128).

“Os artistas, tais como George Maciunas, que trabalhava em ateliers de arquitetura para evitar ganhar a vida com a sua arte, Ilya Kabakov, que vivia do seu trabalho como ilustrador, Marcel Duchamp, que vendia obras de outros artistas, tentaram separar trabalho produtivo e trabalho artístico. Essas tentativas são hoje consideradas românticas, idealistas, assim como a tese de Joseph Beuys de que toda a gente é artista.”
(Mrvaljevic, 2021, p.84)

A ocupação profissional artística é de difícil contabilização e registo em censos com os indicadores correntes e “desafiam a conceção normal da investigação quantitativa sobre as profissões” (Menger, 2001, p.246). Os artistas, na sua maioria, não estão associados a nenhuma entidade, e mesmo que estejam, os empregadores relacionados com a sua prática artística são maioritariamente responsabilizados por outras questões que não a própria produção de obras. Serão mais relacionadas com a apresentação, exposição ou organização de algum produto final, enquanto todo o tempo de conceção e muitas vezes de produção também, de ensaios, ou estudos feitos, fazem parte do tempo de trabalho, habitualmente de forma individual do artista, sem obrigação de horários ou presença em algum espaço. O desemprego neste setor, por exemplo, é difícil de definir completamente, quando os artistas podem variar

entre a sua prática e empregos não relacionados com arte para gerirem o seu sustento, muitas vezes sem pararem de produzir (Menger, 2001). No caso de empregos múltiplos, a sua manutenção afeta a produção artística por desgaste e por ocupação de tempo útil.

“Os indivíduos com ocupações artísticas podem mudar temporariamente para trabalhar principalmente em ocupações não artísticas quando não conseguem viver no seu campo vocacional primário, sem parar para produzir obras de arte.”¹⁷

(Menger, 1999, p.545).

Para além disto, os censos portugueses de 2021 pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), à data desta investigação, englobam todos os profissionais da cultura, sendo estes “profissionais das artes do espetáculo, do audiovisual, das artes visuais e da criação literária, que exerçam uma atividade autoral, artística, técnico -artística ou de mediação cultural” («Estatuto Dos Profissionais Da Área Da Cultura», 2021), tornando difícil a compreensão do número aproximado de artistas residentes em Portugal, e a partir de 2021 as profissões culturais consideradas para estudo aumentaram, sendo impossível a comparação direta com as estimativas apresentadas¹⁸. Noutra estudo, esta profissão é englobada nos “Especialistas das Atividades Intelectuais e Científicas”, pela base de dados de Portugal contemporâneo, a PORDATA, entidade que inclui neste grupo profissional os “professores, médicos, enfermeiros, juizes, advogados, cientistas, artistas e demais pessoal especializado em domínios tão diversos” que “aumentam o stock de conhecimentos existente, aplicam conceitos e teorias científicas ou artísticas”¹⁹. Já os dados divulgados dos Censos de 2011, apontam para uma população com pouco menos de 4% na área das Artes, dos mais de um milhão e duzentos mil indivíduos com curso superior, residentes em Portugal. (Bacharelato na área das artes: 8 459 pessoas; Licenciatura na área das artes: 30

¹⁷ “Individuals with artistic occupations may switch temporarily to work mainly in nonartistic occupations when unable to make a living in their primary vocational field, without stopping to produce art works.” (Menger, 1999, p.545)

¹⁸ INE - Emprego cultural (Série 2021 - N.º) por Grupo etário (https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0011423&contexto=bd&selTab=tab2) [último acesso:12/08/2022]

INE - Emprego cultural (Série 2021 - N.º) por Nível de escolaridade mais elevado completo (https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0011424&contexto=bd&selTab=tab2) [último acesso:12/08/2022]

¹⁹ Glossário PORDATA (<https://www.pordata.pt/Glossario>) [último acesso:12/08/2022]

705 pessoas; Mestrado na área das artes: 3 830 pessoas; Doutoramento na área das Artes: 481 pessoas). Já por população empregada, nas profissões “Artistas criativos e das artes do espetáculo”, apresentam uma população de 12 233 pessoas empregadas (como patrão ou empregador: 3 102 pessoas; como trabalhador por conta própria: 3 134 pessoas; como trabalhador por conta de outrem: 5 126 pessoas; e as restantes 871 pessoas em qualquer outra situação profissional não denominada) no ano de 2011 (Instituto Nacional de Estatística, 2012, p.480).

As “tendências evolutivas” são difíceis de compreender através destes estudos, devido aos escassos dados estatísticos semelhantes ao longo do tempo, isto é, a avaliação da “evolução numa perspetiva longitudinal, como acontece em outros países” (Pais, 2022). Para além disso, não foram encontrados estudos que caracterizem o artista como profissão individualizada, apenas o indicador de “expectativas em ser artista profissional” (Figura 6) no “Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020”, que demonstra um alto grau de possível vontade por parte da população inquirida em se tornar artista profissional²⁰. Estes dados revelam também a possível dificuldade em atingir ou manter esta profissão, devido ao número reduzido de inquiridos considerados artistas profissionais. Seria relevante compreender, a partir de novos estudos, quais as razões e dificuldades reais para esta diferença. Mesmo assim, os pontos abordados nesta investigação têm intenção de poder chegar a algumas origens, causas ou motivos para a contrariedade na profissionalização do artista.

Quando os artistas têm um emprego considerado estável dentro do seu campo de ação, os contratos de longo prazo são reduzidos e encontram-se “quase exclusivamente em grandes organizações que operam numa base plurianual”, orquestras, companhias de teatro ou dança, editoras, estúdios de arquitetura, galerias, “apesar destas grandes organizações contratarem cada vez mais pessoal numa base de curto prazo.” (Menger, 1999, p.546). No caso de serem eventos temporários ou entidades mais pequenas, estas trabalham principalmente ou exclusivamente com contratos a curto prazo. Os artistas plásticos que são considerados profissionais de sucesso, na sustentação da sua vida pela arte, estão

²⁰ Base de dados Nesstar do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
<http://nesstar.ics.ul.pt/webview/index.jsp?object=http://nesstar.ics.ul.pt:80/obj/fStudy/API0089>
[último acesso:25/08/2022]

Variable P.6F: P.6F. ALGUMA VEZ PENSOU EM EXERCER UMA ATIVIDADE ARTÍSTICA COMO PROFISSÃO?

Values	Categories	N	
1	Sim, pensei em ser e sou artista profissional	31	1.6%
2	Sim, tenho o objetivo de ser artista profissional	26	1.3%
3	Sim, se a oportunidade surgir	43	2.2%
4	Sim, no passado, no presente já não	157	7.8%
5	Não, nunca tive esse objetivo	1735	86.8%
98	Não sabe	8	0.4%
99	Não responde	0	0.0%

SUMMARY STATISTICS

Valid cases 2000
Missing cases 0
This variable is numeric

Figura 6 - Indicador de “Expectativas de ser artista profissional” inserido em “Participação artística e capitais culturais” do Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses de 2020

maioritariamente associados a galerias ou associações que recolhem uma percentagem da venda das obras para toda a produção de exposições e planeamento de estratégias de gestão da carreira do artista em questão, que se regem, na sua maioria, pelas tendências do mercado de arte.

“O trabalho dos artistas precisa de ser valorizado não pela função que tem na economia dos outros, mas pelas características próprias das obras produzidas.”

(Louraço, 2010)

Os artistas profissionais podem também operar de forma individual como trabalhadores independentes, *freelancers*, ou organizados em coletivos, com a possibilidade, em todos os casos, de serem financiados por entidades públicas ou privadas (Menger, 1999), através de bolsas, subsídios, comissões, patrocínios ou apoios. Hito Steyerl salienta a condição de “liberdade negativa” na posição de *freelancer*, alguém que vende os seus serviços a empregadores sem qualquer compromisso a longo prazo, o que pode ser uma vantagem para o artista, pelas possibilidades de maior diversidade e de poder de seleção de trabalhos; porém, também demonstra a sua possível insegurança, visto que as instituições “se recusam a ter qualquer responsabilidade [pelo trabalhador] mas que ainda assim tentam controlar e *microgerir* a sua vida”²¹ (Steyerl, 2012, p.131), e em que a procura constante de trabalho também limita o tempo de produção. (Figura 7) Mesmo assim, esta possível quantidade de trabalhos sem compromisso ao longo da carreira do artista, diversifica o seu portefólio, e acumula “capital humano e social” (Menger, 2001, p.246). Nesta situação profissional, para além dos artistas terem controlo sobre a sua prática, estabelecendo as próprias metas e ritmos de trabalho, e a capacidade de gerir apresentações, lançamentos ou vendas de obras, têm também “a motivação para um profundo empenho e elevada produtividade associada à sua independência profissional”. Mesmo assim, há “também um elevado grau de aceitação de riscos” associados (Menger, 1999, p.552).

²¹ “At this point a new negative freedom emerges: the freedom not to be represented by traditional institutions, which refuse any responsibility for you but still try to control and micromanage your life (...)” (Steyerl, 2012, p.130/131)

“O trabalho por conta própria atua cada vez mais como uma força motriz na expansão dos mercados de trabalho artístico.”²²
(Menger, 1999, p.552)

Sobre a gestão da produção artística, Pierre Menger enuncia quatro razões para o desenvolvimento alargado do trabalho ocasional neste *campo das artes*. A primeira sendo relativa aos produtos concebidos, na sua maioria originais, mas considerados muitas vezes substituíveis. Estes requerem alguma diferenciação de outros produtos artísticos do mesmo género ou para o mesmo público, e são dependentes da sua valorização no mercado, “o que faz de cada artista um monopolista” da sua produção. A sua expressão artística torna-se a sua propriedade, que vai valorizando consoante a reputação do artista e o valor de mercado das obras. A segunda razão recai sobre a quantidade de profissões e práticas culturais que envolvem a realização de qualquer exposição, performance, apresentação, filme, peça ou outra ação artística ou cultural, para além do próprio artista. A terceira é sobre a receção do público, relativa ao gosto, uma variável difícil de definir ou balizar. A última recai sobre a incerteza como condição permanente, “uma característica intrínseca do processo criativo” (Menger, 1999, p.548/551).

“A incerteza atua como condição necessária para a inovação e auto-realização no ato criativo, mas também como uma ilusão, devido à sobrestimação das hipóteses de sucesso que pode desencadear. Como resultado, a aprendizagem pela prática desempenha um papel decisivo. As desigualdades neste mundo profissional são maiores do que noutras categorias profissionais.”²³
(Menger, 2014, p.318)

Assumindo a incerteza, afirmada por Pierre Menger, como fator marcante no percurso profissional do artista, e sabendo-o mais evidente no início de carreira, o trabalho artístico é, mesmo assim, considerado “altamente atrativo” em comparação com os empregos mais comuns, de dias e horários fixos, que ocupam a maior ou toda a percentagem do tempo útil semanal. Numa “forma de vida idiossincrática”, o artista

²² “Self-employment increasingly acts as a driving force in the expansion of artistic labor markets. ” (Menger, 1999, p.552)

²³ “Uncertainty acts as a necessary condition for innovation and self-realization in the creative act, but also as a delusion, because of the overestimation of the chances of success that it can trigger. As a result, learning by doing plays a decisive role. Inequalities in this professional world are greater than in other professional categories.” (Menger, 2014, p.318)



Figura 7 - "*Strike*", de Hito Steyerl, 2010, Single Channel HD digital video, 28 sec. c/som

"Strike work feeds on exhaustion and tempo, on deadlines and curatorial bullshit, on small talk and fine print. It also thrives on accelerated exploitation. I'd guess that—apart from domestic and care work—art is the industry with the most unpaid labor around. It sustains itself on the time and energy of unpaid interns and self-exploiting actors on pretty much every level and in almost every function. Free labor and rampant exploitation are the invisible dark matter that keeps the cultural sector going." (Steyerl, 2012, p.96)

pode ser totalmente autônomo, sem obrigação de rotina, praticando apenas a sua vontade, com a possibilidade de ir acumulando várias habilidades, ferramentas e meios de expressão artística, e de ter um “forte sentido de comunidade” e um “elevado grau de reconhecimento social” (Menger, 1999, p.555). Menger afirma que, para a segurança da criação artística como “livre e pura de todos os constrangimentos externos”, o artista se deve afastar da demanda do mercado, “que só contamina e degrada a atividade”, salientando que o que é aqui posto em causa é a própria “ambição do artista em viver da sua arte” (Menger, 2014, p.127). A precariedade no mundo da arte é continuado por esta relação mercantil, principalmente “como a sua relativa autonomia se apoia na mais extrema dependência” (Vishmidt, 2005, p.114). Em concordância com estes estudos, o afastar temporário do mercado da arte tem como intuito a concentração de energia e trabalho dos artistas e todos os agentes que os envolvem na procura de projetos com “estratégias de produção de temas socialmente relevantes” e que se empenhem no diálogo e discussão com “públicos bem enraizados na sociedade em vez de serem objeto de negócio no mercado da arte” (Gau & Schlieben, 2009, p.40).

“(…) o invasivo mercado de arte contemporânea arrasta consigo o perigo de esmagar esse mesmo mercado e de limitar o desenvolvimento dos artistas, sobretudo quando o investimento no mercado de arte contemporânea se torna mais uma demonstração de poder do que de gosto.”
(Savage, 2010, p.211)

As entidades públicas e privadas valorizam a acumulação de experiência profissional, o currículo, aquando da seleção de propostas submetidas para bolsas ou apoios para a produção artística. A nível nacional, a Direção-Geral das Artes (DGArtes), tem um programa anual de apoio a projetos de criação e edição. Nos critérios de apreciação divulgados pela entidade, apresentam três parâmetros a serem ponderados pelo júri escolhido, sendo eles: “Projeto artístico”, em que se considera a qualidade e “relevância cultural” da proposta juntamente com a “equipa”, onde os currículos individuais são também ponderados (60%); “Viabilidade”, a análise da componente de gestão do projeto juntamente com as “parcerias estabelecidas” (30%); “Objetivos”, ponto final que avalia a resposta relativamente aos “objetivos de interesse cultural”,

pré-estabelecidos pela entidade²⁴. Desta forma são claras as limitações criadas, desde a definição das necessidades culturais que circunscrevem os projetos vencedores à avaliação do currículo dos artistas, as possibilidades de produtores em início de carreira são diminuídas. Na cidade do Porto, o caso do apoio municipal à criação artística denominado “*Criatório*”, é descrito no programa como primeiro critério a “inovação e potenciação de novos discursos artísticos”, que corresponde a 40% da avaliação, sendo o restante igualmente dividido entre a apresentação e planeamento da proposta, a “adequação curricular” dos candidatos e as formas de divulgação, “difusão e acesso público à criação”²⁵.

Claire Bishop explica que, na “lógica política”, a importância dos números e estatísticas de audiência e marketing como provas de produção e receção de público são fatores essenciais para assegurar apoios públicos (Bishop, 2012, p.13). Mesmo assim, será que é possível “ponderar outras abordagens que permitam o financiamento de uma cultura que não esteja orientada nem para a produção de obras nem para o categorizável”? (Gau & Schlieben, 2009, p.38/39) Talvez com oportunidades de experimentação, por vezes não dialogantes com o mercado artístico nem com os requisitos para receber fundos públicos. A Fundação Calouste Gulbenkian detém um concurso para apoio a projetos de criação artística “de caráter inovador nas áreas de Artes Performativas (dança) e Encenação (teatro/ópera), Artes Visuais (desenho, escultura, fotografia, performance, pintura e vídeo) e Cinema (realização)”. A entidade tem delineados cinco fatores não cotados no “processo de seleção”: a “relevância” do projeto em termos artísticos e culturais; a “consistência” entre a apresentação e o plano de execução da “proposta estética”; a “exequibilidade”, sobre o orçamento e a produção; “o percurso artístico do responsável pelo projeto”; e por fim, a comparação entre as propostas dos “criadores em início de carreira” e dos artistas com “percursos já consolidados”²⁶. É assim um

²⁴ Esclarecimentos sobre “VI – Critérios de apreciação” no material de apoio disponibilizado pela DGArtes sobre o “Programa de apoio a projetos – criação e edição” <https://www.dgartes.gov.pt/pt/node/3282#V1%20-%20Crit%C3%A9rios%20de%20aprecia%C3%A7%C3%A3o> [última consulta: 29/08/2022]

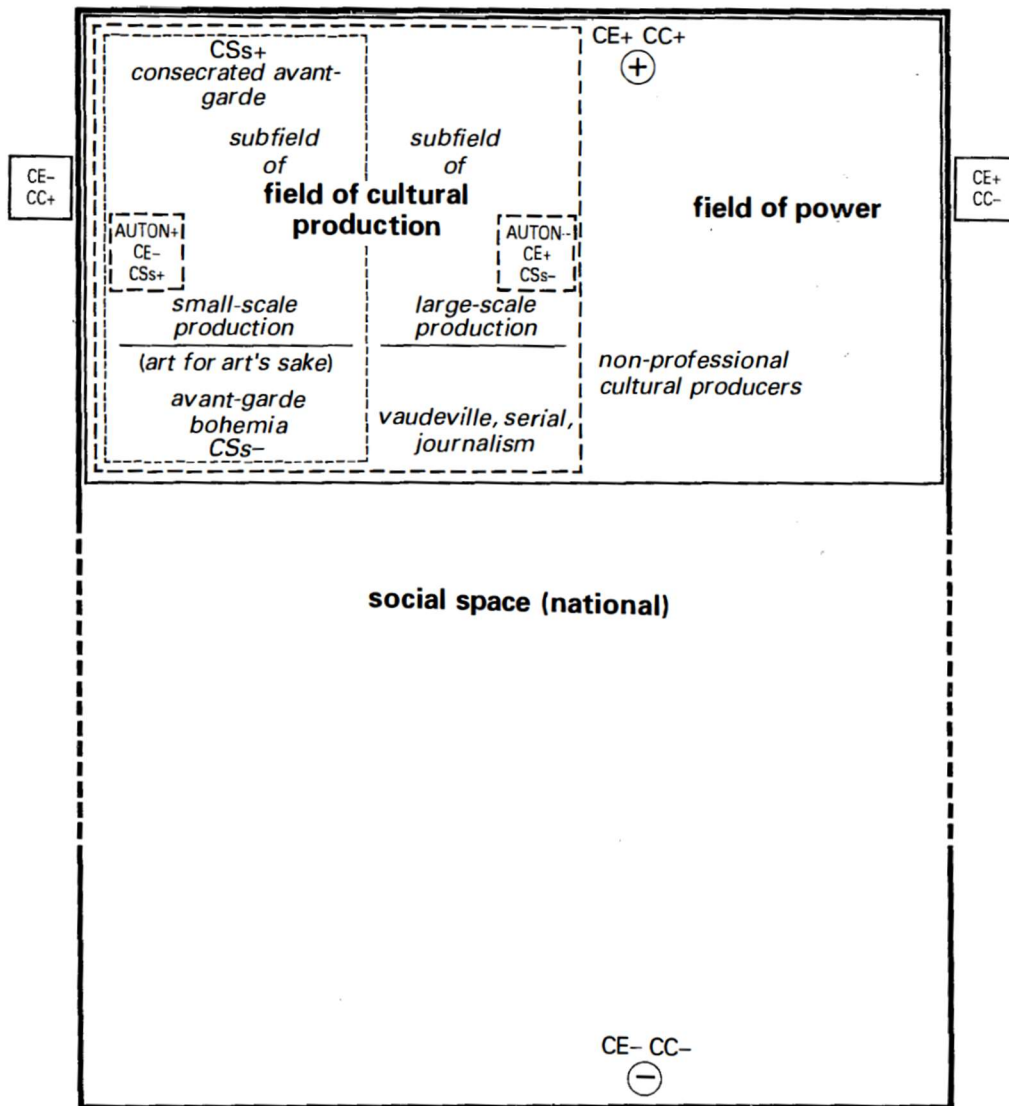
²⁵ Os critérios apresentados fazem parte do primeiro ponto da cláusula décima sobre análise das candidaturas, do programa de concurso de “Apoio à criação artística contemporânea ‘*Criatório*’” <https://www.cm-porto.pt/files/uploads/cms/cmp/128/files/773/edital-i-366923-16-programaconcurso-criatorio.pdf> [última consulta: 28/08/2022]

²⁶ Regulamento 2022 do “Apoio à Criação Artística” concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, no quinto ponto sobre o processo de seleção https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2022/02/ACA_Regulamento_2022_final.pdf [última consulta: 29/08/2022]

concurso mais diverso, que assiste vários setores culturais, individualizando as necessidades e os responsáveis de avaliação das propostas submetidas. Estes são três apoios principais à criação artística em Portugal, em que os artistas, de forma individual ou em coletivo, se podem candidatar com propostas culturais.

No “*campo da produção cultural*” como Pierre Bourdieu denomina ou, na procura de reduzir a escala, no “*campo artístico*”, o meio relacional desenrola-se num considerado “*campo de forças*”, em que diversas condições, fatores e agentes se relacionam, dialogam ou confrontam (Bourdieu, 1993). Para além destas relações internas, o *campo artístico* é condicionado por outros *campos* (todos os *campos* estão interligados), principalmente pelo *campo de poder*, que engloba o *campo político e económico* (Figura 8). Segundo o seu pensamento, estas ligações são regidas por dois “princípios de hierarquização”: um “critério heterónimo”, medido por sucesso segundo as vontades do *campo de poder*, que se quer manter, o mais possível, semelhante a si, mantendo as mesmas regras e procurando os produtos artísticos que respondam aos seus requisitos; e o “critério autónomo” “arte pela arte”, que procura “concretizar a sua própria lógica como um campo”. Mesmo com um maior grau de independência, “continua a ser afetado pelas leis do *campo* que o engloba” e de alguma forma prejudicado, por exemplo em termos de *capital*, no retorno possível do *campo económico* (Bourdieu, 1993, p.38/39). São demonstrados sinais de autonomia no *campo artístico* sempre que: são criadas instituições e entidades específicas para o bom funcionamento do meio artístico (Bourdieu, 1993), museus, galerias, associações, coletivos, centros, escolas e publicações de arte; são celebrados os agentes especializados associados, artistas, curadores, programadores, produtores, galeristas, gestores, críticos, historiadores, colecionadores e aqueles que, a favor da existência do *campo*, percebem, apreciam e “são capazes de impor uma medida específica de valor do artista e os seus produtos” (Bourdieu, 1993, p.260). Mesmo assim, é inevitável a presença e influência do *campo de poder*.

“(…) os mercados de trabalho artístico expandem-se ao longo de um caminho de crescimento altamente desequilibrado: pressão competitiva, especialização flexível da organização do trabalho e contingência de trabalho generalizada cruzam ideais individuais e de empreendimento, tais como a autorrealização e a inovação de formas que desafiam as visões convencionais do processo de



Key

- Social space
- - - Field of power
- · · · · Field of cultural production
- · · · · Subfield of small-scale production

- CE Capital – economic
- CC Capital – cultural
- CSs Capital – symbolic, specific
- AUTON+ High degree of autonomy
- AUTON- Low degree of autonomy

Figura 8 - O campo de produção cultural dentro do campo de poder e dentro do espaço social

trabalho qualificado, bem como os métodos convencionais de inquérito e avaliação."²⁷

(Menger, 2001, p.242)

Na consideração geral do sucesso do artista, como resultado favorável de uma profissionalização ideal, de sustento de vida e produção artística, sem peso no tempo para o processo criativo, Pierre Bourdieu acrescenta o conflito entre os dois princípios de hierarquização (Bourdieu, 1993, p.40). Para Pierre-Michel Menger, a estrutura para o sucesso, para além de requerer do artista a sua dedicação e trabalho, depende do seu contexto e condições, tanto económicas como políticas, questões sociais ou legais, nacionalidade ou lugar onde produz e apresenta; depende da sua equipa, os profissionais por quem se rodeia e o seu trabalho de partilha com o público ou na própria produção; e, por fim, da avaliação e receção por parte dos seus pares, amigos, profissionais culturais, e público em geral, consumidores ou clientes, compradores ou vendedores (Menger, 2014). Tal como Bourdieu, Menger sublinha a importância do desenvolvimento de redes profissionais, da parte dos artistas, com produtores e agentes que possam apoiar na montagem de equipas e produção de qualquer género de exibição da criação artística, com resultado no aumento “da reputação e empregabilidade do artista de sucesso” (Menger, 2014, p.218). Este “*campo de forças*” e “*campo de dificuldades*” como Bourdieu descreveu o *campo das artes*, requer as tais relações profissionais para o bom funcionamento da estrutura do *campo*, isto é, para a autonomia completa do campo de produção (Bourdieu, 1993, p.37/239).

“(…) a evolução dos diferentes *campos de produção cultural* no sentido de uma maior autonomia é acompanhada de uma forma de retorno reflexivo e crítico por parte dos produtores sobre a sua própria produção, um retorno que os leva a retirar dela o próprio princípio e pressupostos específicos do *campo*.”²⁸

(Bourdieu, 1993)

²⁷ “artistic labor markets expand along a path of highly unbalanced growth: competitive pressure, flexible specialization of the work organization and pervasive work contingency cross individual as well as entrepreneurial ideals such as self-achievement and innovativeness in ways that challenge conventional views of the skilled working process as well as the conventional survey and measurement methods.” (Menger, 2001, p.242)

²⁸ “(…) the evolution of the different fields of cultural production towards a greater autonomy is accompanied by a sort of reflective and critical return by the producers upon their own production, a return which leads them to draw from it the field’s own principle and specific presuppositions.” (Bourdieu, 1993, p.264/265)

A partir dos estudos publicados por Sandra Vieira Jürgens relativos ao progresso de espaços alternativos geridos por artistas em Portugal (Jürgens, 2016) e sobre o trabalho artístico coletivo (Jürgens, 2006, 2013), compreende-se que a busca pela autonomia se intensifica a partir dos anos sessenta e setenta do século XX, quando os artistas manifestam a sua vontade “em construir uma prática artística fora de domínios que consideravam adversos à arte contemporânea, mais inovadora.” Para além dos modos de produção artística serem, muitas vezes, discordantes com os princípios académicos, como analisado anteriormente, os artistas procuram ter um novo alcance em termos de público e “novos canais de receção artística” (Jürgens, 2006, p.73/74). A “Art Workers Coalition” (AWC), um coletivo de trezentos artistas, profissionais da cultura e membros da comunidade artística, organizou-se, de forma informal, “flexível, sem hierarquias, sem líderes eleitos e sem agendas ou programas definidos”, reunindo elementos com diferentes posicionamentos políticos e modos de expressão artística (Jürgens, 2016), criado em Nova Iorque a Janeiro de 1969 (Figura 9). Ao autoproclamarem-se *art workers*, como trabalhadores das artes em tradução direta ou “artistas-trabalhadores” como Jürgens denomina, exigiam uma mudança de atitude perante os artistas, na procura de uma profissionalização menos incerta, com melhores condições e garantias de trabalho e com um grande ênfase nas comunidades ignoradas no sistema artístico destas décadas. O ser considerado profissional demonstra uma preocupação com “as condições de produção, divulgação, estrutura e funcionamento do sistema” (Jürgens, 2016, p.195/196).

“Nela [na AWC] os artistas encontravam uma forma de ação participativa, horizontal, comunitária e dialógica que contornava o entendimento hierárquico do campo artístico e a indiferença do mundo da arte, tanto em relação às práticas experimentais que escapavam aos valores da arte reconhecidos pelo sistema institucional e comercial da arte como às intervenções produzidas por mulheres e artistas de diferentes etnias.”
(Jürgens, 2013, p.86)

Segundo o estudo de Julia Bryan-Wilson, a afirmação de *trabalho* neste contexto artístico do coletivo AWC, e caracterizado por “esforço sério e valioso”, demonstra a consciência por parte dos *art workers* do valor exponencial das suas obras, não só em termos económicos, mas também em termos sociais e políticos (Bryan-Wilson, 2009). A partir da criação do coletivo, foram organizadas algumas reuniões,



**architects, choreographers, composers, critics & writers,
designers, film-makers, museum workers, painters,
photographers, printers, sculptors, taxidermists, etc.**

ARE ASKED TO COME TO THE MUSEUM OF MODERN ART GARDEN
21 WEST 53RD STREET AT 3:00
ON SUNDAY, MARCH 30TH.

AMONG THE REASONS THIS ACTION IS BEING CALLED ARE THESE:

- 1) TO DEMONSTRATE THE RIGHT OF ART WORKERS TO USE ALL MUSEUM FACILITIES;
- 2) TO SUPPORT THE DEMANDS OF BLACK ARTISTS;
- 3) TO DEMAND THAT ALL MUSEUMS EXPAND THEIR ACTIVITIES INTO ALL AREAS AND COMMUNITIES OF THE CITY;
- 4) TO DEMAND FREE ADMISSION ON BEHALF OF ANYONE WISHING IT;
- 5) TO DEMAND ACCESS TO MUSEUM POLICY-MAKING ON BEHALF OF ART WORKERS.

**DEMONSTRATE
OUR STRENGTH
AT MOMA!**

Figura 9 – 9.1 - União de artistas, manifestação pelo trabalho artístico organizada pelo Art Workers' Coalition (AWC)

9.2 - "Flyer for demonstration on March 30, 1969"

conversas e debates, até no próprio Museum of Modern Art, criticado pelo grupo, que acolheu o encontro e as considerações apontadas pela AWC. Nesse evento, os tópicos de interesse partiram da própria estrutura do coletivo e na decisão dos passos e ações que poderiam tomar para continuar. Discutiam-se as possíveis alternativas, reformas e mudanças nas relações ligadas com as entidades, instituições e galerias, a relação do artista com o público, e a forma como se insere na comunidade local e “os direitos artistas negros e porto-riquenhos” (AWC, 1969; Jürgens, 2016).

Em 1980, nas resoluções da conferência geral de Belgrado, a UNESCO lança uma recomendação aos estados-membros sobre o Estatuto do Artista. Assumindo o papel do artista como importante para a evolução da sociedade, define que deve ser dada a oportunidade a estes profissionais de “contribuir para o desenvolvimento da sociedade (...) preservando a sua inspiração criativa e a liberdade de expressão”. Afirmam também que o artista tem o direito de ter condições adaptadas a si, considerando as questões legais, sociais e económicas, sublinhando a necessidade do melhoramento na “segurança social, trabalho e condições de impostos do artista”. Reconhecem que todas estas medidas são necessárias para “o vigor e a vitalidade das artes que dependem, entre outras coisas, do bem-estar dos artistas, tanto individual como coletivamente” (UNESCO, 1980, p.147/148).

“Considerando que os artistas devem conseguir coletivamente considerar e, se necessário, defender os seus interesses comuns, e por isso devem ter o direito de ser reconhecidos como uma categoria profissional e de constituir organizações sindicais ou profissionais.”²⁹
(UNESCO, 1980, p.148)

Atualmente, na União Europeia, foi lançado um Relatório sobre a Situação dos Artistas relacionado com a recuperação cultural necessária após a epidemia de

²⁹ “Considering that the artist plays an important role in the life and evolution of society and that he should be given the opportunity to contribute to society’s development and, as any other citizen, to exercise his responsibilities therein, while preserving his creative inspiration and freedom of expression, (...) Affirming the right of the artist to be considered, if he so wishes, as a person actively engaged in cultural work and consequently to benefit, taking account of the particular conditions of his artistic profession, from all the legal, social and economic advantages pertaining to the status of workers (...) Affirming further the need to improve the social security, labour and tax conditions of the artist, whether employed or self-employed, taking into account the contribution to cultural development which the artist makes (...) Recognising that the vigour and vitality of the arts depend, inter alia, on the well-being of artists both individually and collectively (...) Considering that artists must be able collectively to consider and, if necessary, defend their common interests, and therefore must have the right to be recognized as a professional category and to constitute trade union or professional organizations,” (UNESCO, 1980, p.147/148)

2020/2021. Neste documento e como já declarado pela UNESCO, a entidade reconhece a importância da cultura e das artes “na promoção da diversidade cultural e no fomento de sociedades inclusivas e na luta contra todos os tipos de discriminação” (Relatório UE, 2020, p.13), e considera os percursos profissionais dos artistas e dos profissionais da cultura como “atípicos devido à natureza do próprio setor”, com remuneração instável que “provém de diferentes fontes, como contratos, direitos de autor, subvenções e subsídios”, tornando a incerteza, como antes analisado, uma realidade quotidiana do artista e do agente cultural (Relatório UE, 2020, p.8). Assim, e após condições mundiais agravadas pela epidemia, é demonstrada uma maior preocupação com a geração de jovens artistas e trabalhadores do setor cultural, destacando as “formas de trabalho atípicas” como prejudiciais ao desenvolvimento do setor em geral. O alerta é dado a todos os estados-membros, com a insistência em melhores condições de trabalho, normas mínimas para estes profissionais, remuneração e medidas de segurança social (como “pagamento de pensões, de assistência de saúde e de subsídios de desemprego”) adequadas em todos os setores culturais, tendo em conta as características específicas destes meios (Relatório UE, 2020).

Em Portugal, o lançamento do Estatuto dos Profissionais da Cultura em 2021 foi um primeiro passo para o melhoramento da estabilidade dos artistas e agentes culturais. Tal como o Relatório pela União Europeia, o estatuto contempla a importância de um novo olhar para estes profissionais na procura de assegurar um setor cultural “dinâmico e equilibrado, que garanta boas condições de trabalho (...) de forma a potenciar a respetiva criatividade e criação artística”, mesmo com as “particularidades próprias deste setor”, caracterizadas “pela intermitência, pela sazonalidade, pela ausência de estabilidade”. De uma forma abrangente à própria diversidade dentro da cultura, o estatuto apresenta um conjunto de regulamentos e um regime de proteção social através de um registo de profissionais da área da cultura («Estatuto Dos Profissionais Da Área Da Cultura», 2021). Foi também retomada a Rede Portuguesa de Arte Contemporânea, que detém uma comissão para aquisição de obras, na procura de potenciar os artistas atuais (“Rede Portuguesa de Arte Contemporânea,” 2021).

Tal como provado pelas recomendações europeias para as políticas culturais dos estados-membros, é necessário assumir a profissionalização do artista,

salvaguardando as suas condições de vida para uma cultura artística mais diversa, de produção e relacionamento eficaz com as comunidades envolventes. O novo estatuto português categoriza os profissionais da cultura, assumindo políticas mais coincidentes com a realidade do meio cultural. Este é um primeiro passo na concretização completa do requerido pelos artistas e pelas recomendações europeias. Com futuros estudos mais prolongados, aprofundados e concretos sobre as práticas culturais englobadas neste estatuto, isolando e discriminando os modos de produção e atuação, será possível a discussão e obtenção de novas soluções. Uma possibilidade de organização artística que torna mais fácil o processo de profissionalização, é o coletivo, modo estudado na última parte deste capítulo.

Coletivo

O coletivo é definido como um grupo de pessoas, unidas por interesses, vontades ou ideais comuns, com algum propósito partilhado³⁰. Baseado em regime de trabalho auto-organizado (Jürgens, 2013, 2016), os coletivos artísticos são redes de artistas profissionais que trabalham em conjunto, com possibilidade de cooperação com outros agentes culturais, em vez de ou em paralelo a métodos galerísticos ou de museus. A criação de redes relacionais faz parte da natureza humana, e estas conexões levam à organização em coletividades, por razões e contextos diversos, por vontades e resultados diferentes, em que as formas de “coexistência e coorientação são reconhecíveis” (Bucher, 2014, p.2; Latour, 1987). Estes corpos coletivos podem ser integrados por artistas com diversas experiências profissionais e de produção artística, trazendo para o grupo diferentes capacidades que facilitam a execução de projetos individuais ou ações conjuntas de divulgação do próprio coletivo e das obras de cada um, todas elas “caracterizadas por uma informalidade”. Mesmo assim, os coletivos artísticos a ser considerados nesta investigação e em seguimento da abordagem geral deste estudo, são profissionais, sendo que a informalidade se deve à maior abertura de experimentação de novos modos de organização e produção, com uma “maior flexibilidade e criatividade na organização de iniciativas” (Jürgens, 2016, p.396).

“A cooperação pode ser definida, secamente, como uma troca em que os participantes beneficiam do encontro. (...) O ato de o fazer está envolvido na experiência do prazer mútuo.”³¹

(Sennett, 2012, p.5)

A colaboração é o termo base em qualquer coletivo, define-se por trabalho em conjunto ou cooperação (Kester, 2011). “Quando a fé move montanhas”, é uma obra de Francis Alÿs com a intenção de mover uma duna por dez centímetros, em Lima no Peru (Figura 10). Para isso, foram necessários quinhentos voluntários que, em linha, usaram pás para mover a areia em sincronia. Na execução da obra, assiste-se ao

³⁰ Definição de “coletivo”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* <http://dicionario.priberam.org/coletivo> [última consulta: 20/08/2022]

³¹ “Cooperation can be defined, drily, as an exchange in which the participants benefit from the encounter. (...) The act of doing so is wrapped in the experience of mutual pleasure.” (Sennett, 2012, p.5)



1



2

Figura 10 – “Cuando la fe mueve montañas” (When Faith Moves Mountains), Francis Alÿs, Lima, Peru, 2002; 15:09 min

10.1 - MoMA Collection

10.2 - Desipiente Magazine

sentimento de concretização de todos os participantes no fim da ação de mover a duna em conjunto³². Esta partilha comum do trabalho por um propósito artístico e a realização do mesmo de forma envolvida, demonstra a força de uma vontade coletiva, mesmo que tenha sido conceptualizada por um só artista, é uma “colaboração em forma de prática artística” (Kester, 2009, p.418; 2011). Alÿs afirma “máximo esforço, mínimo resultado” (Franke, 2012), assim salienta a situação económica do país, “revertendo os princípios conservadores de eficiência e produção”³³. Claire Bishop incentiva a mais práticas colaborativas e participativas, de ligação direta dos artistas com as comunidades envolventes, acreditando serem “práticas que *re-humanizam* - ou pelo menos *des-alienam* - a sociedade”³⁴ (Bishop, 2006, p.179/180).

“A carreira de um artista é moldada por colaborações, patrocínios e associações com profissionais de qualidade comparável nas suas respetivas funções.”³⁵

(Menger, 2014, p.207)

Na plena consciência da possível atividade de um artista profissional, compreende-se que, mesmo que este tenha a possibilidade de ter um espaço só seu como atelier, com todas as ferramentas e habilidades necessárias à sua produção e sem necessidade de assistência, o artista fará parte de uma comunidade cultural, o *campo de produção cultural* (Bourdieu, 1993). O artista terá que se relacionar com outros profissionais e trabalhar em equipa na execução de qualquer forma de apresentação a público ou até mesmo na criação de novos projetos. Para além disso, “o artista não consegue ignorar as expectativas e reações dos seus contemporâneos” (Menger, 2014, p.4) um conjunto comprometido com o *campo cultural* (Bourdieu, 1993; Jürgens, 2006). A realidade é que, atualmente, os considerados artistas estabelecidos criaram e possuem uma equipa de produção das suas obras, assistentes ou estagiários que apoiam e, quando em maior escala, estruturas empresariais ou de fundação, estes já com departamentos de comunicação, recursos humanos, entre outros comuns nestes setores. A profissionalização do artista, em qualquer passo da

³² Vídeo disponível em arquivo do artista <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/> [última consulta: 27/08/2022]

³³ Excerto da descrição da obra pelo MoMA <https://www.moma.org/collection/works/109922#:~:text=Al%C3%BFs's%20motto%20for%20When%20Faith,dune%20by%20a%20few%20inches.> [última consulta: 27/08/2022]

³⁴ “(...) the creative energy of participatory practices rehumanizes—or at least de-alienates—a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism.” (Bishop, 2006, p.179/180)

³⁵ “The career of an artist is shaped by collaborations, sponsorships, and associations with professionals of comparable quality in their respective functions.” (Menger, 2014, p.207)

sua carreira, terá que ter “múltiplas cooperações e colaborações requeridas para o seu sucesso” (Menger, 2014, p.5). Thomas Hirschhorn criou um “Espectro de avaliação” (Figura 11), em que esquematiza o meio que o envolve, esclarecendo para si “com quem realmente quer trabalhar” (Hirschhorn, 2010). O coletivo como método de organização, é uma alternativa de profissionalização, visto que o artista entra numa rede pré-estabelecida de contactos, ou cria uma em cooperação com os seus pares e colaboradores de equipa, que se unem com o mesmo fim: o de singrarem no meio a partir de ideias comuns.

Num coletivo, o agregar de diferentes especialidades traz um ambiente multidisciplinar aos artistas, de liberdade de experimentação e de produção em colaboração. A organização em coletivo é comum em algumas artes: como em música, em grupos, bandas, orquestras ou editoras; em teatro e circo em companhias; em cinema a execução de qualquer peça fílmica necessita de equipa de produção; as artes plásticas e visuais criam um meio e uma comunidade, e alguns artistas começam em estúdios, coletivos e espaços independentes de programação. Segundo Menger, o coletivo deve procurar o equilíbrio na sua composição, entre “o valor de reputação dos membros associados” e os “novos talentos que também se adequam ao projeto” (Menger, 2014, p.233). As ações culturais organizadas por estes grupos e coletivos necessitam de um conjunto de competências e atividades que Sandra Vieira Jürgens enumera (Jürgens, 2016, p.398):

- Idealização e planeamento do projeto, de forma conjunta – que implica mais tempo de aproveitamento de todas as ideias e consequente discussão e formalização das mesmas;
- Curadoria – “conceito curatorial, seleção de artistas, produção escrita”;
- Design, comunicação e divulgação – “cartazes, folhetos, folhas de sala, catálogo”, *press kits*, contacto com os *media* e gestão de redes sociais;
- Produção – “orçamentos, negociação, angariação de apoios, seguros, transporte”, montagem e desmontagem;
- Edição, documentação e arquivo.

Cada artista traz uma “perspetiva única” da sua prática artística, e em parceria, tem a possibilidade de criar grandes momentos culturais, que no futuro se compreendam com valores relevantes, tanto políticos – de experiência em sociedade – como

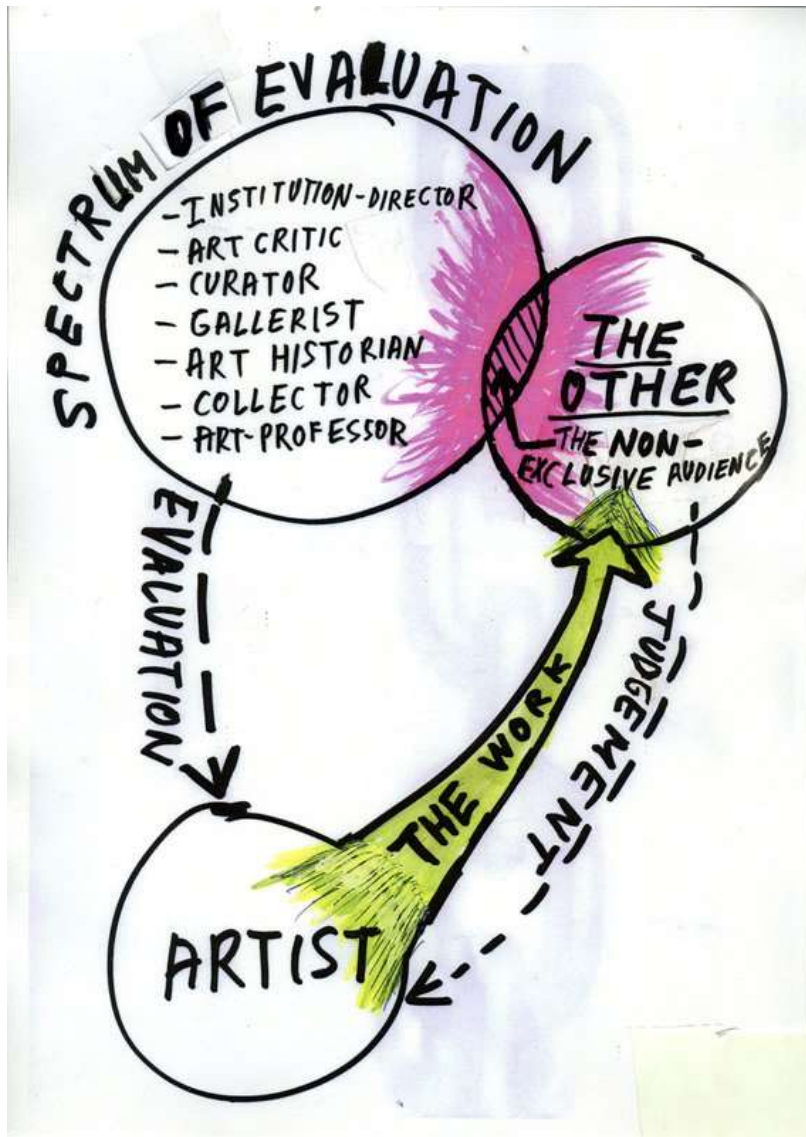


Figura 11 - "Spectrum of Evaluation", Thomas Hirschhorn, 2008-2010

históricos – de criação de um movimento (Kester, 2011). Estes coletivos que se encontram “fora do quadro regulamentado das instituições”, com práticas mais diversas, deram lugar a novos modos de atuar artisticamente (Jürgens, 2013), e desenvolvem-se de grupos a espaços independentes de programação artística e cultural.

“De uma forma geral, as suas ações resultam de processos espontâneos e pontuais de auto-organização com vista à realização de projetos concretos com uma duração restrita. (...) dinâmicas de trabalho coletivo baseadas em elos de solidariedade funcional, de aspirações e modos de afirmação de interesses e gostos comuns (...)”
(Jürgens, 2016, p.396)

Mesmo sem recursos ou em “economia de meios”, a produção artística é levada adiante pelas equipas, muitas vezes na procura constante de novos fundos e parcerias. Estes coletivos, na sua maioria, necessitam de um espaço físico, com estúdios ocupados por artistas para a sua produção e eventuais zonas para exposições das suas obras, sendo este muitas vezes uma “ocupação temporária e provisória de espaços pouco usuais” (Jürgens, 2016, p.395), como ruínas, “prédios abandonados, lojas fechadas, sótãos de casas particulares” (Nicolau, 2006, p.49). Assim, organizam-se para sustentar um espaço e, de forma frequente, é necessária a reconstrução ou adaptação em zonas adaptadas e funcionais às suas práticas. As parcerias para cedências de espaços e apoios de aquisição de sede para estas organizações facilitam e dão maior segurança aos coletivos, sendo o tempo ocupado pela dinamização de outras ações. Tendo um espaço próprio, as visitas por parte de especialistas, compradores e colecionadores tornam-se mais fáceis de organizar, visto que vários artistas trabalham e expõem no mesmo lugar, podendo assim tornar-se um ponto de passagem para os interessados em arte e cultura. Nos casos de estudo apresentados verifica-se o contrário, é até demonstrada uma certa resistência. A relação de alguns destes coletivos com os espaços físicos encontrados e desenvolvidos para as suas práticas são muitas vezes turbulentas, devido à insegurança de contratos de arrendamento de curto prazo, negociações difíceis e acordos que implicam o possível e sempre iminente despejo, consoante o mercado imobiliário. Uma maior segurança é refletida quando os coletivos estão ligados em

parcerias com associações ou instituições que detêm espaços, como é o caso da Rua do Sol e da Oficina Arara.

“A verdade é que a máquina imobiliária beneficia sempre (ou quase sempre) do inflacionamento gerado pela presença dos artistas e dos criativos num dado local, impulso que frequentemente também acaba por os escorraçar para outro lado.”

(Pinheiro, 2018, p.19/20)

Como espaço de afirmação, debate e discussão de ideias, o espaço de comunicação criado pelos coletivos e salientado por Ernesto de Sousa, é fundamental para a criação de projetos mais adequados à realidade geral da sociedade, não se regendo só à perspectiva de um artista, mas sim às de vários, “à existência e constituição de uma massa crítica, que se potencia através de práticas discursivas várias” (Jürgens, 2016, p.453). É importante salientar a relevância da criação de métodos de gestão de conflitos para uma boa e duradoura dinâmica em qualquer equipa (Sennett, 2012). Estes coletivos, ao se afastarem das entidades culturais disponíveis e criando a sua própria, respondem e reagem diretamente à comunidade (Jürgens, 2016). São organizadas ações com narrativas pensadas, que atendem, com mais atenção, à perspectiva do visitante, participante ou espectador. Este modo de produção cultural pode ser de difícil divulgação pela menor escala de sistema de comunicação montado em comparação a instituições, porém, estas podem também criar parcerias, unindo-se a favor de uma maior acessibilidade e diversidade de públicos. Todos estes fatores analisados e as aprendizagens recolhidas na integração de um coletivo, desde da produção de obras num mesmo espaço ou em parceria com outros artistas à organização de ações culturais de envolvimento com o público, das burocracias associativas à execução de propostas para submissão a fundos e pedidos de apoio, são relevantes como acumulação de experiência para a evolução e futuro do artista, com a perspectiva de melhoramento da qualidade da sua produção e da perceção do público relativamente a si e às suas obras (Menger, 2014), numa dinâmica de divulgação conjunta.

“A história das artes e os seus diferentes modos de organização ensinam-nos que os valores fundamentais da atividade criativa - as qualidades de invenção e perfeição, e a originalidade e individualidade do trabalho criativo - não existiriam nem teriam propósito sem a comparação entre artistas e obras de arte. (...) A

originalidade (ou falta dela) na invenção individual, bem como o valor da auto-realização, só podem ter significado num mundo de comparação *interindividual*.”³⁶

(Menger, 2014, p.178)

Na cidade do Porto em particular, as “*microcomunidades*” artísticas são mais comuns do que em qualquer outro lugar no país (Nicolau, 2006, p.49). Qual será a razão? Assumindo que a organização em coletivos surge de forma natural no humano, e que os grupos de artistas que se conheciam pela Faculdade de Belas Artes ou que residiam no Porto trouxeram uma maior atenção à realidade da comunidade artística, o município, com uma melhor perspetiva, deu mais incentivos para a sobrevivência destes coletivos existentes na cidade ao longo dos últimos anos, particularmente mais difíceis devido à pandemia. Porém, nem sempre foi assim, muitos coletivos mantinham-se sem qualquer apoio institucional (Nicolau, 2006). “Comum a todos estes espaços era a vontade de ocupar e reclamar zonas do Porto especialmente deprimidas”, criar novos circuitos artísticos fora dos centros oficiais, principalmente no início do século XXI, numa altura em que a imagem do Porto e a frequência turística não se compara à movimentada cidade atual (Nicolau, 2018, p.8). Entre os espaços geridos por artistas, projetos como *W.C Container* (1999-2001); *Caldeira 213* (1999-2002); *Artemosferas* (2001-2003); *PÊSSEGOpráSEMANA* (2002-2007); a *Sala* (2006); *In. Transit* (2002); *Salão Olímpico* (2003-2006); *Apêndice* (2006); e *Uma Certa Falta de Coerência* (2006 - atualmente) são exemplos da última passagem do século no Porto (Jürgens, 2006; 2013; 2016; Nicolau, 2018), espaços independentes que contribuíram para o desenvolvimento do meio artístico da cidade. No caso do *Salão Olímpico*, a coexistência num espaço comercial, um café que deu nome ao projeto, desenvolveu-se numa maior ligação com a comunidade envolvente, alargando o seu espaço de ação e experimentação “onde se desencadeiam dinâmicas de trabalho centradas em processos de interação com o domínio físico e social da cidade.” (Jürgens, 2006, p.67). A procura pela autonomia por parte dos artistas é renovada, e atualmente, alguns exemplos de coletivos ativos no Porto são: *Oficina Arara* (2010);

³⁶ “The history of the arts and their different modes of organization teach us that the fundamental values of creative activity—the qualities of invention and perfection, and the originality and individuality of creative labor—would neither exist nor have purpose without comparison among artists and artworks. (...) Originality (or lack thereof) in individual invention, as well as the value of self-realization, can only have meaning in a world of interindividual comparison.” (Menger, 2014, p.178)

Galeria do Sol (2013); *De Liceiras* (2014); *Okna* (2014); *Sismógrafo* (2014); *Dentro* (2017); *Ócio* (2019); entre outros (Martins, 2021; Seguro, 2018). A maior parte destes coletivos e espaços foram fundados devido à resistência que instituições e galerias demonstram na recepção de artistas emergentes, fora da linguagem comercial que vende no mercado. Quando em coletivo, a autonomia e segurança do espaço criado, juntamente com as redes interpessoais criadas, pode tornar difícil a saída.

Atualmente, os coletivos artísticos, em termos económicos, tornam-se mais fáceis de financiar pelo estado e apoios municipais, como também por entidades privadas e/ou particulares. A Câmara Municipal do Porto tem vindo a financiar desde 2017 artistas e coletivos artísticos, através da plataforma “*Pláka*”, tanto a nível de produção, pelo *Criatório*, abordado anteriormente, grupos de debate “*Colectivos Pláka*”, residências artísticas “*InResidence*”, “*Aquisição*” de obras, apoios para internacionalização “*Shuttle*” e uma exposição anual “*Anuário*”. A garantia de execução de propostas artísticas submetidas é considerada mais segura caso o coletivo esteja já criado, com todos os ramos assegurados, desde a comunicação à própria produção do evento, acontecimento, exposição, espetáculo ou outras formas de apresentação artística ao público, valorizada se apresentarem experiência anterior, que prove a eficácia da colaboração. Estes financiamentos requerem, porém, uma maior consciência da ação social por parte do grupo, que seja demonstrada através das suas propostas. Este requisito pode limitar a intenção artística, e renovar experiências de revolta por parte dos artistas, de algumas propostas mais alinhadas com o programa pedido, construídas já à partida com esse propósito, que são escolhidas consoante os critérios de avaliação assim organizados, em vez de serem valorizadas as propostas criativas e de experimentação artística. Outro dos critérios é a experiência profissional, que dificulta a entrada de novos artistas e coletivos no circuito pretendido.

“Ao reduzir a arte à informação estatística sobre os públicos-alvo e ‘indicadores de desempenho’, o governo dá prioridade ao efeito social sobre as considerações de qualidade artística.”³⁷

(Bishop, 2006, p.180)

³⁷ “Reducing art to statistical information about target audiences and “performance indicators,” the government prioritizes social effect over considerations of artistic quality.” (Bishop, 2006, p.180)

Os artistas tomam diversos papéis na sociedade para sobreviverem dentro do que acreditam, muitas vezes lutando por uma melhor sociedade, a partir da sua expressão artística. Tomam o papel do curador, do agente, do gestor cultural, do produtor, até do público, apoiando-se entre si dentro do meio. Como reconquistar essa certeza no futuro dos artistas? A “Carta do Porto Santo”, “um mapa orientador” criado a partir de uma conferência da União Europeia sobre o desenvolvimento cultural democrático, apela aos decisores políticos: “Financiar as organizações culturais para que possam criar condições concretas que promovam a democracia cultural” (Carta Do Porto Santo, 2021, p.5). Se estruturas pensadas e organizadas por artistas e profissionais relacionados com a cultura tiverem a oportunidade de serem criadas e alteradas consoante as novas gerações, e apoiadas de uma forma prolongada, seriam englobadas vertentes muito relevantes no crescimento profissional do artista e dos seus pares, desenvolvendo ações artísticas e culturais que beneficiam a comunidade.

“Confiar nos artistas e no seu pensamento divergente, trabalhar e aprender com eles em ambientes educativos, culturais e patrimoniais, para desenvolver competências criativas, inovar práticas e perspetivas metodológicas.”

(Carta Do Porto Santo, 2021, p.13)

Casos de Estudo

Por fim, a demonstração de todos os fatores apontados nos sistemas organizacionais dos coletivos de artistas como redes de conhecimento e financiamento de produção artística, espelham-se em três casos de estudo. Baseados em três entrevistas a representantes de coletivos artísticos e espaços independentes, com investigação pelos meios disponíveis e disponibilizados pelos entrevistados. Todos se autodefinem como espaços de programação, sendo que o termo coletivo foi, de todas as vezes, deliberado nas conversas. Apresentam características comuns, como a programação cultural e artística, a organização e gestão de um grupo com dinâmicas coletivas e uma constante preocupação em criar mais ligações com a comunidade. Demonstram a sua importância individual a partir do foco em ofícios e práticas diferentes, pela forma de financiamento e nas diversas estratégias de subsistência dentro do meio artístico português.

Rua do Sol

Este coletivo iniciou a sua atividade em 2013, num antigo armazém na Rua do Sol, rua essa que deu nome ao espaço e à posterior organização da Galeria do Sol. Atualmente partilham o edifício com o Círculo Católico de Operários do Porto (CCOP), mas funcionam de forma independente. Organizam programação continuada pelos espaços, tendo um local de convívio comum, que aumenta e diversifica a comunidade integrada com as ações culturais criadas pelas duas organizações. Os membros atuais são Gonçalo Araújo, Joana Ribeiro, Sílvia Sousa e Vítor Israel que tiveram disponibilidade e a gentileza de participar numa entrevista no âmbito desta investigação (Anexo B), juntamente com Luísa Abreu, Miguel Ângelo e José Oliveira, o único membro fundador ainda pertencente ao coletivo.

“o coletivo chegou a ter 10 a 12 membros”³⁸

³⁸ Todas as citações foram retiradas da entrevista à Rua do Sol no âmbito desta investigação (Anexo B) [ver documento de anexos], exceto as devidamente indicadas

Na Rua do Sol, José Oliveira e André Fonseca encontraram um espaço que transformaram em estúdio após os estudos, e, ao longo do tempo, foram juntando outros artistas de forma a conseguirem suportar o custo do armazém. Ainda nesse espaço começaram a organizar eventos, desde exposições a sessões de cinema. Quando o proprietário quis vender o armazém, a Rua do Sol mudou-se para a Rua Duque de Loulé 206. Aí, para além do estúdio, onde era possível albergar todos os artistas, tinham também um espaço de exposições com ligação à rua (Figura 12). Cada artista tem o seu próprio espaço, e uma área comum onde costumam receber os artistas em residência. Partilham também uma pequena oficina.

Todos os membros da Rua do Sol são artistas, e já expuseram, apresentaram e participaram em eventos como coletivo artístico, porém, a sua prática mais recorrente em coletividade é o espaço de programação da Galeria do Sol. Reúnem-se frequentemente e as decisões são todas tomadas em conjunto. A denominação de galeria não tem a conotação comercial, refere-se ao espaço de exposição e programação. Os membros do grupo organizam-se de uma forma orgânica, consoante as disponibilidades de cada um, e gerem funções segundo as necessidades de cada projeto nos eventos programados.

“Gonçalo Araújo: Diria que o futuro aponta nessa direção nesta nova programação. O trabalhar em coletivo e criar mais proximidade da comunidade e das pessoas à arte.”

A dinamização do espaço é conseguida através de uma programação continuada de exposições de artistas em residência, concertos e atividades com crianças. Tiveram o apoio do Criatório em 2020 e novamente este ano de 2022 para a programação cultural. Através de residências artísticas oferecidas no seu espaço, em modo de open call para a candidatura de artistas fora do coletivo, que queiram ter a oportunidade de desfrutar das infraestruturas montadas por esta organização, de estúdio, material e ferramentas, sala de exposições e uma rede de contactos, ligações institucionais e público. Desde 2019 beneficiam do fundo InResidence, que financia as residências artísticas de produção e exposição na Galeria do Sol, juntamente com o Garantir Cultura em 2022. O coletivo trabalha com os fundos conseguidos, porém, os membros não conseguem subsistir da atividade aqui praticada, nem da sua produção artística. À data da entrevista, todos os artistas têm um emprego paralelo.



Figura 12 - Galeria do Sol, 2018

“Vítor Israel: Para mim é difícil, eu não consigo mudar o chip.”

A disponibilidade e a vontade para a produção artística é dificultada pelo tempo e energia dedicados ao emprego paralelo, afirmado por todos os artistas presentes na entrevista. Cinco dos membros do coletivo trabalham no mesmo edifício do seu estúdio, em diferentes departamentos do CCOP ou no Auditório. Esta realidade torna-se cómoda devido à proximidade física das diferentes atividades, porém, e como Joana Ribeiro conta em entrevista, pode-se tornar limitativo, “estás sempre dentro do mesmo espaço, não vais buscar coisas lá fora para trazeres para o atelier”, e até confuso, “transportam e misturam-se as realidades”, acrescenta Vítor Israel.

“Joana Ribeiro: Estou a tentar ganhar espaço para começar esses meus projetos aqui na associação. Tentamos dinamizar os espaços aqui, mas é com o nosso tempo e muitas vezes fica difícil gerir tudo.”

Todos estes artistas dedicam muito do seu tempo a práticas que oferecem muito retorno cultural e social, tanto aos próprios como ao público que acompanha. Por outro lado, os apoios e a venda de bilhetes não é suficiente para a segurança económica de nenhum dos membros. Esta dedicação à programação da Galeria do Sol, juntamente com o emprego que cada um tem, seja em que modalidade for, reduz a disponibilidade para a prática artística individual, “muitas vezes nem me apetece vir para aqui, perco um bocado a vontade de pintar” confessa Sílvia Sousa. Para além destas atividades, Luísa Abreu ainda faz parte do Paralaxe³⁹, projeto e espaço de investigação, criação e divulgação de jovens artistas emergentes, e José Oliveira organiza o Cabaré Brutal, com eventos de performance.

“Vítor Israel: Já tive essa experiência durante alguns anos, só de atelier. E era verdadeiramente feliz. Desde que comecei a trabalhar aqui, porque precisava, nunca mais tive uma atividade de atelier regular.”

A principal parceria do coletivo é o CCOP, pela cedência de espaços, desde a biblioteca para “concertos mais intimistas” ou o pátio exterior com ligação ao café da associação. O Auditório CCOP⁴⁰, atualmente com gestão própria, renovado e organizado por João Maia, tem programação própria e também alberga algumas

³⁹ Sobre o Paralaxe <https://www.paralaxe.space/sobre/> [última consulta: 24/09/2022]

⁴⁰ Sobre o Auditório CCOP <https://auditorio-ccop.pt/> [última consulta: 24/09/2022]

iniciativas da Rua do Sol, como as conversas “Então que tens feito?”. A vontade por parte do coletivo de criar diferentes oportunidades para outros artistas se mostrarem é visível, tanto nas residências e exposições que organizam como na própria programação paralela. “Então que tens feito?” é um projeto que dá um novo espaço a diferentes artistas e criativos a apresentarem o seu trabalho e a partilharem o seu processo de produção.

Mesmo com programação regular que acolhe artistas com diversas práticas, tanto portugueses como internacionais, Vítor Israel afirma que não recebem a visita de quaisquer galeristas que, em princípio, teriam todo o interesse em conhecer a atividade artística destes espaços independentes que recebem vários artistas em fases diferentes de carreira, “se recebemos aqui a visita de um galerista duas vezes é muito, e o mesmo acontece com os colecionadores”. A existência destes grupos, de coletivos artísticos ou espaços de programação cultural geridos por artistas, continua necessária devido a esta clara resistência e não inclusão destes espaços em circuitos mais comerciais do mercado artístico.

Ócio

O Ócio formou-se em 2012 na Maia, a partir de um grupo de amigos que se juntavam numa garagem a fazer impressões e zines e que começaram a vender essas peças em feiras e festas. Quando se mudaram para o Porto para virem estudar, espalharam-se entre a Faculdade de Belas Artes e a ESAD de Matosinhos. Quem estava no centro da cidade juntou-se para alugar um estúdio onde pudessem trabalhar. Este primeiro espaço era na rua de S. Vítor, muito perto da faculdade. Ocuparam o espaço de 2015 a 2017, ano em que perderam o espaço para ser transformado em alojamento local, e encontraram um estúdio na rua Passos Manuel. Este foi o primeiro espaço onde começaram a organizar eventos. Este estúdio foi também perdido passados dois anos, por vontade de venda do edifício por parte do proprietário. Em 2019 mudam-se para o espaço na rua Duque da Terceira, à frente do café Asa de Mosca, um lugar de

convívio. Apesar de ser um espaço mais pequeno, tinham agora uma zona expositiva, “e começámos a fazer exposições, ainda sem apoio nenhum”⁴¹.

Este grupo é marcado por diversos espaços ao longo do tempo, e como a maioria dos coletivos estudados, por mudanças na formação de membros. Dos fundadores estão atualmente no coletivo Daniel Assunção, Hugo Oliveira, João Soares e Nelson Duarte, a quem se juntou Maria Miguel von Hafe, que representou o Ócio em entrevista para esta investigação (Anexo C). E ainda: Raquel Peixoto como responsável de design gráfico com João Soares, Noémi Silva em fotografia, João Parra que trabalha em audiovisual com Daniel e Carolina Gaspar como tesoureira. A curadoria das exposições está a cargo de Maria Miguel, Hugo e Nelson e na produção estão Daniel, Hugo, João Parra e Nelson. Esta divisão de funções representa os lugares onde os membros se sentiam mais confortáveis e estão delineados também devido à programação no espaço Ócio, que organizaram para este ano com o apoio do Criatório.

“No Verão, com uma distância temporal de duas semanas, descobrimos que tínhamos conseguido o apoio e que íamos ser expulsos do espaço. Foi o caos. Sabíamos que íamos receber o dinheiro, e não tínhamos espaço para expor.”

Em 2021, após candidatarem-se pela primeira vez a um apoio perderam o espaço e as condições que tinham construído. Mais uma vez, por razões imobiliárias, ficaram sem local para desenvolver a programação que tinham proposto. Encontraram um espaço na Rua do Heroísmo, mas, mesmo assim, o Ócio teve que adiar toda a calendarização. Reabilitaram a zona de exposições do espaço (Figura 13) que era um cabeleireiro e estão ainda em obras na parte reservada aos estúdios. É clara a dificuldade acrescida que o ramo imobiliário cria a espaços culturais na cidade do Porto. Este ano o Ócio recebeu de novo o apoio para programação do Criatório.

“Fazer isto a um espaço requer muito tempo, e quanto mais tempo passa, cada um de nós vai estando mais ocupado com trabalho individual, e torna-se mais difícil coordenar a equipa toda.”

⁴¹ Todas as citações foram retiradas da entrevista a Maria Miguel von Hafe, em representação do espaço Ócio no âmbito desta investigação (Anexo C) [ver documento de anexos], exceto as devidamente indicadas



Figura 13 – Interior do novo espaço Ócio durante a exposição “Visões Estáticas” de Juliana Campos, que decorreu de 13 de Novembro a 11 de Dezembro de 2021. Fotografia de autoria de Noémi Silva

Todos os elementos do Ócio têm emprego em part-time ou full-time não relacionado com o coletivo. Os apoios que recebem são apenas suficientes para financiar as atividades propostas, e não para a subsistência de quem organiza. Têm todas práticas variadas, e consideram-se mais do que um coletivo, um rizoma, uma rede que liga pessoas e as une a um lugar de convívio, amizade e prazer, em honra ao próprio nome. Em continuação da “energia de camaradagem” existente no Porto, o que interessa realmente ao Ócio são as ligações interiores da organização e as linhas que se expandem até à comunidade, “ir aumentando a rede”. As exposições organizadas pelo coletivo dão oportunidade a jovens artistas do seu meio a apresentarem as suas obras

“Ninguém está a tentar chegar mais longe do que o parceiro, estamos todos a fazer coisas uns para os outros.”

Devido também a estas ligações criadas, foram surgindo alguns projetos artísticos paralelos como: a Mera Label, em que os seus fundadores fazem parte do Ócio, uma organização de produção e divulgação de música eletrónica⁴², que também organiza eventos e concertos; e a revista Dose, editada por Maria Miguel com Mariana Rebola e Margarida Oliveira, exteriores ao coletivo, “uma galeria em formato de publicação”⁴³. Devido a todas as atividades exercidas pelos membros da rede e as relações interpessoais que os ligam, a flutuação de disponibilidade de cada um torna-se mais variável.

“Com o passar dos anos, cada um de nós está a aproximar-se cada vez mais daquilo que procura, numa espécie de meio termo, entre um sonho de jovem de ser artista, e o ter uma vida mais ou menos confortável.”

Apesar da vontade constante por parte do coletivo de criar ligações com o município através de participações em exposições como o Anuário, e com instituições e galerias, a receção tem sido reduzida. Maria Miguel afirma que apenas um curador visitou o espaço do Ócio e questiona a sensibilidade nas escolhas curatoriais do Anuário, por não terem em consideração os membros dos coletivos que fizeram parte da programação.

⁴² Sobre Mera Label em <https://meralabel.bandcamp.com/> [última consulta: 25/09/2022]

⁴³ Sobre revista Dose em www.dose.pt [última consulta: 25/09/2022]

“A regra é que os galeristas não entram no circuito independente. O circuito independente vai circulando. É muito complicado de cruzar, a ideia não era ficarmos fechados, a ideia seria criar relações com galerias, com instituições.”

No caso do Ócio, a dimensão de coletivo artístico, mais presente quando em modo de estúdio, foi sendo ocupada pela programação do espaço, na divulgação e produção de exposições de artistas e pelos objetivos profissionais de cada um dos membros. A gestão profissional e pessoal, de relações de amizade com trabalho vão criando alguns conflitos que necessitam de mais tempo para resolução, em conjugação com “interesses e disponibilidades distintas”. A dedicação é grande por parte de todos na contribuição para uma maior diversidade artística na cidade do Porto, por vezes é até “desgastante”, porém, é sempre continuado. “É mesmo um trabalho de amor”.

Oficina Arara

“Gostávamos que [a Arara] servisse de exemplo para que outras pessoas pudessem também recuperar outros ofícios, que estão muitas vezes esquecidos e que têm muito a ver com a manualidade”⁴⁴

Oficina Arara é um coletivo e estúdio de serigrafia localizado na Rua de Anselmo Braancamp nº 519, no centro do Porto. Nesta rua estão localizados outros espaços independentes e coletivos artísticos muito próximos, desde o atelier Logicofobista do artista plástico Ruca Bourbon, também conhecido como Dr. Urânio, com quem a oficina colabora com regularidade, ou o estúdio do coletivo Campanice mais acima da rua. A Arara começou em 2010 com diferentes experiências artísticas e profissionais: Dayana Lucas como designer, Luís Silva como engenheiro, a dupla de artistas Von Calhau! entre as artes gráficas e a música e Miguel Carneiro de pintura, mais ligado à criação e publicação de fanzines. Miguel Carneiro gentilmente aceitou o convite para ser entrevistado no âmbito desta investigação (Anexo D), em que explicou a estrutura e evolução da Oficina Arara com apontamentos da sua perspetiva

⁴⁴ Todas as citações foram retiradas da entrevista a Miguel Carneiro em representação da Oficina Arara no âmbito desta investigação (Anexo D) [ver documento de anexos], exceto as devidamente indicadas

sobre a dimensão e crescimento artístico da cidade do Porto. De um estágio feito em Marselha no ano de 2009 numa editora e oficina de serigrafia “Le Dernier Cri” (o último grito, em português), nessa altura já com 15 anos de atividade em publicações e impressão em grandes formatos, Miguel ganhou experiência no campo. A partir dela, e por acreditar ser um ofício que poderia ser determinante no Porto, decidiu trazer a ideia para a cidade. Com investimento financeiro de um e o trabalho dos restantes, conseguiram adquirir a mesma máquina semiautomática que a editora tinha, uma “Brutemberg”, que dispensa o trabalho braçal do processo manual da impressão em serigrafia e mantém o lado artesanal do trabalho com as tintas.

“Permite fazer misturas diretas de tinta, brincar com o processo. O que nós queríamos era que, tendo uma máquina que nos permite trabalhar mais depressa, podemos vender um bocadinho mais barato (...). Queríamos algo mais acessível e, para isso, tínhamos que facilitar um pouco os meios de produção.”

No início desta organização independente, Miguel afirma que não se consideravam um coletivo, “éramos cinco pessoas que partilhavam um espaço, que na realidade eram quatro porque o Luís nunca estava presente”. Ainda sem nome nem programa, ocupavam um armazém na zona de Campanhã onde trabalhavam “aos encontrões”, queriam um lugar onde se pudessem contaminar, sem princípios ou objetivos que os aprisionassem em decisões futuras. “Não tivemos nenhuma urgência de nos definir.” Tinham, para além da nova máquina, princípios com que foram construindo a base do grupo. A serigrafia foi o ofício que queriam dominar na sua totalidade, entre a tecnologia e a manualidade, num equilíbrio artístico entre a técnica e a experimentação, “interessa-nos dominar uma certa parte da técnica mas também não ser dominado por ela”. Procuravam controlar a produção completa, na criação, reprodução e distribuição de obras. A impressão de desenhos, a experimentação artística no processo, a diferença de escalas, a criação de múltiplos e a divulgação dos cartazes pela cidade, tudo faz parte do processo criativo e artístico, “de repente, o trabalho ganha uma outra dimensão”.

“Era tudo feito por nós. Nós desenhávamos, imprimíamos ali, colávamos na rua, íamos vender, deixávamos nas lojas, íamos aos festivais. Isso criava um grau já razoável de autossustentabilidade, porque não ficavas dependente de ninguém exterior.”

Arara foi o nome escolhido por todos os significados que se foram agregando ao termo. ARARA é o nome de um animal exótico em vias de extinção que, para além da relação com a Natureza a que o coletivo dá muita importância, se junta o cultivar da cultura através do ARAR. “No fundo, tem a ver com essa subsistência, de se cultivares os teus próprios alimentos, hás de ter sempre algo para comer. A serigrafia tornou-se o nosso próprio alimento”. Agrega-se a raridade, RARA, também referente à própria técnica de impressão artesanal, a serigrafia. A palavra ARARA é um palíndromo, lê-se o mesmo em espelho, “também nos interessava pensar que tudo é e não é ao mesmo tempo”, um contínuo paradoxo. Viver da própria produção artística é o próprio paradoxo, “é tentar viver do sonho (...) e em vez de sonhares só à noite, sonhares também durante o dia, e tentares governar a tua vida através disso”. Este brincar com as palavras constante demonstra a forma de pensar e os jogos gráficos criados na oficina. Na obra criada e exposta pelo coletivo na Galeria ZDB (Figura 14), denota-se também a palavra continuada ARARARAR que combina com a vontade demonstrada de alargamento contínuo do campo de ação do coletivo. O ofício, a serigrafia, foi a base que procuraram explorar de forma artística, “fomo-nos desdobrando em torno de outras técnicas mais experimentais”.

“É como viver a utopia, viveres daquilo que gostas de fazer.”

Os membros do grupo começaram a ter um posicionamento e dinâmica coletiva, colaborações e projetos próprios, e “a partir de um momento sentíamos que éramos um coletivo”. Miguel Carneiro salientou algumas vezes durante a entrevista como o trabalho em grupo traz prazer e que, juntamente com o considerado privilégio, entre o sonho e a utopia, de poder trabalhar e viver da sua prática artística, no ofício que gosta, existe o paradoxo, tanto na dificuldade de gerir relações interpessoais e de amizade como na complexidade de manter e gerir uma organização com essas mesmas pessoas, “manter um coletivo não é nada fácil, sobretudo quando é amizade e trabalho ao mesmo tempo”. A Arara desde a sua fundação e ao longo dos doze anos de existência recebeu mais de dez pessoas a trabalhar no estúdio e como membros do coletivo. Na tentativa de manter uma estrutura horizontal na organização, a divisão de funções “foi sempre orgânica, porque há pessoas que naturalmente se vão encaixando em algumas tarefas para as quais são mais aptas”. Atualmente os membros ativos da Arara são o Luís Silva, João Alves e o próprio Miguel Carneiro. Ao longo do tempo foram também recebendo estagiários que, para além de ajudarem no

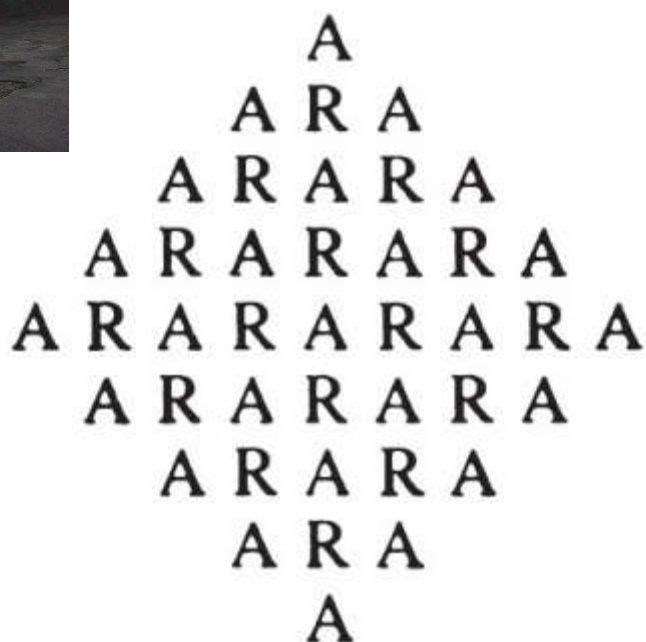


Figura 14 – Oficina Arara

14.1 – Espaço do coletivo, localizado numa pedreira desativada

14.2 - “(...) uma imagem constituída pelas letras A e R recortadas em vinil, agrupadas de forma anagramática com a configuração de um quadrado assente num dos vértices. Lê-se ARARA, mas pode-se ler AR, RA, ARA, ARAR, RARAR (...) uma infinidade de leituras.” (Seguro, 2018), obra do coletivo exposta na Galeria ZDB em 2018

trabalho que era necessário, era “uma maneira de passar o que vamos aprendendo e aprender com eles”.

“Às vezes numa semana sentes-te coletivo e noutra semana mais atomizado, cada um por si. E é preciso bastante paciência para lidar com isso, porque dinheiro e amizade e horizontalidade é hiper caprichoso. Já tivemos imensas discussões, mas também porque as cultivámos, há um lado visceral que não pode ser de outra maneira porque tem a ver connosco, nada é razoável aqui.”

A vontade de querer “alimentar e fazer parte da comunidade”, de mostrar as suas obras e criarem relação com o meio, como grupo, fez com que participassem em variadas feiras, festivais e exposições, na procura de um contacto direto com o público. A impressão multiplicada aliada a uma vontade de ser mais acessível a todos, demonstra parte do lado político do coletivo. Ao longo do tempo, para além dos projetos autopropostos por elementos do coletivo, foram surgindo propostas de trabalho que foram sendo selecionados por todos, “o grau de decisão é completamente afetivo, emocional e artístico, em que temos de acreditar no trabalho. De alguma maneira, temos que sentir alguma cumplicidade”. Com a possibilidade de receber pessoas no seu armazém em Campanhã, abriram as portas para a inauguração do espaço, para algumas exposições e concertos, que denominam como “diferentes momentos de encontro e catarse coletiva, manifestações sinestésicas e exorcismos rituais”⁴⁵. Chegaram a programar festivais e eventos com performance e bandas. Mesmo não tendo programação contínua planeada, os eventos tornaram-se quase regulares, a cada mês ou dois meses.

“Inicialmente queríamos mostrar os trabalhos que estávamos a fazer, mas quem alimenta os olhos também alimenta a barriga e alimenta os ouvidos. Ou seja, de repente, cria-se assim uma espécie de sinestesia, pensar a comida de acordo com o que estás a mostrar e, já agora, pensar a música. Criar um espaço onde as pessoas podem estar, de outra maneira que se calhar não estão na cidade ou noutros sítios.”

Passados três anos, a Arara mudou de espaço. O aumento de renda e as fracas condições de luz e isolamento térmico do armazém foram as condicionantes que determinaram a decisão de se mudarem. O novo espaço tornou-se uma incorporação

⁴⁵ Parte da descrição na página do coletivo <http://oficina-arara.pt/info/> [última consulta: 21/09/2022]

artística de apoio às artes por parte da Cooperativa dos Pedreiros do Porto, através de uma renda simbólica. O atelier faz parte de uma das mais antigas pedreiras inativas em Portugal, e tal como o espaço anterior, tem um espaço exterior com uma maior relação com a Natureza, que reduz a perceção da localização no centro da cidade, “temos um jardim que nos inspira bastante, com cabras para desbastar aqui o terreno”. Num novo “território comunitário”⁴⁶, como o próprio coletivo descreve, continuaram com as práticas culturais, de maior colaboração com outros artistas e coletivos, muitas vezes na procura de trazer mais dimensões à sua prática com músicos e performers, “escrevemos textos e imagens e há pessoas que os passam à expressão corporal ou musical”. As colaborações mais regulares foram com a Sonoscopia, uma associação cultural que se afirma como um espaço e uma plataforma de reflexão e produção de música experimental⁴⁷, considerada por Miguel Leal como uma “das associações mais profissionais existentes aqui no Porto”; e os Maus Hábitos, “sempre fomos amigos da casa”.

“A Arara sempre foi um espaço de encontro.”

Em 2014, os membros da Oficina Arara decidiram constituir-se como associação por razões burocráticas e de contabilidade interna, a CURVATURVA, uma associação cultural e recreativa sem fins lucrativos. O coletivo alcançou a sua autonomia e consegue subsistir da sua própria produção, que inclui a publicação e venda de obras, e também formas de formação, como workshops e formações contínuas no espaço, onde se criam novas redes de partilha de conhecimentos, e é mais um meio de subsistência, “é uma maneira de contaminação, de passar aquilo que aprendemos e mais uma vez, aprender com as pessoas que vêm”. Fazem também diversas colaborações nesse ramo: com Câmaras Municipais tanto em atividades com escolas de ensino primário, “é algo que gostamos de fazer, trabalhar com arte canalha, arte da canalha”, como de ensino secundário, “eu e o João temos feito um ativismo gráfico em escolas secundárias”; e com associações como a PELE⁴⁸, “que leva arte à periferia e a pessoas mais carenciadas”.

“Uma das maneiras da Arara sobreviver é trabalhar em várias frentes.”

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Sobre a Sonoscopia <http://sonoscopia.pt/sonoscopia/> [última consulta: 28/09/2022]

⁴⁸ Sobre a PELE <https://www.apele.org/pt/> [última consulta: 28/09/2022]

Em coletivo criaram estratégias de se afastarem de dinâmicas de subjugação relativas a vontades de curadores e programadores culturais, ou de requisitos e consequências de apoios municipais ou nacionais, “por uma questão de liberdade e de exemplo, de que seria possível”. A serigrafia como ofício base e todo o trabalho produzido e em arquivo como experiência demonstrada, “funciona como um trunfo”. Como já apontado nesta investigação, os artistas detêm o monopólio da sua própria produção, e a Arara demonstra exatamente isso, desta vez, como coletivo. Detêm assim produção única que serve como “moeda de troca”, e a possibilidade de criar múltiplos de cada obra faz com que possam ter um maior controlo sobre a acessibilidade que desejam para cada uma.

“E nós encontramos este negócio que é uma dança entre o negócio e o ócio, e o ócio que nega o negócio. É tentar ter prazer naquilo que fazemos. Também não se pode viver só de prazer, mas tentar ter prazer no máximo do tempo no que fazemos.”

A Oficina Arara, já com 12 anos de existência, tem a constante vontade de servir como exemplo, de que é possível recuperar um ofício, trabalhar em coletivo, viver da produção artística e trabalhar em comunidade, através de colaborações, e para a comunidade, o meio envolvente e os locais. Já participaram em várias parcerias com outros coletivos e ateliers, e com um conjunto de artistas satélite, fazem parte de grupos de intercâmbios, com visitas a outros coletivos também como residências. Fazem muitas vezes colaborações com projetos apoiados pelo Criatório, DGArtes ou fundos europeus, mas raras são as vezes que têm apoio direto na Arara. “Não há liberdade como não depender de ninguém. Não somos contra os apoios, sinto que é importante apoiar os artistas”. A dinâmica cultural do Porto e a atenção crescente por parte do município aos espaços independentes é de salientar, mesmo assim, para uma maior diversidade de atividades não dependentes de fundos e discursos livres de condicionamentos de apoios, são necessárias outras estratégias de profissionalização de produção artística e cultural. Tal como nos outros coletivos entrevistados, Miguel afirma que os galeristas não vão aos eventos da Arara.

“Às vezes até têm medo. O nosso espaço está aberto, nós temos todo o prazer em que diferentes tipos de pessoas venham aqui visitar o espaço. Há uma grande parte do mundo da arte que nunca pôs cá os pés e não sei porque razão. Temos a casa aberta, recebemos visitas semanalmente de pessoas que querem visitar.”

Mesmo quando o apoio municipal à criação e programação artística não existia, os espaços independentes e coletivos artísticos eram comuns no Porto. A presença da Faculdade de Belas Artes no centro da cidade, a sua dimensão numa “escala mais pequena (comparativamente com Lisboa), que faz com que seja mais humana” e, assim, com a possibilidade de uma maior aproximação ao meio artístico e relações interpessoais que o alimentam, são condições relevantes para a existência destas organizações artísticas e culturais no Porto. Miguel Carneiro acrescenta: “Durante muitos anos não havendo qualquer apoio às artes no Porto, fez com que as pessoas tivessem que resistir mais coletivamente”. Na fase inicial de carreira de qualquer jovem artista ou criativo, são poucas as possibilidades de exposição e integração nas galerias e instituições. Por consequência e, muitas vezes, em resposta, estes grupos de pessoas que se encontram e relacionam por terem objetivos semelhantes criam o seu próprio espaço, “abríamos os ateliers onde nós trabalhávamos para mostrar os trabalhos que fazíamos, e, daí, passávamos a mostrar trabalhos de amigos que também gostávamos”. A vivência em coletivo, dentro destes grupos e em meio artístico, traz maior experiência por partilha de conhecimentos e práticas e “uma camada de proteção”, resultante dessas dinâmicas coletivas.

“E isso faz com que também te habitues a trabalhar por conta própria e a dominares a maneira como comunicas e como fazes as coisas, a aprender como fazes luz, como fazes os convites e os divulgas. No nosso caso, isso depois torna-se viciante, quando aprendes a fazer as coisas dessa maneira depois não te subjugas facilmente a outras dinâmicas que vêm de fora. Depois tem esse lado de contágio, como tu vês como é que esses espaços funcionam, inspira outros espaços a funcionar. Ao longo do tempo uns espaços inspiram outros. É uma urgência de alimentar esse lado alternativo da cidade.”

Conclusão

Para uma melhor compreensão do lugar do artista foi necessário agregar perspectivas dicotómicas comuns, entre as perceções de génio até às de marginal, desde o ser dotado até ao ser estranho. A partir de documentos oficiais e obras de investigadores e artistas, a definição de artista foi sendo consolidada como alguém que se dedica a uma arte com comprometimento e trabalho, que requer uma certa paixão e assertividade na sua escolha pela incerteza do progresso profissional. Na análise de percursos artísticos, a academia é um lugar que facilita a inserção de artistas no meio, onde ganham referências e experiência, podendo também, pelo contrário, tornar-se limitativo. A passagem pela academia não é um passo obrigatório para o artista, mas é uma disponível rede previamente formada a que os estudantes têm acesso. Muitos coletivos são iniciados após deixarem a faculdade, com a vontade de criarem o seu próprio núcleo. Serve como modo de sobrevivência, de tomada de controlo sobre a forma como os trabalhos são apresentados e os eventos organizados. O artista assume diversos papéis, desde educador, a curador ou programador cultural do seu próprio espaço, em resposta a uma resistência na receção institucional.

Com base no aprofundamento do conceito operacional de profissionalização, prevê-se que os artistas, na sua maioria, necessitarão de um emprego paralelo à sua prática artística, pelo menos em início de carreira, trabalho esse que sustenta a sua própria produção, para além das necessidades e despesas comuns. Curioso é o facto de, principalmente os artistas visuais, terem dificuldade em entrar em quadros de organização institucionais e, também por isso, terem a inevitabilidade de terem empregos fora do meio artístico ou cultural. Aponta também para a vontade de, ao encontrarem no seu círculo outras pessoas na mesma situação, se organizarem em coletivos, criarem o seu espaço e apresentarem-se à comunidade. O estudo da profissionalização do artista demonstrou, não só a necessidade de atribuição de valor e um carácter mais sério ao ofício, de retorno da dedicação dos artistas, como à compreensão da ausência de dados estatísticos e de análise pormenorizada da realidade das práticas artísticas em Portugal. Torna-se nítida a importância de dar mais atenção à diversidade e aos modos operacionais e organizacionais alternativos encontrados no meio cultural.

A procura de autonomia é visível através de diversas organizações independentes. Alcançando uma estrutura mais equilibrada, os coletivos artísticos demonstram ser redes de financiamento organizadas de forma equitativa que, para além de chegarem aos artistas que fazem parte do próprio coletivo, chegam com mais facilidade a artistas que trabalham de forma mais individual através de ligações sociais, de meio ou de coerência curatorial para a programação de cada projeto. A informalidade e a experimentação são características comuns a todos estes espaços. A abertura e flexibilidade perante novos modos de fazer e programar, torna os processos incertos frente ao desconhecido, mas mostram ser bons núcleos de investigação. Os ambientes multidisciplinares de coletivos mostram ser úteis à mais rápida e segura progressão individual. Denota-se uma tradição no Porto de espaços independentes e coletivos artísticos que crescem pela cidade. A necessidade de dinamização de zonas e comunidades através de práticas artísticas e a reabilitação de espaços desativados são fortes razões para essa realidade. O município do Porto, atualmente, mostra-se bastante cooperativo com as diferentes dinâmicas culturais atuantes na cidade, em grande parte através de apoios.

A colaboração é uma atitude comum ao humano, principalmente em tempos de crise, quando a força do coletivo é necessária para ativar uma certa mudança. A diversas escalas, o trabalho em equipa é necessário e faz também parte da profissionalização. Nos casos de estudo, todos os coletivos denominam-se como espaços independentes e auto-organizados, de constante investigação cultural, tendo em consideração os artistas do mesmo meio, mesmo quando não são membros do coletivo. Por serem envolvidos por amizade, estes coletivos são muito afetados na sua constituição pelos encontros e desencontros das relações interpessoais, segundo questões emocionais comuns ao ser humano. Respondem às necessidades do meio cultural e artístico, com uma maior ligação à comunidade local. Denotam-se como espaços de experimentação paralelos às instituições, que criam ligações e novas oportunidades para artistas exporem, de uma forma mais diversa e coerente com o meio. Mesmo com programação organizada e com anos de experiência, nenhum dos espaços tem visitas regulares de galeristas, representantes de instituições ou colecionadores.

A instabilidade do progresso de carreira artística pode ser travada se as organizações públicas, instituições, galerias e entidades culturais atuantes em Portugal se dedicarem ao modo como espaços independentes geridos por artistas e agentes

culturais envolventes se organizam. O campo cultural consegue reger-se por dinâmicas colaborativas.

“Quanto à perspectiva histórica, é minha convicção de que todo o Autor ou Movimento artístico que em dado momento desempenhou um papel de relevo não «passa simplesmente à história», ou seja, não «entra para o Museu» no sentido funéreo da expressão: tendo sido válido permanecerá válido, pois em Arte tudo o que uma vez esteve certo sempre estará certo.” (Hatherly, 1985)

Lista de Figuras

Figura 1 - “*Umjetnik radi*” (*Artist at Work*), Mladen Stilinovic, 1978; Fonte: Museo Reina Sofia https://static1.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD07141_0.jpg [última consulta: 12/08/2022]

Figura 2 – Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967, neon and clear glass tubing suspension supports; 149.86 x 139.7 x 5.08 cm (Philadelphia Museum of Art); Fonte: KathWritesBlog <https://kathwrites.com/2020/11/03/the-true-artist-helps-the-world-by-revealing-mystic-truths/> [última consulta: 23/08/2022]

Figura 3 – “Organisation fuer direkte Demokratie durch Volksabstimmung” (Organization for Direct Democracy by Referendum), Joseph Beuys, 1972; Fonte: <https://beuys-der-film.piffel-medien.de/beuys.php> [última consulta: 23/08/2022]

Figura 4 – Congresso AICA em Lisboa, 1976. Julião Sarmento, Helena Vasconcelos, Isabel Alves, João Vieira, Ana Isabel Miranda e Ernesto de Sousa. Na mesa de trás, Salette Tavares, presidente da AICA–Secção Portuguesa; Fonte: Arquivo Ernesto de Sousa <https://www.ernestodesousa.com/biografia> [última consulta: 29/08/2022]

Figura 5 - 5.1 - Manifesto (1963), George Maciunas, Fluxus. Black offset on beige paper, 21 x 15 cm

5.2 – “*Fluxmanifesto on Fluxamusement*” (1965), Georges Maciunas. Fragmento reeditado, print a cor digital por L. Bonotto, 100 x 70 cm; Fonte: Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/macinasgeorge/document/1477.html> [última consulta: 24/08/2022]

Figura 6 - Indicador de “Expectativas de ser artista profissional” inserido em “Participação artística e capitais culturais” do Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses de 2020; Fonte: Base de dados Nesstar do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa <http://nesstar.ics.ul.pt/webview/index.jsp?object=http://nesstar.ics.ul.pt:80/obj/fStudy/APIS0089> [última consulta: 25/08/2022]

Figura 7 - “*Strike*”, de Hito Steyerl, 2010, Single Channel HD digital video, 28 sec. c/ som; Fonte: (Steyerl, 2012, p.97)

Figura 8 - *O campo de produção cultural dentro do campo de poder e dentro do espaço social*; Fonte: (Bourdieu, 1996, p.124)

Figura 9 – 9.1 - União de artistas, manifestação pelo trabalho artístico organizada pelo Art Workers' Coalition (AWC) Fonte: (Mansour, 2011)

9.2 - "Flyer for demonstration on March 30, 1969"; Fonte: MoMA Archives in (Elligott, 2016)

Figura 10 – "Cuando la fe mueve montañas" (When Faith Moves Mountains), Francis Alÿs, Lima, Peru, 2002; 15:09 min;

10.1 - MoMA Collection; Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/109922#:~:text=Al%C3%BFs's%20motto%20for%20When%20Faith,dune%20by%20a%20few%20inches> [última consulta: 27/08/2022]

10.2 - Desipiente Magazine; Fonte: (Franke, 2012)

Figura 11 - "*Spectrum of Evaluation*", Thomas Hirschhorn, 2008-2010; Fonte: Arquivo digital do artista Thomas Hirschhorn <http://www.thomashirschhorn.com/spectrum-of-evaluation/> [último acesso: 13/08/2022]

Figura 12 - Galeria do Sol, 2018; Fonte: <https://cargocollective.com/siroco> [última consulta: 25/09/2022]

Figura 13 – Interior do novo espaço Ócio durante a exposição "Visões Estáticas" de Juliana Campos, que decorreu de 13 de Novembro a 11 de Dezembro de 2021. Fotografia de autoria de Noémi Silva; Fonte: imagem cedida pelo Ócio

Figura 14 – Oficina Arara

14.1 – Espaço do coletivo, localizado numa pedreira desativada; Fonte: Facebook do coletivo, <https://pt-pt.facebook.com/OFICINA-ARARA-622773437741083/photos/> [última consulta: 25/09/2022]

14.2 - "(...) uma imagem constituída pelas letras A e R recortadas em vinil, agrupadas de forma anagramática com a configuração de um quadrado assente num dos vértices. Lê-se ARARA, mas pode-se ler AR, RA, ARA, ARAR, RARAR (...) uma infinidade de leituras." (Seguro, 2018), obra do coletivo exposta na Galeria ZDB em 2018; Fonte: (Seguro, 2018)

Bibliografia

- AWC. (1969). Documents. In «*MoMA Archives*», NYC. https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/07/29/from-the-archives-faith-ringgold-the-art-workers-coalition-and-the-fight-for-inclusion-at-the-museum-of-modern-art/
- Beuys, J. (1974). I Am Searching for Field Character. Em *Art into Society, Society into Art: Seven German Artists*. Institute of Contemporary Arts. <https://theoria.art-zoo.com/i-am-searching-for-field-character-joseph-beuys/>
- Bishop, C. (2006, Fevereiro). The social turn: collaboration and its discontents. *ArtForum*. <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Borges, V. (2003). A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 129–134. <https://doi.org/10.4000/RCCS.1209>
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press.
- Bryan-Wilson, Julia. (2009). *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. University of California Press. <https://www.ucpress.edu/book/9780520269750/art-workers>
- Bucher, A. (2014). “Co-art”: Remarks on Collaboration, Community Building, and Addressing the Public in Contemporary Art Projects. *FOA-FLUX*. <https://foa-flux.net/wp-content/uploads/2017/06/annemarie-bucher-2014-co-art.pdf>
- Burton, C., & Veal, A. J. (2014). *Research methods for arts and event management*. Pearson Education Limited.
- Campenhout, L. van, Maquet, J., & Quivy, R. (2019). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.

- Carta do Porto Santo - A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia.* (2021).
- Carvalho, I. (2010). Com os ovos de ouro na mão e sem saber o que fazer com a galinha. In «*A Economia Do Artista*», *Braço de Ferro*, 103–107.
- Duchamp, M. (1961). The Creative Act. *Lecture at the Museum of Modern Art*. <http://www.fiammascura.com/Duchamp.pdf>
- Elligott, M. (2016). From the Archives: Faith Ringgold, the Art Workers Coalition, and the Fight for Inclusion at The Museum of Modern Art. *InsideOut, MoMA Archives, NY*. https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/07/29/from-the-archives-faith-ringgold-the-art-workers-coalition-and-the-fight-for-inclusion-at-the-museum-of-modern-art/
- Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura. (2021). *Diário Da República, 1.ª Série*, 231. <https://files.dre.pt/1s/2021/11/23100/0000500036.pdf>
- Filipovic, E. (2017). When exhibitions become form: on the history of the artist as curator. In «*The Artist as Curator: An Anthology*», *Mousse Publishing*.
- Finkelpearl, T. (2013). *What we made : conversations on art and social cooperation*. Duke University Press.
- Forkert, K. (2008). Autonomia artística e política, ou A dificuldade e necessidade de organizar os artistas. *Chto Delat?/What Is to Be Done?*, In «*A Economia Do Artista*», *Braço de Ferro*, 2010, 31–36.
- Franke, M. (2012, Dezembro). On Absurdity and Myths: Some reflections on Francis Alÿs's When Faith Moves Mountains. *Desipientia*. <https://www.michellefranke.com/on-absurdity-and-myths-some-reflections-on-francis-alyss-when-faith-moves-mountains/>
- Gau, S., & Schlieben, K. (2009). Entre a espada e a parede, ou A necessidade de considerar novas abordagens à cultura fo financiamento (um relatório não solicitado). «*Work to Do! Self-Organisation in Precarious Working Conditions*» in «*A Economia Do Artista*», *Braço de Ferro*, 2010, 37–52.
- Groys, B. (2008). Multiple Authorship. In «*Art Power*», *The MIT Press*.

- Groys, B. (2010). Conference Everybody is an Artist. *School of Visual Arts, NYC*.
- Hatherly, A. (1985). Perspectivas para a poesia visual: Reinventar o futuro. Em *Poemografias: Perspetivas da poesia visual portuguesa* (pp. 13–27). Ulmeiro.
- Hirschhorn, T. (2010). *Spectrum of Evaluation*.
<http://www.thomashirschhorn.com/spectrum-of-evaluation/>
- Instituto Nacional de Estatística. (2012). *Censos 2011 Resultados Definitivos - Portugal*.
- Jürgens, S. V. (2006). Salão Olímpico. In «*Salão Olímpico 2003-2006*», Museu Serralves, Centro Cultural Vila Flor, 63–79.
- Jürgens, S. V. (2013, Maio). Trabalho coletivo: Atividade artística na esfera da economia informal. *Arq./a – Revista de Arquitectura e Arte*, 86–89.
- Jürgens, S. V. (2016). *Instalações provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade: artistas e exposições em Portugal no século XX*. Documenta.
- Kaprow, A. (1964). The Artist as a Man of the World. In «*Essays on the Blurring of Art and Life*», University of California Press, 2003, 46–58.
- Kaprow, A. (1966). Manifesto. In «*Essays on the Blurring of Art and Life*», University of California Press, 2003, 81–83.
- Kaprow, A. (1971). The Education of the Un-Artist, Part I. In «*Essays on the Blurring of Art and Life*», University of California Press, 2003, 97–109.
- Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for ‘status-of-the-artist’ studies. *Poetics*, 26.
https://www.academia.edu/21222998/How_to_identify_artists_Defining_the_population_for_status_of_the_artist_studies
- Kester, G. (2009). Lessons in Futility: Francis Alÿs and the Legacy of May ’68. *Third Text*, 23(4), 407–420.
- Kester, G. (2011). *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Latour, B. (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Milton Keynes: Open University Press.

- Louraço, J. (2010). O crítico enquanto agente comercial. In «*A Economia Do Artista*», *Braço de Ferro*, 53–54.
- Martins, A. (2021, Julho 12). Espaços Independentes de Divulgação de Arte Contemporânea no Porto. *Umbigo*.
<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2021/07/12/espacos-independentes-de-divulgacao-de-arte-contemporanea-no-porto-e-na-actualidade/>
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541–574. <https://www.jstor.org/stable/223516>
- Menger, P.-M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241–254. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(01\)80002-4](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)80002-4)
- Menger, P.-M. (2014). *The Economics of Creativity: art and achievement under uncertainty*. Harvard University Press.
- Mrvaljevic, J. (2021). As esferas do «mundo da arte». *Electra*, 14, 77–90.
- Nicolau, R. (2006). Montes da Verdade. In «*Salão Olímpico 2003-2006*», *Museu Serralves, Centro Cultural Vila Flor*, 47–52.
- Nicolau, R. (2018). Fazer escola. *Contemporânea - Crónicas de Arte*, 1, 6–9.
- Pais, J. M. (2022). Introdução. Em *Práticas culturais dos portugueses. Inquérito 2020*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Pinheiro, G. V. (2018). Parábola Nómada. *Contemporânea - Crónicas de Arte*, 1, 18–21.
- Rede Portuguesa de Arte Contemporânea e o Curador da Coleção de Arte Contemporânea do Estado. (2021). *Diário Da República*, 1.^a Série, Nº91; *Resolução Do Conselho de Ministros n.º 50/2021*.
<https://files.dre.pt/1s/2021/05/09100/0001700021.pdf>
- Relatório sobre a situação dos artistas e a recuperação cultural na UE*. (2020).
https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-9-2021-0283_PT.pdf
- Savage, D. (2010). Economias Criativas. In «*A Economia Do Artista*», *Braço de Ferro*, 209–212.

- Seguro, J. (2018, Abril). Oficina Arara. *Contemporânea*.
<https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/oficina-arara>
- Sennett, R. (2012). *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. Yale University Press.
- Smithson, R. (1972, Outubro). Cultural Confinement. *Artforum*.
<https://www.artforum.com/print/197208/cultural-confinement-38864>
- Sousa, E. de. (1969, Novembro 28). Nostalgia da Pintura e Anti-pintura. *Vida Mundial*.
<http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/fotografia-nostalgia-da-pintura-e-anti-pintura>
- Sousa, E. de. (1970, Outubro). Chegar Depois de Todos com Almada Negreiros. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 44–47.
<https://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/numero?60>
- Sousa, E. de. (1972). O Estado Zero: Encontro com Joseph Beuys. *República*.
<https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/o-estado-zero-encontro-com-joseph-beuys>
- Sousa, E. de. (1998). Para uma definição do conceito de vanguarda. *Lorenti's Nº11, Fevereiro 1973*, in «*Ernesto de Sousa: Revolution My Body*», *Fundação Calouste Gulbenkian*, 298.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press.
- UNESCO. (1980). Recommendation concerning the Status of the Artist. *Records of the General Conference, 21st session*.
- Vidokle, A. (2010). Art Without Artists? *E-Flux Journal*, 16. <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>
- Vishmidt, M. (2005). Estreitos precários. «*Mute*», Nº 29 in «*A Economia Do Artista*», *Braço de Ferro*, 2010, 109–116.
- W.A.G.E. (2008). Três discursos. *Discursos Em Crative Times, Democracy Now*, in «*A Economia Do Artista*», *Braço de Ferro*, 2010, 163–180.

Wandschneider, M. (1998). Descontinuidade biográfica e invenção do autor. *In* «*Ernesto de Sousa: Revolution My Body*», *Fundação Calouste Gulbenkian*, 14–24.

Outras referências:

“Apoio à criação artística contemporânea ‘Criatório’”, Câmara Municipal do Porto <https://www.cm-porto.pt/files/uploads/cms/cmp/128/files/773/edital-i-366923-16-programaconcurso-criatorio.pdf> [última consulta: 28/08/2022]

“Apoio à Criação Artística”, Fundação Calouste Gulbenkian https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2022/02/ACA_Regulamento_2022_final.pdf [última consulta: 29/08/2022]

Auditório CCOP <https://auditorio-ccop.pt/> [última consulta: 24/09/2022]

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <http://dicionario.priberam.org/> [última consulta: 24/04/2022]

Direção-Geral das Artes sobre o “Programa de apoio a projetos – criação e edição” <https://www.dgartes.gov.pt/pt/node/3282#VI%20-%20Crit%C3%A9rios%20de%20aprecia%C3%A7%C3%A3o> [última consulta: 29/08/2022]

Francis Alÿs, arquivo de artista, <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/> [última consulta: 27/08/2022]

Glossário PORDATA, (<https://www.pordata.pt/Glossario>) [último acesso: 12/08/2022]

Instituto Nacional de Estatística, <https://www.ine.pt/> [último acesso: 12/08/2022]

Infopédia, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/> [última consulta: 03/06/2022]

Mera Label <https://meralabel.bandcamp.com/> [última consulta: 25/09/2022]

MoMA coleção,

<https://www.moma.org/collection/works/109922#:~:text=Al%C3%BFs's%20motto%20for%20When%20Faith,dune%20by%20a%20few%20inches> [última consulta: 27/08/2022]

Nesstar, base de dados do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, <http://nesstar.ics.ul.pt/> [último acesso: 25/08/2022]

Ócio <https://www.espaco-ocio.pt/> [última consulta : 25/09/2022]

Oficina Arara <http://oficina-arara.pt/info/> [última consulta: 20/09/2022]

Paralaxe <https://www.paralaxe.space/sobre/> [última consulta: 24/09/2022]

PELE associação <https://www.apele.org/pt/> [última consulta: 25/09/2022]

Revista Dose www.dose.pt [última consulta: 25/09/2022]

Sonoscopia <http://sonoscopia.pt/sonoscopia/> [última consulta: 28/09/2022]



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN

**Ser artista a tempo inteiro,
e o estudo de coletivos artísticos na cidade do Porto**

Inês Ramalho Pinto de Faria

ANEXOS

Mestrado em Gestão Cultural

Orientador

Doutor Nuno Filipe Moreira Ribeiro de Faria

2022

Anexo A – Guião de entrevistas

Quem fundou o coletivo e qual foi a razão da união?

Que projetos iniciais foram produzidos? Qual foi a receção?

Quem são os membros atuais do coletivo? São todos artistas? Quais as responsabilidades de cada um?

Têm espaço? De que forma o adquiriram? Quantos outros espaços tiveram?

Que projetos têm atualmente?

Qual tem sido a receção por parte do público?

Quais são as intenções de futuro? Em termos de desenvolvimento do coletivo e de projetos futuros.

Têm parcerias contínuas? Alguma vez tiveram? E mecenas?

A que fundos se candidataram? Quais os que ganharam?

O que acham dos fundos disponíveis em Portugal? Já se candidataram a algum fundo europeu?

Se algum artista pertencente ao coletivo está associado ou agenciado em alguma outra entidade? (ex. galerias)

Qual pensam ser a razão de ser na cidade do Porto que a organização em coletivos é mais comum?

Sobre o espaço físico: Detêm espaço arrendado ou outra modalidade? Como o obtiveram? Já tiveram outros espaços?

Individualmente, em que projetos paralelos estão envolvidos? Têm um trabalho a part-time ou full-time paralelo à vossa produção artística?

Que outros coletivos foram inspiradores para o grupo e individualmente? Quais atuais é que seguem?

Como gerem o tempo para a prática artística, a gestão da organização e qualquer trabalho a part-time que têm?

Anexo B - Rua do Sol

Transcrição de entrevista com Gonçalo Araújo (GA), Joana Ribeiro (JR), Sílvia Sousa (SS), Vítor Israel (VI)

15 de Setembro de 2022

Parte 1

(00:00:18)

I: Como começou o coletivo?

VI: Isto começou na Rua do Sol, neste momento só o José Oliveira é que se mantém da formação inicial. Eles tiveram que sair do espaço que estavam a ocupar e, na altura souberam que havia disponibilidade aqui no último andar (CCOP) para montar o atelier, e vieram para cá. Eu entrei dois meses depois.

VI: O coletivo chegou a ter 10 a 12 membros. Inicialmente eram dois ou três, onde se incluía José Oliveira e o André Fonseca, a fundar o grupo. Foram se juntando pessoas, até para dividir o custo da renda. Se calhar, se tivessem dinheiro para estar ali sozinhos não tinham juntado mais ninguém.

Parte 2

(00:00:10)

I: Qual foi a razão de mudarem de espaço?

GA: O espaço ia ser vendido.

VI: Sim, perderam o espaço inicial, acho que o queriam vender.

I: Todos os membros são artistas?

VI: Sim.

SS: Sim (com dúvida).

VI: Digamos que sim.

SS: Alguns na reforma, como eu.

GA: Depende se somos artistas em atividade ou não.

VI: Nós somos todos artistas em atividade desde que nos convidem para fazer exposições. Ou então, organizamos nós as próprias exposições. Somos programadores, artistas, tudo ao mesmo tempo.

(00:01:25)

I: Qual é a divisão de funções dentro do coletivo?

SS: Às vezes depende da disponibilidade de cada um.

VI : Sim, eu acho que acabamos por fazer tudo, todos as mesmas coisas.

GA: Eu diria que há dois que estão mais na parte burocrática que é a Luísa e o José.

(00:02:06)

I: Sei que receberam o apoio do Criatório em 2020 e agora em 2022.

GA: Certo.

I: E o InResidence desde 2019. Mais algum?

SS: O Garantir Cultura.

GA: Sim, o Garantir Cultura.

VI: Foi este ano todo, tivemos o apoio do Garantir Cultura. Termina agora no final deste mês. A última atividade é uma residência que está agora a acontecer na galeria e quando terminar, termina o projeto do Garantir Cultura.

(00:02:50)

I: Qual é a razão para o coletivo estar mais virado para as residências artísticas?

VI: A razão, temos condições para as fazer. E toda a gente tem interesse em receber pessoas novas e interagir com elas. Esses lugares comuns.

(00:03:15)

I: Como é que se organiza o vosso espaço?

VI: Temos lá em cima uma área comum que serve maioritariamente para os artistas em residência trabalharem. Temos os nossos próprios espaços, uma pequena oficina de uso livre.

(00:03:44)

I: Qual é a ligação ao Círculo Católico de Operários do Porto, para além da partilha de espaços?

VI: O espaço CCOP tem sido muito vantajoso para nós porque conseguimos estabelecer-nos aqui, e ter os equipamentos necessários para manter ateliers, residências e fazer programação na galeria. Para além de alguns espaços da própria associação que às vezes utilizamos para outro tipo de eventos, como por exemplo a biblioteca, onde podemos fazer concertos mais intimistas, podemos fazer coisas cá fora no pátio também.

(00:04:20)

I: Vi que tinham algumas parcerias com outras organizações do Porto.

VI: A oficina Atalaia é do Rodrigo que agora tem um espaço também lá em cima. É um atelier de serigrafia.

GA: A Lovers fez aí uma residência na galeria.

SS: Parceria é mais com o João.

GA: Sim, fazem muitos concertos tanto no Auditório como no espaço cá fora.

VI: Sim, neste momento é verdade, parceria é mais com o Auditório CCOP, na pessoa do João Maia. O auditório tem uma gestão própria neste momento. Foi todo recuperado pelo João, e nós temos feito lá diversas coisas, como as conversas, o “Então que tens feito”, temos feito sempre no auditório. Têm lá o material técnico todo.

GA: É gravado.

VI: Sim, é gravado e depois colocado na nossa página de Youtube.

GA: Também programámos concertos este ano. Todos as partes do edifício vão ativando outros espaços.

(00:05:50)

I: Têm algum mecenas ou apoios privados?

VI: Não.

GA: Não.

I: São vocês que fazem a curadoria e programação?

VI: Não nos consideraria curadores, mais programadores.

(00:06:28)

VI: Eu acho que para fazer curadoria exige outro tipo de envolvimento que nós, muitas vezes, não temos. Por exemplo, construir um discurso crítico à volta da exposição que está a ser feita. Para além de escolher as peças e dar este acompanhamento mais presente com os artistas, e nós não fazemos propriamente isso. Claro que temos sempre um papel nessas decisões.

GA: Sim, nós normalmente decidimos em coletivo, as exposições nunca têm um nome de algum de nós, é sempre a Rua do Sol.

(00:07:10)

I: Consideram-se um coletivo?

GA: Depende.

VI: Nós fazemos alguns trabalhos enquanto coletivo já, mas não é algo que seja recorrente. Mas sim, já fizemos algumas exposições como coletivo. A última foi na Galeria Ocupa, que participamos todos , acho eu.

GA: Sim.

VI: Antes disso, já tínhamos feito outra nos maus hábitos com membros que já cá não estão. Ainda anteriormente fizeram outras em Marselha, por videochamada na altura.

GA: Também estivemos na Biennale Carbone de Saint-Étienne, que é uma bienal só de coletivos.

VI: Mais recentemente também tínhamos sido convidados para fazer um trabalho na Fisga, mas acabou por ser cancelado.

(00:08:06)

VI: Trabalhar como coletivo, é mais a ocasião faz o ladrão. Se não tivermos um convite para trabalharmos em coletivo, não temos propriamente esse hábito.

SS: Este ano a proposta é essa, enquanto coletivo.

GA: Porque é o nosso aniversário de 10 anos, queríamos partir dessa premissa.

(00:08:54)

I: Não acham que trabalham em coletivo na programação.

SS: Sim, na programação sim.

VI: Sim, normalmente as decisões são todas tomadas em conjunto, juntamo-nos com alguma frequência para decidir tudo.

GA: Diria que o futuro aponta nessa direção nesta nova programação. O trabalhar em coletivo e criar mais a proximidade da comunidade e das pessoas à arte. Por isso é que esta proposta é feita a coletivos, mas é feita nessa perspectiva de ativar uma comunidade, de integrar as pessoas e não ser só o circuito normal.

(00:09:43)

I: Como tem sido a reação do público, têm conseguido chegar a mais pessoas?

VI: Eu acho que os últimos dois anos, apesar da pandemia, temos tido mais público. Nota-se nas inaugurações têm vindo sempre bastante pessoas. Contudo, novos públicos não me parece, são quase sempre os mesmos circuitos. Uma coisa que nunca acontece aqui, apesar de nós já termos alguns anos de programação regular, é visitas de galeristas, de galerias comerciais. Que alegadamente teriam algum interesse em saber o que se faz. Se recebemos aqui a visita de um galerista duas vezes é muito. O mesmo acontece com os colecionadores.

JR: A realidade é essa. Sinceramente, na minha opinião, se calhar não é por mal, se calhar não queremos realmente entrar nesse meio.

VI: Podem vir um ou outro, mas é algo mesmo residual. Os grandes colecionadores deste país não vêm à galeria do sol, se calhar só aqueles que vivem do meio

JR: Acho que sai um bocado da zona de conforto da maior parte dessas pessoas.

(00:11:50)

VI: A nossa informalidade se calhar afasta um bocado esse tipo de pessoas, que está mais habituado se calhar a ir a uma galeria com as paredes limpinhas e branquinhas, que nos servem um flute de champagne.

(00:12:58)

I: Quantos de vocês têm trabalhos paralelos à prática artística?

VI: Eu tenho, eu trabalho na secretaria do CCOP.

SS: Têm todos, o Miguel tem, o Jorge tem, a Luísa tem, a Joana, tu também.

JR: Eu tenho.

GA: Temos todos.

(00:13:15)

I: Quantos trabalham aqui no CCOP?

JR: Eu, o Vítor, o José. O Miguel também.

GA: Eu trabalho no Auditório, que acaba por ser aqui também.

JR: Quando eu não estou ocupada com outro trabalho para além deste.

(00:13:55)

I: Como é gerir esses dois trabalhos?

VI: Para mim é difícil, eu não consigo mudar o chip.

JR: Pois, é isso. Depois estás sempre dentro do mesmo espaço, não vais buscar coisas lá fora para trazeres para o atelier.

VI: Às vezes de chegar ali e ser um burocrata e estar a fazer serviço administrativo para a associação e depois subir as escadas e ir para o atelier e agora sou artista. As coisas não são assim tão fáceis. Transportam e misturam-se as realidades.

(00:14:40)

VI: Já não devia ter que trabalhar em nada, ir só para o atelier. Já tive essa experiência durante alguns anos, só de atelier. E era verdadeiramente feliz. Desde que comecei a trabalhar aqui, porque precisava, nunca mais tive uma atividade de atelier regular. Desregula completamente, tornei-me mais um artista por encomenda do que outra

coisa qualquer. Trabalho em arte quando me convidam para fazer uma exposição. Até por outra razão, não quero ser um acumulador, não vou estar a criar mais objetos só porque sim, primeiro porque não tenho espaço, e depois porque há mais quem faça lixo no mundo.

(00:15:40)

SS: Eu trabalho à noite, por isso é que também tenho os horários bastante trocados. Muitas vezes nem me apetece vir para aqui. Perco um bocado a vontade de pintar.

(00:16:04)

GA: Eu acho que são muitas coisas que me levam a não ter cabeça para me dedicar. Acho que acontece com todos nós, quer no trabalho paralelo, quer no trabalho do coletivo, que faz parte da associação cultural sem fins lucrativos Lamparina Tropical, como os convites e tudo o que temos que fazer para as exposições acontecerem. As únicas coisas que continuam são a música e o vídeo. Tenho as coisas, mas não são lançadas, estão no sítio. Vejo-me num lugar só a produzir, se tivesse todo o tempo. Eu acho que há coisas que gostava de fazer, mesmo tendo todo o dinheiro do mundo.

(00:17:22)

JR: Eu acho que desde que saí da faculdade e voltei para cá, foram poucas as coisas que fiz só porque sim. O que eu fui fazendo no ramo artístico teve a ver cm convites para residências e exposições, pontualmente. Então aí dedico-me a fazer isso. Eu tenho divergido do trabalho propriamente artístico, se tivesse oportunidade o que eu faria seria mais ligado à arts and crafts, que também é arte, é igual, eu não faço distinção, mas sinto que existe uma na generalidade. Seria muito mais trabalho comunitário ou algo mais pedagógico e de partilha do que trabalho de galeria. Estou a tentar ganhar espaço para começar esses meus projetos aqui na associação. Tentamos dinamizar os espaços aqui, mas é com o nosso tempo e muitas vezes fica difícil gerir tudo.

VI: Ou seja, passamos todos ao lado de uma grande carreira.

(00:19:40)

I: Algum de vocês está ligado a alguma galeria?

VI: Neste momento não estamos agenciados. Eu cheguei a estar, mas neste momento não.

GA: A Luísa também, na Sala 111.

VI: Eu estive na Kubik entre 2013 e 2018. Eu larguei esta ligação porque senti que não estava a tirar nenhum tipo de proveito.

(00:21:02)

I: Qual acham ser a razão de serem tão comuns as organizações artísticas na cidade do Porto?

VI: Estes grupos existem no Porto, precisamente por que se calhar encontramos uma resistência forte dos galeristas comerciais ou das galerias que vão às feiras de arte, onde se fazem verdadeiramente os negócios em arte. É difícil.

(00:22:00)

I: Algum de vocês tem projetos artísticos ou culturais paralelos?

GA: A Luísa está envolvida no Paralaxe. O José também tem o Cabaret. Eu ajudo várias pessoas fora do coletivo, é o caso da edição de novela intergaláctica ou ajudar o Venâncio no som. Mas de projetos meus é mais a música.

I: Muito obrigada por se terem reunido e disponibilizado para uma entrevista presencial e pela simpatia da conversa.

Anexo C - Ócio

Transcrição de entrevista a Maria Miguel von Hafe (MM)

21 de Setembro de 2022

(00:01:28)

I: Como é que o Ócio começou?

MM: O grupo juntou-se em 2012 na Maia, foi o Soares, o Daniel e o Hugo que fundaram.

(00:02:10)

MM: Conta a lenda, que foi na garagem de casa do Hugo onde começaram a fazer cadernos e prints, e assim nasceu o Ócio. Eu até acho que o logo do Ócio não é desse tempo. Depois faziam feiras como Ócio e vendiam esses cadernos, impressões e t-shirts.

(00:02:55)

I: Quando é que te juntaste?

MM: Eu juntei-me ao grupo em 2017. Saí da faculdade, estava à procura de atelier e juntei-me a eles no espaço na rua Passos Manuel e comecei a participar mais. Nessa altura começámos a fazer eventos lá nesse espaço.

(00:03:33)

MM: Já tinham feito outros eventos, eu ainda não participava. Já tinham organizado uma festa no estúdio anterior e depois começámos a fazer festas lá.

(00:03:48)

I: Da Maia, onde tudo começou, e depois passaram por que espaços?

MM: Passou para um atelier no Porto na Rua de S. Vítor, ao pé das Belas Artes. Estou a dizer isto porque o Ócio já teve diversas formações. Começou tudo na Maia, também por causa do skate. Quando foram para o Porto tinham motivações diversas e espalharam-se por diferentes espaços.

MM: O Rainha, que era um dos co-fundadores do Ócio, o Nelson e o Soares alugaram esse estúdio no Porto. Porque entretanto o Nelson e o Hugo tinham ido estudar para as Belas Artes, Artes Plásticas. O Soares e o Daniel foram para a ESAD de Matosinhos, o Soares Design Gráfico e o Daniel foi estudar alguma coisa relacionada com Motion. E quando foram estudar para o Porto, surgiu esse atelier entre o Soares, o Nelson e o Rainha, que eu não sei dizer o percurso dele porque entretanto ele saiu. O Hugo foi para outro atelier com outro pessoal, que até tinham um estúdio com espaço de exposição com o João Pedro Trindade e o Pedro Huet em Cedofeita. O Rainha entretanto saiu e o Daniel entrou para o estúdio. E depois, quando eu entrei, eles tinham sido expulsos desse primeiro atelier do Porto. Ia ser transformado em alojamento local. Aliás, eles falaram com mais amigos, inclusive o Rafael Silva, que está agora em Barcelona, também pessoal das Belas Artes, que criou a Ácida.

(00:06:56)

MM: Os limites do Ócio são fluídos, como vês. Uma coisa que nunca aconteceu até agora foi estarmos todos no mesmo sítio. Os membros iniciais como o Nelson, o Hugo ou o Daniel consideram que são do Ócio, simplesmente não estão a fazer nada assinado com o Ócio espaço de exposições, mas como estiveram lá desde o início, continuam a fazer parte desta família.

(00:07:37)

MM: Arranjámos esse espaço na Passos Manuel, com o Rafa, a Joana Ribeiro, a Marina, o Pedro Huet com o seu espaço individual. E eu também entrei nesse novo espaço, foi aí que comecei. Organizámos uns concertos com o Marcelo Grave Reis que tinha a Otec, com concertos online. E depois fomos expulsos outra vez, porque o senhorio ia vender o prédio e precisava de limpar o espaço. Encontrámos outro espaço na Rua Duque da Terceira, à frente do Asa de Mosca, um espaço mais pequeno, que nos obrigou a perceber quem faria mais sentido ter connosco, porque tínhamos espaço de exposições.

(00:09:10)

MM: O primeiro atelier no Porto era só estúdio. O segundo Passos Manuel também era só estúdio, mas abríamos para concertos. No terceiro já tínhamos espaço de estúdios e espaço expositivo, foi a primeira vez. Nós achámos que a coisa se podia

sedimentar, com um projeto mais definido com o espaço para exposições. Quem ficou neste estúdio foi o Nelson, o Daniel e o Soares, o Hugo e eu. E começámos a fazer exposições, ainda sem apoio nenhum. Fomos em 2019 para este espaço. Neste processo todo, surgiram a Dose e a Mera. O grupo manteve-se nesse espaço até sermos expulsos, porque, novamente, iam vender o prédio. Tínhamos bons acordos, eram espaços quase ao abandono. O espaço em frente ao Asa de Mosca, estava mesmo estranho, tivemos que reabilitar e criar paredes para dividir espaços como a oficina ou a zona de música.

Parte 2

(00:00:30)

I: E este espaço onde estão atualmente?

MM: Esta última mudança foi no Verão de 2021, e calhou mesmo mal, porque foi quando nos candidatámos pela primeira vez ao Criatório. Já estávamos no espaço há um ano, já tínhamos portfolio de exposições, porque é uma coisa que é pedida no apoio. Eles não vão investir em algo que ainda não provou nada. Conseguimos ficar com a associação iniciada pela Ácida denominada de EpisódiosFrenéticos, associação cultural sem fins lucrativos, e candidatámo-nos ao Criatório no início do ano de 2021. No Verão, com uma distância temporal de duas semanas, descobrimos que tínhamos conseguido o apoio e que íamos ser expulsos do espaço. Foi o caos. Sabíamos que íamos receber o dinheiro, e não tínhamos espaço para expor. Depois foi uma busca. Nós no orçamento tivemos em consideração a renda que estávamos a pagar, que era muito pouco, o que era difícil de encontrar, tanto que não encontrámos. Ficámos com um espaço com uma renda, não alta, mas normal. Arrendámos um espaço na Rua do Heroísmo com a associação, e estamos a remodelar. Era uma necessidade ter estúdios e espaço de exposição. Custou-nos encontrar um espaço novo e atrasou a calendarização toda que tínhamos planeado e entregue, ainda não terminámos a programação. O espaço era um cabeleireiro e esteticista, e então remodelámos primeiro a galeria para avançar com as exposições. O estúdio ainda está por reconstruir. Fazer isto a um espaço requer muito tempo, e quanto mais tempo passa, cada um de nós vai estando mais ocupado com trabalho individual, e torna-se mais difícil coordenar a equipa toda.

(00:07:05)

I: São todos artistas?

MM: No nosso caso, eu, o Hugo e o Nelson é que temos uma prática considerada artística. O Soares estudou design, mas trabalha mais em produção de música; o Parra e o Daniel trabalham em audiovisual; todos têm trabalho à parte. Se calhar, eu é que estou com isso mais presente na minha vida agora, porque também vim estudar para o mestrado em Artes Plásticas. O Nelson começou a trabalhar com 3d, e tem-se dedicado a isso. Eu tenho trabalho e tenho a Dose, também trabalho para a Mera quando é preciso.

(00:09:00)

I: Consideram-se um coletivo?

MM: Eu diria que sim, mas não nos costumamos chamar assim. Nós dizemos que não somos um coletivo, mas sim uma rede ou também chamamos uma família. Só porque, nós não fazemos trabalho artístico como coletivo. O trabalho que surge da nossa colaboração enquanto grupo é a produção e a programação do espaço Ócio.

(00:09:50)

I: Dos artistas quem já expôs no espaço Ócio?

MM: Eu e o Hugo já expusemos no Ócio individualmente.

I: Como é a divisão de funções?

MM: Eu, o Hugo e o Nelson fazemos a curadoria das exposições. A Raquel e o Soares tratam do design. A Noémi é fotografia. O Parra e o Daniel são do audiovisual. A Carolina Gaspar trata das contas, tesouraria. Eu faço o copywrite. A produção é mais o Nelson, o Parra, o Hugo e o Daniel.

I: Como tem sido o desenvolvimento do coletivo?

MM: Cada vez mais torna-se difícil gerir as profissões de cada um com este projeto em paralelo. É um projeto da qual nós retirámos muitas coisas, a vários níveis, e o financeiro não é um deles, e por isso é que temos outros trabalhos. Com o passar dos anos, cada um de nós está a aproximar-se cada vez mais daquilo que procura, numa espécie de meio termo, entre um sonho de jovem de ser artista, e o ter uma vida mais

ou menos confortável. E à medida que esse espaço se vai encurtando, deixa de haver tanta necessidade e tanta urgência de ter este espaço, este lugar seguro onde as almas sobrevivem ao mundo capitalista.

(00:12:40)

MM: Eu acho que o Ócio é uma desculpa para manter viva algumas coisas em que nós acreditávamos quando éramos mais novos. Eu digo isto, e sou a mais nova. O Nelson, o Daniel e o Parra trabalham juntos em animação e 3d. Acho que, aos pouquinhos, é muito mais difícil termos espaço só para estarmos juntos e com amigos. Continua a ser algo bom de se fazer, mas é também muito desgastante, quando é uma coisa que tem que caber no resto da tua vida. E se uma pessoa está a trabalhar oito horas por dia, depois ainda ter mais um projeto, é muito complicado. E as relações interpessoais vão-se modificando.

(00:14:30)

MM: O Nelson e o Daniel trabalham juntos oito horas por dia, não têm necessidade de ir para o Ócio para estar juntos, eles estão sempre juntos. O Parra às vezes também se junta. Isto foi uma resposta super triste, mas é a realidade da situação. É importante perceber que nenhum de nós tem interesse em dedicar 100% do seu tempo ao Ócio, porque queremos fazer outras coisas, mas é um ótimo meio para estabelecer relações.

(00:15:10)

I: Que parcerias têm feito ao longo do tempo, para além dos projetos paralelos que foram sendo criados como a revista Dose e a editora Mera?

MM: Eu acho que nem a Mera nem a Dose são parcerias, são mais spin-offs. A Dose não é bem, a Mera é mais. Quando entregamos a proposta para o Criatório há uma lista de parcerias oficiais. Temos com o Atelier Coisa com as serigrafias, temos com o Praça da Alegria, fazemos lá algumas atividades, temos com o Canal 180, às vezes emprestam-nos câmaras e material técnico quando precisamos. As parcerias dão solidez ao teu projeto, mostra que não estás alheado da rede.

(00:17:22)

I: Já tiveram algum investimento privado ou algum mecenas?

MM: Não.

(00:17:52)

I: Para além do apoio do Criatório, mais algum que tenham recebido?

MM: Não, não nos candidatámos a mais nenhum.

(00:18:10)

I: Algum de vocês está agenciado ou apoiado por alguma galeria?

MM: Não.

(00:18:52)

MM: Eu sou do Porto e vivi no Porto, e por isso o meu termo de comparação é um bocadinho fraco. Aquilo que me vou apercebendo, principalmente por causa da Dose, é que no Porto há mais uma energia de camaradagem, o que é impagável e muito difícil de encontrar. Passa-se o mesmo com o Ócio e com a Dose, nós estamos a tirar tempo das nossas vidas para fazer isto, para mostrar trabalho de outras pessoas, um dos motivos é esse, e outro é que queremos estar juntos, e fazer cenas juntos, só pelo prazer de estarmos juntos. E ir aumentando a rede, o que nos interessa é a comunidade. Ninguém está a tentar chegar mais longe do que o parceiro, estamos todos a fazer coisas uns para os outros. E isto pode ser limitante.

(00:21:48)

I: No sentido em que tudo acontece no mesmo círculo?

MM: Sim, no sentido em que pode faltar ambição ou pode faltar perspetivas de outras coisas, porque se faz para dentro. Depois se alguém sair, sente-se a comparação de nós que ficamos.

(00:22:25)

I: Sentem que conseguem chegar a públicos diferentes do circuito comum?

MM: Não, é o mesmo público, podem é ser grupos diferentes. Eu sei que nesta última exposição do Rodrigo Aroso apareceu o Mário Ferreira da Silva da Galeria Lehmann+Silva, que também apareceu na minha exposição quando eu estive antes. Mas é o único galerista do Porto que apareceu no Ócio e o único galerista do país

que falou com a Dose. Portanto, é a exceção à regra. A regra é que os galeristas não entram no circuito independente. O circuito independente vai circulando. É muito complicado de cruzar, a ideia não era ficarmos fechados, a ideia seria criar relações com galerias, com instituições. Aconteceu a Câmara convidar o Ócio para uma exposição do Anuário, mas não convidaram nenhum dos artistas do coletivo para integrar o Anuário. Caiu-nos um bocado mal. Então, foram curadores que fizeram uma seleção de artistas que fizeram exposições no Porto, e depois escolheram vários espaços na cidade para acolher micro-exposições. Uma delas foi o espaço Ócio, e fomos pagos, não muito. Acho que houve pouca sensibilidade para compreender que há artistas no Ócio que não foram convidados e que poderiam ter sido. Não senti que tivesse sido uma verdadeira troca entre a Câmara e o coletivo. Foi assim uma troca meia formal, mas não de facto.

(00:24:25)

I: Quais são as formas que têm de financiar atividades para além dos apoios?

MM: Não é possível viver dos apoios. Também vendemos bilhetes para os concertos e merch do Ócio.

(00:25:50)

I: Como é a gestão de um coletivo de amigos?

MM: É um mega exercício no sentido em que estás a trabalhar com pessoas que adoras. Nós somos bastantes, temos que gerir personalidades, há sempre conflitos, interesses e disponibilidades distintas. É inevitável que as dinâmicas relacionais se intrometam no trabalho.

(00:27:20)

I: Que coletivos e outros espaços independentes querem dar como referência?

MM: O Praça da Alegria, o Sismógrafo, somos todos amigos.

(00:29:15)

I: A gestão do tempo com esses projetos todos é difícil.

MM: É, e no meu caso, que tenho a Dose e o Ócio, é mesmo um trabalho de amor, só pode. Dá muito trabalho, é desgastante, e às vezes questionas qual é a razão para

o que estás a fazer. Mas depois fazemos uma exposição altamente, ficamos todos contentes. Principalmente porque damos espaço e visibilidade a artistas que gostamos muito.

I: Obrigada pela amizade e pela bonita conversa.

Anexo D - Oficina Arara

Transcrição de entrevista a Miguel Carneiro (MC) no espaço do coletivo.

15 de Setembro de 2022

(00:00:01)

I: Miguel Carneiro, Luís Silva e João Alves são os atuais membros da Oficina Arara.

MC: Sim, e os fundadores fui eu, a Dayana, os Von Calhau! e o Luís, éramos cinco. Fundado em 2010.

MC: Este foi um livro que lançámos este ano, que celebra os 12 anos de atividade. Quando celebrámos 10, começámos a pensar nesta data incontornável, de chegar aos 10, e começámos a pensar nisso. Manter um coletivo não é nada fácil, sobretudo quando é amizade e trabalho ao mesmo tempo. E muitas vezes temos assim crises de não nos apetecer estar muito uns com os outros. Na verdade, não nos apetecia celebrar, a organizar, e temos muito arquivo. Foi o ano que começou a pandemia, portanto também não fazia sentido para nós. A Arara sempre foi um espaço de encontro, e fomos adiando. Celebrar 10 anos podes celebrar um ou dois anos depois, o que importa é que chegaste lá. E depois conseguimos um apoio para este livro, e desde Dezembro até Março trabalhámos nele, lançámos em Março. E está aí um apanhado. Não queríamos que fosse assim um arquivo cronológico ou histórico narrativo, é mais um conjunto de imagens, quase como quem foi acompanhando a Arara ao longo de 12 anos, com imagens que vão piscando, um bocado aleatoriamente de coisas que ficaram gravadas na retina. E depois com algumas colaborações de textos inéditos, convidámos as pessoas a escrever, mas não a escrever sobre nós, mas connosco, a partir de nós. Ou seja, interesses comuns, entre nós e os escritores ou amigos, não são propriamente, alguns não são escritores. Mas a regra era que, no fundo, que não falassem de nós, não queríamos algo auto-congratolatória. Esta entrevista é interessante, porque foi uma das primeiras tentativas de resumirmos algumas destas perguntas que tu tens, no jornal Mapa. Um jornal informação crítica, baseado em Setúbal. Um amigo nosso queria fazer uma entrevista, e nós fizemos as perguntas e respostas.

(00:03:42)

I: O coletivo sempre teve a serigrafia?

MC: O coletivo teve por base a serigrafia. Na ideia, de que sim, queríamos dominar um ofício, e dominando um ofício isso depois poderia ser um trabalho. Mas sendo que nenhum de nós era propriamente serigrafo, ou técnico de serigrafia, ou quisesse ficar preso à serigrafia, desde de cedo começámos a expandir para outras áreas. Mas a serigrafia sempre foi a base que colou isto tudo. E ao longo dos anos fomos imprimindo uma série de cartazes de diferentes colaborações. A maior parte foi autoproposta por nós, do que queremos fazer. Mas depois há muitos que surgem de colaborações, ou de propostas que vêm de fora. Depois temos a liberdade de criar e pensar o trabalho de raiz.

(00:04:54)

O que define também, em termos da nossa serigrafia, sobretudo com os projetos assim alternativos em Portugal, é que trabalhamos com esta máquina. Uma Brutemberg, que é uma espécie de tanque de guerra, que é uma semi-automática, que é o que nos permite fazer estes cartazes deste tamanho, e no fundo ela substitui o trabalho mecânico, braçal. Quando queres imprimir serigrafias deste tamanho à mão, em quantidade, é pesado. E ao mesmo tempo, não deixa de ser artesanal, porque tens que estar aqui, adicionar as tintas, no fundo, só substituis o trabalho da borracha. Permite fazer misturas diretas de tinta, brincar com o processo. O que nós queríamos era que, tendo uma máquina que nos permite trabalhar mais depressa, podemos vender um bocadinho mais barato do que se estivéssemos aí a penar e que isto seja um objeto hiper artístico, difícil de encontrar e um bocadinho mais espéculável, e nós não queríamos isso. Queríamos algo mais acessível e, para isso, tínhamos que facilitar um pouco os meios de produção.

(00:06:18)

MC: E temos um jardim que nos inspira bastante, com cabras para desbastar aqui o terreno. Para nós foi uma sorte porque estás no centro do Porto, mas esqueces-te.

(00:06:48)

I: Estão neste espaço desde 2010?

MC: Não, estivemos três anos num outro armazém em Campanhã.

I: Porque é que saíram de lá?

MC: Era um espaço incrível, mas era assim um armazém com pé direito enorme, sem divisões. Era impossível aquecer porque era muito alto, e era muito frio. Numa zona em Campanhã que é muito húmida, e com muitas infiltrações, que também temos aqui. E chegámos a um momento em que deixámos de ter casa de banho. Não tínhamos sítio onde pudéssemos reduzir a luz. E a renda foi aumentando. E com este conjunto de circunstâncias começamos a pensar em sair, e foi quando alguém viu este espaço e viemos logo para aqui. Apesar de aqui ter assim um lado um bocado precário. Com uma boa renda, e isso é quase irreal, por ser uma cooperativa Isto não é bem um mecenato, mas é uma incorporação artística de apoio às artes através de uma renda simbólica.

(00:08:28)

I: São uma associação?

MC: Criámos uma associação já há uns anos atrás, precisamente para nos ajudar não tanto com apoios, porque não pedimos assim tantos, mas mais com a contabilidade interna. Uma associação sem fins lucrativos.

(00:09:30)

MC: É como viver a utopia, viveres daquilo que gostas de fazer.

(00:09:43)

I: E vives da tua própria produção?

MC: Agora sim.

...

Parte 2

(00:02:24)

MC: Há um excesso de curadores e da presença de curadoria. Claro que também faltam bons curadores.

(00:03:08)

MC: Nós raramente trabalhamos com curadores, estamos habituados a fazer a nossa própria cena. Claro que não somos contra os curadores, se vier um curador com propostas interessantes, mas é um bocado deprimente ver como é um papel que se tem sobreposto ao papel do artista. O que também denuncia um certo estado das coisas, muitos artistas também já vivem dessa dinâmica, à espera que os curadores os convidem para fazer certas exposições, e parece que estão disponíveis para se adaptar a cada convite. A mim, surpreende-me como tenho amigos artistas que fazem 10 exposições por ano com temas completamente diferentes, à mercê dos assuntos que os curadores trazem, e adaptam o trabalho a cada uma das exposições. Para mim, são propostas que vêm de fora, e interessam-me artistas que cujo trabalho vem de dentro e que esse condicionalismo não é tão trabalhado, ou seja, estás a fazer a tua cena e aquilo encaixa ou não encaixa.

MC: Atualmente eu e o Ruca Bourbon do atelier logicofobista, temos uma exposição In si tu, como:

(00:05:02)

MC: Outsider art que também já se tornou um paradigma em si. Artistas outsiders normalmente, são entre os autodidatas e os ingénuos, naïves. Autodidatas no sentido em que não estudaram arte, no sentido clássico de ir para uma academia, porque há pessoas que podem estudar experimentando, aprender fazendo também é aprender. Autodidata, que aprenderam por si próprios. Há um ramo da outsider art só focado em artistas com doenças mentais, e há uma grande procura disso, porque acho que o mercado, o mundo da arte se cansou de si próprio, então começou à procura de arte mais genuína, que é precisamente aquela que é feita quando não há curadoria, não há programa, não há escola. São coisas que vêm de dentro porque têm de sair. Um bocado associado àquilo a que se chama de loucura, mas pode ser só uma outra realidade.

(00:09:18)

I: Qual foi a razão da criação deste coletivo?

MC: O coletivo começou porque cada um de nós tinha experiências de trabalho diferentes. A Dayana era designer, o Luís engenheiro, os von calhau eram uma dupla artística entre a música e as artes gráficas e eu mais em pintura, mas durante muito

tempo tive mais ligado aos fanzines. E na altura, eu estudei em belas artes pintura, e também serigrafia, mas longe de mim de imaginar que a minha vida ia passar pela serigrafia. Quando comecei as zines, interessava-me também esta aproximação de públicos que não via no mundo da arte mais comercial. Fazes uma pintura, a pintura vai para uma galeria, o valor tem que duplicar porque metade vai para a galeria e depois, na verdade, quem compra aquelas pinturas raramente são as pessoas que tu conheces, porque ninguém tem dinheiro para pagar esses preços. E o trabalho acaba na casa de alguém, e é esses mais ou menos o fim do trabalho. E com a ideia dos fanzines e da banda desenhada e a mim pessoalmente interessava-me muito o poder comunicar ideias e criar públicos mais próximos através de feiras, festivais, exposições. O facto de poderes publicar fanzines que são acessíveis, com preços bastante acessíveis e tens contacto direto com quem as compra, é uma comunicação direta entre ti, o trabalho e a pessoa. Mas ao mesmo tempo, isso não é um meio de subsistência, porque o que gastas a fazer a fanzine, quanto muito, recuperas com venda, mas não fazes lucro para viver só disso. Em 2009, fiz um estágio num coletivo editora em Marselha (O último grito em francês), em que na altura já tinham 15 anos de existência como coletivo e faziam publicações e cartazes em serigrafia, já a uma outra escala. Na altura foi uma oportunidade de sair de Portugal durante uns meses, e lá vi o funcionamento de uma oficina com uma máquina semiautomática. Comecei a pensar que faria sentido trabalhar nessa ideia e trazer um pouco dessa ideia cá para o Porto e procurei as pessoas que podiam fazer parte do coletivo.

(00:12:28)

MC: O que tínhamos por base era que, primeiro, não éramos um coletivo. Éramos cinco pessoas que partilhavam um espaço, que na realidade eram quatro, porque o Luís nunca estava presente. O Luís serviu no início quase como um suporte em termos financeiros, foi o nosso banco de crédito, porque era quem tinha mais posses e, no fundo, investiu nas máquinas e nós retribuimos com trabalhos originais porque ele também já colecionava. Serviu mesmo como um mecenas, um anjo caído à terra. Vinculámos uma amizade, e passados uns anos, deixou de ser necessário o seu apoio financeiro, porque a oficina começou a funcionar por si. A base que sabíamos era que queríamos ter um espaço suficientemente grande para que os trabalhos se pudessem expandir e que nos pudessemos encontrar nesse espaço, e depois ver o que acontecia depois desse encontro. Na verdade, era mais andar aos encontrões.

Uma das nossas políticas era essa dinâmica dos encontrões. Não ser um trabalho de co-work, em que tens a tua secretária. Não, é mais ver o que acontece quando nos roçamos uns nos outros.

(00:13:55)

MC: Não era um coletivo, no sentido em que não tinha dinâmicas coletivas, princípios coletivos, um nome coletivo. Nós estivemos meses sem nome e sem um programa. Cedo percebemos que não precisávamos de um conjunto de princípios que depois nos iam aprisionar, fomos deixando sempre em aberto, porque ninguém sabe as direções que cada um ao longo do tempo. Não tivemos nenhuma urgência de nos definir. E como todos nós gostávamos de brincar com as palavras, demorou alguns meses até encontrarmos esta ideia de oficina ARARA. Quando o nome surgiu, fomos encaixando no nome. Um animal exótico em vias de extinção, com a ideia de relação com a Natureza. O nosso outro espaço também tinha assim um terreno que nos inspirava bastante. A serigrafia sendo uma técnica artesanal tradicional com mais de 3 mil anos, ao mesmo tempo tens ou o lado muito artesanal da serigrafia artística ou tens o lado industrial que também é uma dimensão muito grande da serigrafia. Nós queríamos qualquer coisa no meio, que também aí tem qualquer coisa de RARA. A palavra ARARA também é em espelho, é um palíndromo, também nos interessava pensar que tudo é e não é ao mesmo tempo. Quase tudo o que aconteceu na ARARA sempre foi paradoxal. É um paradoxo tentares viver do sonho, com essa dimensão política do sonho que, no fundo, é sonhar acordado. Como é que pode ser a tua existência se em vez de sonhares só à noite, sonhares também durante o dia, e tentares governar a tua vida através disso. Jogávamos todos muito com as palavras, e isso permitiu muitos jogos gráficos com a própria palavra. Dentro da palavra ARARA tens a palavra AR, que é um dos elementos com que trabalhamos bastante, a palavra ARA, essa mais trivial, mas é um altar. Tens a RARA e tens o ARAR, um conceito importante para nós, a ideia de cultivar, a ideia de cultura também como quem cultiva. No fundo, tem a ver com essa subsistência, de se cultivares os teus próprios alimentos, há de ter sempre algo para comer.

(00:17:00)

MC: A serigrafia tornou-se o nosso próprio alimento e, sabendo que estávamos a controlar os meios de produção do início ao fim, desde do desenho original até à

reprodução, produção e distribuição. Era tudo feito por nós. Nós desenhávamos, imprimíamos ali, colávamos na rua, íamos vender, deixávamos nas lojas, íamos aos festivais. Isso criava um grau já razoável de autossustentabilidade, porque não ficavas dependente de ninguém exterior. Foi um dos princípios que era dominar um ofício, algo que no mundo industrial e capitalista que nós temos, as pessoas sabem fazer uma parte do trabalho e não têm consciência nem domínio do trabalho todo. É um trabalho, uma direção que nós apontamos e que gostávamos que servisse de exemplo para que outras pessoas pudessem também recuperar outros ofícios, que estão muitas vezes esquecidos e que têm muito a ver com a manualidade e o contrariar estes objetos, e estas produções que nós recebemos que são feitos noutros países, com plásticos e não sei quê. Trazer essa manualidade e dimensão artística do trabalho. De dedicação, e de nós também não sermos serigrafos hiper técnicos, interessa-nos dominar uma certa parte da técnica mas também não ser dominado pela técnica. Por vezes a serigrafia pode ser caprichosa e infinitamente tecnológica. Quando não te permitir cometer erros, o que faz o trabalho mais moroso e depois faz-te pedir mais pelo trabalho. A nós, sempre nos interessou trabalhar a técnica como artistas e trabalhar esse lado experimental. O próprio ato de impressão pode ser criativo. A serigrafia, e o criar múltiplos permitia-te, que, quando fazes 100 ou 200 impressões do trabalho, que muitas vezes é mais interessante do que o original, até porque mudas de escala. Podes usar um desenho A4 e fazer um A0 do mesmo e espalhar pela cidade. De repente, o trabalho ganha uma dimensão.

(00:20:30)

MC: Por um lado tens o fator do múltiplo, fazer múltiplos faz com que possas vender mais barato, com preços acessíveis.

(00:21:14)

MC: A serigrafia também tem esse lado político, da criação de múltiplos.

(00:21:22)

I: Qual foi a divisão de funções dentro da Arara?

MC: Foi sempre orgânico, porque há pessoas que naturalmente se vão encaixando em algumas tarefas para as quais são mais aptas, é muito orgânico e intuitivo. Ao longo de 12 anos passaram mais ou menos 10 pessoas pelo estúdio. Tentando ser

uma estrutura horizontal traz aquele paradoxo daquele provérbio de que se queres perder um amigo, mete-te em negócios com ele.

...

[Várias parcerias com outros coletivos e ateliers que trabalham em conjunto com artistas satélite, num formato de intercâmbios, com visitas dos grupos a cada espaço como residências. Projeto apoiado por fundos europeus. Marselha e Belgrado.]

...

(00:27:15)

I: Já pediram apoios?

MC: Há várias outras pessoas que se candidatam a apoios, e como parte da programação deles pedem a colaboração da ARARA. Não há liberdade como não depender de ninguém. Não somos contra os apoios, sinto que é importante apoiar os artistas. Aqui no Porto temos uma maior resistência.

...

(00:29:00)

MC: Abriram uma data de apoios agora para a cidade (com a atual governação municipal), por um lado, aumentou bastante a dinâmica cultural e por outro, cunhou e marcou muita dessa atividade. Tens o lado perverso, em que parece que já não se consegue fazer sem esses apoios. E tens o selo da Câmara em todas as atividades, a sua presença que num estado mais gritante e crítico foi a questão do último anuário, uma questão muito perversa, em que era a Câmara que comissariava os espaços alternativos. O que criou discussões internas e entre os diferentes coletivos do Porto, porque foi mesmo, no fundo, barrigas de aluguer vendidas ao desbarato para que a Câmara pudesse pôr o pé neste território, que são estas zonas temporariamente autónomas, que no fundo tentam reinscrever e a criar uma cidade dentro da cidade. Esta Câmara percebeu isso e quis, de alguma maneira, cunhar esse espaço. E conseguiu, porque para muitos artistas, qualquer apoio, em tempos de guerra qualquer migalha é pão.

(00:30:33)

MC: E nós, sempre que possível, tentámos resistir a isso. Não queremos nos nossos eventos o selo de Porto Ponto. Tem que haver espaço para outras dinâmicas da cidade que não sejam com o carimbo.

(00:31:10)

I: Semelhante ao que falaste sobre os curadores.

MC: Ainda por cima, os curadores não existem sem os artistas, mas parece que o nome dele apadrinha e vem sempre em cima dos artistas. No final, se calhar recebem muito mais do que o artista. Em muitos casos, é capaz de toda a gente receber desde do curador, aos eletricitas, às pessoas que guardam o espaço, mas os artistas em si não recebem.

00:31:45

MC: Tentámos criar estratégias para nós, por uma questão de liberdade e de exemplo, de que seria possível. Recebemos muitas propostas. Temos como um princípio base da ARARA, em que o grau de decisão é completamente afetivo, emocional e artístico, em que temos de acreditar no trabalho. De alguma maneira, temos que sentir alguma cumplicidade.

MC: A ideia da serigrafia e de mantermos este espólio, é que funciona como um trunfo. Criar objetos de desejo, não são propriamente coisas necessárias para a vida das pessoas. A não ser que, acredites que a arte também é necessária. Assim como a boca tem de comer, os olhos têm de comer para não estupidificarmos. As pessoas precisam disto e este é o nosso meio de troca. E quando as pessoas não têm, nós já trocámos serigrafias por queijos e estadias. Nós também percebemos que esta era uma possibilidade de criar objetos em série que nos permitia ter uma moeda de troca. O dinheiro é necessário para viver, na vida na cidade, pelo menos. E nós encontrámos este negócio que é uma dança entre o negócio e o ócio, e o ócio que nega o negócio. É tentar ter prazer naquilo que fazemos. Também não se pode viver só de prazer, mas tentar ter prazer no máximo do tempo no que fazemos.

(00:35:00)

MC: Tornou-se bastante orgânico, quando crias uma espécie de necessidade, que as pessoas não sabiam. Quando começámos, cada um de nós podia ter algum

reconhecimento à sua escala no trabalho que foi fazendo na cidade, mas como coletivo não existíamos. Pensamos, assim inocentemente, em criar um portfolio, um conjunto de impressões e levar a alguns sítios a ver se surge trabalho. Na verdade nem sequer chegámos a isso, porque quando estávamos a montar o projeto e a afinar ainda a máquina, na altura um amigo nosso, o Jonathan Saldanha, que agora está a ter bastante reconhecimento, e que trabalhava com a Dayana a designer do projeto que tinham, a editora SUPA. Trabalharam em conjunto na impressão e distribuição nas ruas de cartazes daquele projeto de Serralves. A partir daí umas portas abrem outras portas, as pessoas veêm os cartazes na rua e convidam-nos a participar em projetos.

(00:37:20)

I: Como organizaram a programação no espaço?

MC: Foi mais intuitivo, não tínhamos programa. Abrimos as portas, como o espaço tinha uma certa escala e permitia receber pessoas, e fazer concertos e exposições. Passado um ano fizemos a abertura oficial do espaço, com uma série de instalações nossas e uma banda convidada. Na mesma rua o nosso senhorio tinha um outro armazém com o qual nós às vezes ocupámos para fazermos um ou outro festival e programar algumas exposições. Foi assim. Interessa-nos a ideia de comunidade, de alimentar e fazer parte da comunidade. Inicialmente queríamos mostrar os trabalhos que estávamos a fazer, mas quem alimenta os olhos também alimenta a barriga e alimenta os ouvidos. Ou seja, de repente, cria-se assim uma espécie de sinestesia, pensar a comida de acordo com o que estás a mostrar e, já agora, pensar a música. Criar um espaço onde as pessoas podem estar, de outra maneira que se calhar não estão na cidade ou noutros sítios. Durante uns tempos, tínhamos uma programação quase regular, uma vez ao mês ou de dois em dois meses.

00:39:20

I: Têm parcerias contínuas?

MC: A ARARA trabalha com bastantes músicos e performers, também nos interessa encontrar esse ponto comum. Muitas vezes escrevemos textos e imagens e há pessoas que os passam à expressão corporal ou musical. Temos alguns coletivos com quem trabalhamos bastante; os supa no início; a sonoscopia; os maus hábitos,

sempre fomos amigos da casa; e outros músicos com quem vamos trabalhando regularmente. Nuno Pinto, Hector performer de Valencia. E outras pessoas vão entrando no barco por afinidade.

...

(00:41:32)

MC: Temos tido também estagiários ao longo do tempo, que ajudam bastante. Por um lado é uma maneira de passar o que vamos aprendendo e aprender com eles, e ter mais mãos.

(00:42:03)

I: Algum dos elementos do coletivo está agenciado por galerias?

MC: Há poucas galerias interessantes e poucas galerias interessadas.

(00:43:00)

I: E recebem visitas de galeristas ou membros de instituições culturais?

MC: Acho que às vezes até têm medo. O nosso espaço está aberto, nós temos todo o prazer em que diferentes tipos de pessoas venham aqui visitar o espaço. Há uma grande parte do mundo da arte que nunca põs cá os pés e não sei porque razão. Temos a casa aberta, recebemos visitas semanalmente de pessoas que querem visitar.

(00:44:04)

MC: Uma das maneiras da Arara sobreviver é trabalhar em várias frentes. Ao longo dos anos, também porque somos artistas, fomos aprendendo diferentes ofícios dentro deste ofício ou fomos nos desdobrando em torno de outras técnicas mais experimentais. Desde fazer máscaras ou marionetas ou instalações, e, com isso, temos alargado o campo de ação. O que fizemos muito e vamos fazendo é dar workshops, que é uma maneira de contaminação, de passar aquilo que aprendemos e mais uma vez, aprender com as pessoas que vêm. Um tipo de formação que, sendo paga, é outro meio de subsistência. Para além disso, vamos fazendo formações em contínuo. Nos últimos anos temos trabalhado com associações e escolas a dar aulas. Temos trabalhado com a associação PELE que leva arte à periferia e a pessoas mais

carenciadas. Eu e o João temos feito um ativismo gráfico em escolas secundárias da periferia do Porto e temos algumas ligações com algumas Câmaras como Valongo e Ermesinde, em que trabalhamos com escolas primárias para fazer murais e aulas com os miúdos, que é uma das coisas que gostamos de fazer, trabalhar com arte canalha, arte da canalha. Desgasta mas inspira.

(00:46:55)

MC: Nós não negámos a ideia de coletivo, não sentíamos no início que éramos um coletivo ou que tínhamos que ser um coletivo. A partir de um momento sentíamos que éramos um coletivo, porque estávamos a ter um posicionamento coletivo, estávamos a responder coletivamente, e tínhamos uma dinâmica coletiva. E isso dura até hoje, sendo que entraram e saíram algumas pessoas, e às vezes numa semana sentes-te coletivo e noutra semana mais atomizado, cada um por si. E é preciso bastante paciência para lidar com isso, porque dinheiro e amizade e horizontalidade é hiper caprichoso. Já tivemos imensas discussões, mas também porque as cultivámos, há um lado visceral que não pode ser de outra maneira porque tem a ver connosco, nada é razoável aqui.

00:48:55

I: E o que achas do aparecimento e desaparecimento contínuo de coletivos no Porto ao longo da história?

MC: Eventualmente há aqui um karma magnético granítico na cidade que faz com que as pessoas fiquem ancoradas aqui. É verdade que há muita gente que vem ao Porto e depois não consegue sair, precisamente porque essa dinâmica é muito contagiante. O fator central é a presença de belas artes aqui no bairro. Quem se muda para vir estudar aqui na faculdade, e fica aqui a viver no Bonfim. O Porto tem uma escala mais pequena (comparativamente com Lisboa), que faz com que seja mais humana. Estando aqui na parte central deste bairro, faz com que as pessoas se encontrem e se cruzem, quer queiras quer não, tem um lado também menos bom, uma vida de aldeia e coscuvilhice, muita telenovela e muito roço. Mas esse roço normalmente é bastante criativo. Durante muitos anos não havendo qualquer apoio às artes no Porto, fez com que as pessoas tivessem que resistir mais coletivamente. Tinha uma metáfora para a ARARA, no mundo moderno, muita gente por hábito compra queijo fatiado e o que acontece é que se não comeres logo, o queijo estraga-

se muito rapidamente, porque quando abres o pacote as fatias estão expostas ao ar. Quando compras um queijo em bola, um queijo inteiro, há sempre as fatias de fora que levam pancada, mas que protegem as de dentro. Essa camada de gordura coletiva, permite que existam uma data de fatias dentro do queijo que possam resistir juntas. Acho que há uma camada de proteção estando em grupo, de não seres desmembrado ou fatiado. Há uma espécie de vício. O que acontecia era que quando eu estudava em belas artes, não havia espaço para o trabalho que nós fazíamos na cidade. E como não havia espaço para mostrar, havia poucas instituições, as instituições não estão abertas a pessoas que ainda estão a estudar ou acabar os estudos e as galerias também não vão chamar artistas que ainda estão a amadurecer. Então, as pessoas têm que inventar espaços de experimentação. Na altura, abríamos os ateliers onde nós trabalhávamos para mostrar os trabalhos que fazíamos, e, daí, passávamos a mostrar trabalhos de amigos que também gostávamos.

(00:52:24)

MC: Havia uma série de espaços assim, foi uma onda, PÊSSEGOpráSEMANA, o SENHORIO, o SALÃO OLIMPICO. E isso faz com que também te habitues a trabalhar por conta própria e a dominares a maneira como comunicas e como fazes as coisas, a aprender como fazes luz, como fazes os convites e os divulgas. No nosso caso, isso depois torna-se viciante, quando aprendes a fazer as coisas dessa maneira depois não te subjugas facilmente a outras dinâmicas que vêm de fora. Depois tem esse lado de contágio, como tu vês como é que esses espaços funcionam, inspira outros espaços a funcionar. Ao longo do tempo uns espaços inspiram outros. É uma urgência de alimentar esse lado alternativo da cidade. A publicação BURACO que organizámos é um bom exemplo disso.

(00:56:38)

I: E espaços independentes e coletivos que sirvam de referência?

MC: A Sonoscopia – estrutura estável e funcional, que consegue um espaço intermédio entre o trabalho com instituições e o auto funcionamento, com condições razoáveis para os artistas com quem trabalham. Das associações mais profissionais existentes aqui no Porto. E outras dinâmicas mais experimentais, o Logicofobista. O coletivo Favela, coletivo de músicos e editora. A lovers com outra estrutura.

I: Obrigada pela gentileza e disponibilidade a participar nesta investigação, e por esta agradável conversa.

Anexo E – Contextualização biográfica

Ponderei ser artista. Rodeei-me de imagens impressas em livros, procurava postais de pinturas, esculturas e instalações que encontrava em museus visitados. Não compreendia nada do que me rodeava e aqueles lugares eram intimidantes e desconcertantes. Mesmo assim, insistia em estar presente, em admirar e procurar o que fazia em mim, o que sentiam as pessoas que ali se encontravam, sem comunicação, numa distância maior do que a física.

Por formação aprendi a desenhar, o académico. Passei a admirar quem, em parceria, participava no sucesso dos artistas: como se organizava uma exposição, quem fazia acontecer um filme, os bastidores de uma peça, o grupo de artistas no café, tertúlias, os estúdios e ateliers, arquivos e bibliotecas.

Após estudos na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), comecei a trabalhar na Casa da Arquitectura, o centro português de arquitetura em Matosinhos. Este foi o meio termo para o meu progresso profissional.

Parti para Veneza onde fiz parte do curso de Curadoria pela School for Curatorial Studies of Venice, fundado e associado à A plus A Gallery, em Itália.

Quando volto para Portugal e para concluir a minha relação com a FAUP, reunimos um grupo de estudantes e criámos um projeto chamado Sabatina. Procurámos dar liberdade expressiva e criativa aos percursos académicos de todos, como incentivo à produção e experimentação artística, com posterior exposição.

Com o intuito de progredir a minha carreira em curadoria e produção cultural, ingressei no mestrado em Gestão Cultural na Escola Superior de Artes e Design (ESAD) de Caldas da Rainha, de forma a solidificar o percurso que tenho vindo a construir com os meus estudos e experiência.

Integrei a direção e organização do Caldas Late Night (CLN) de 2022, um evento cultural que, durante três dias, abre as casas e os estúdios dos artistas residentes e dá oportunidade à comunidade de conhecer a produção local.

Fiz também a curadoria e produção de uma exposição, *Corpos e Matérias*, no Museu de José Malhoa localizado no Parque de D. Carlos I. Ainda com o museu, e em

parceria com a associação cultural Cápsulabrigo, levámos atividades de expressão artística às escolas da região de Caldas da Rainha. A criação desta associação cultural, em que sou co-fundadora e membro da direção, deveu-se exatamente a facilitar candidaturas e parcerias institucionais para projetos artísticos.

E assim escolhi aplicar a experiência que fui acumulando numa investigação sobre um lugar que me é familiar, o Porto. Numa investigação sobre a posição de artista na nossa sociedade, da sua forma mais geral e subjetiva até a casos mais particulares, pessoais e coletivos, demonstro a vontade de continuar na procura de métodos para a constante incerteza do lugar de artista, acreditando que a considerada profissionalização poderá ser um início.

Inês Pinto de Faria

inespintodefaria@gmail.com