

NOTAS SOBRE UMA GESTÃO CULTURAL INDEPENDENTE

Daniela Ambrósio

¹ Este texto é o resultado do trabalho final apresentado na disciplina de Cultura Contemporânea do Mestrado de Gestão Cultural (2010-2011) e foi realizado após uma visita de estudo feita em grupo à cidade do Porto para conhecimento de modelos de gestão de espaços institucionais e de espaços independentes, festivais, curadoria e relação dos artistas com as políticas culturais da cidade.

² Segundo os seus mentores, é independente por não depender de apoios externos.

³ André Sousa, 1980, nasceu, vive e trabalha no Porto. É licenciado pela Faculdade de Belas Artes do Porto.

⁴ Mauro Cerqueira, 1982, nasceu em Guimarães, vive e trabalha no Porto. É licenciado em Artes/Desenho pela Escola Superior Artística do Porto – Extensão de Guimarães.

O presente texto¹ é um conjunto de notas sobre o modelo de gestão de arte do espaço *Uma Certa Falta de Coerência*, situado na cidade do Porto, e a oportunidade de apresentar algumas reflexões sobre a forma como este espaço se insere no quotidiano dos seus mentores. A reflexão tem como pano de fundo a teorização de Mike Featherstone no que diz respeito à estetização do quotidiano e apoia-se em Jacques Rancière na relação da estética com a política.

Uma Certa Falta de Coerência é um espaço independente² gerido pelos artistas André Sousa³ e Mauro Cerqueira⁴ e concebido para apresentação e discussão de projetos em torno da arte.



Surge na linha de outros espaços de caráter semelhante que têm aparecido no Porto, resultado de um reconhecimento generalizado da falta de lugares alternativos onde os artistas possam encontrar-se, questionar-se e experimentar. No passado, o espaço onde está hoje instalado *Uma Certa Falta de Coerência* já foi uma casa de pasto e uma loja de indianos. Um colecionador de esferográficas tentou, em determinada altura, montar aí um estabelecimento comercial. Mas as características do lugar são únicas aos olhos dos artistas plásticos. Em tudo diferente do *white cube*, reconhecem-no como um espaço pleno de identidade, local privilegiado onde podem explorar novas formas de expor o objeto artístico e ideal para obras *site specific*.

Uma Certa Falta Coerência vem na linha do espírito que animou um projeto anterior. No número 213 da mesma rua existiu, entre 1999 e 2001, a Caldeira 213 – um projeto fundamental que arrancou para criar um circuito de espaços independentes na cidade. O objetivo deste projeto era fazer regressar as atividades artísticas à rua dos Caldeireiros, um objetivo assente na convicção de que há um sentido cíclico para certas coisas e de que há necessidade de lhes dar continuidade. As subculturas artísticas têm uma capacidade muito própria de cultivar e gerir o controlo das emoções no processo da produção da obra de arte, desenvolvendo, ao mesmo tempo, um estilo de vida associado que não prescinde de um lugar próprio para o praticar.

Reconhece-se que os espaços independentes têm períodos de vida curtos e intermitentes; adaptam-se às possibilidades de quem os gere e dos lugares que ocupam; estão sujeitos aos mais variados imponderáveis. Mesmo assim, estes espaços são um complemento muito importante do tecido “artístico” urbano da cidade do Porto. São a antítese e simultaneamente o complemento de espaços institucionais, como, por exemplo, a Fundação de Serralves. Antítese, na sua constituição desprovida de regulamentos e burocracias, apoios ou bolsas, necessidade de educação ou captação de públicos. Complemento, porque o resultado da sua exploração e as formas artísticas em que investem enriquece inquestionavelmente o trabalho e a capacidade crítica dos novos agentes envolvidos: artistas, intelectuais e gestores culturais.

Com efeito, destes novos espaços surgem novos papéis para o gestor: o estatuto de artista (que é e pode ser também organizador, produtor, comissário, crítico e

⁵ <http://umacertafaltadecoerencia.blogspot.com/>

⁶ FUNDAÇÃO é a designação do projeto situado na rua do Bonjardim n° 951 - Porto, residência do designer Miguel Flor. A programação desta proposta de mostras regulares de exposições de artes visuais está a cargo de Cristina Regadas, José Pereira e Miguel Flor. <http://a-fundacao.blogspot.com/>. A cave da residência de Miguel Flor é o local de exibição das obras.

público) vai rodando pelos vários membros de um pequeno grupo de pessoas.⁵ E esse grupo de pessoas vai “rodando” pelos vários espaços espalhados pela cidade. Na verdade, estes agentes tanto podem ser programadores, artistas e comissários de espaços independentes (até mesmo de caves de casas particulares⁶) como de espaços institucionais.

A despreocupação destes agentes com a captação de públicos leva a que o público destes projetos possa ser constituído pelos próprios artistas. Esta questão é por vezes difícil de ser entendida, sobretudo pelos gestores e animadores culturais cuja formação e objetivos é educar e conquistar públicos com vista, não só ao consumo da cultura, mas também como forma de preparar pessoas mais questionadoras e interventivas do seu meio. É contudo legítimo que estes artistas de espaços independentes queiram explorar o seu trabalho da forma como o fazem, melhorá-lo, aperfeiçoá-lo. Experimentá-lo.

Para estes grupos, a forma de comunicar o que se faz e o que se vai fazendo ao sabor das oportunidades encontra o seu principal canal na internet e, por vezes, nos *media* mais tradicionais. Não raras vezes há material escrito sobre a obra no espaço expositivo. Como estratégia, o artista pode, ou não, optar por este meio (recurso à revista ou ao jornal).

Uma questão importante que se coloca com frequência é saber se aquilo que é produzido por estes artistas/intelectuais/gestores é ou não obra de arte. A legitimação da obra de arte, que é trabalho da crítica e da sua influência no meio artístico, assim como do impacto dos *media* nos públicos consumidores, é um assunto particularmente controverso quando o que está em causa é aquilo que é desenvolvido e apresentado nestes espaços. *Uma Certa Falta de Coerência* já surgiu mencionado em artigos de imprensa (por exemplo, no jornal Expresso),

o que decerto se fica a dever à persistência dos seus gestores e à forma como conseguiram captar para o local artistas já conceituados⁷ (que acabam por dar “crédito” ao espaço).

O espaço em causa, e outros de características idênticas, são espaços em geral fisicamente degradados (onde há humidade, fraca iluminação, deficiente manutenção, etc.) e socialmente pouco seguros (localizam-se em zonas frequentadas por toxicodependentes). Mas fazem parte de uma “rede” de gestores culturais (muitas vezes autodidatas por força das circunstâncias, com trabalho artístico próprio e vontade de programação) que intencionalmente os não recuperam ou valorizam. Tornam-se espaços de uma certa cultura elitista, de uma outra forma de “estar”, espaços desejados por muitos artistas que neles querem ver expostos os seus trabalhos. São casos de estudo de e para intelectuais e entram para a história artística da cidade, neste caso, do Porto. O poder político ignora-os. À época da redação deste texto, o poder político da cidade nortenha já tinha deixado há muito de apoiar a cultura.⁸

Vem a este propósito lembrar o que Jacques Rancière [Rancière, 2010:15] diz sobre a “visibilidade do comum”, quando se refere à relação entre a política e a estética. Diz ele:

«A estética é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define, simultaneamente, o lugar e o intuito da política enquanto forma de experiência. A política tem por objeto aquilo que vemos e aquilo que podemos dizer acerca do que vemos, acerca de quem tem competência para ver e qualidades para falar, acerca das propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo. É a partir desta estética primeira que podemos colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que aqui as entendemos, como formas de visibilidade das

⁷ Exposições publicitadas no jornal Expresso: “*Era o desenho de vento e mola* de João Giz”; “Arlindo Silva no Coerência”; “*Dripping Hand*” de Daniela Barroca”.

⁸ Em Setembro de 2009, Rui Rio transforma o Pelouro da Cultura, Turismo e Lazer no do Conhecimento e Coesão Social <http://diario.iol.pt/politica/politica-porto-camara-rui-rio-psd-tvi24/1096867-4072.html>.

⁹ Jacques Rancière (n. 1940), filósofo, é professor emérito da Universidade de Paris VIII, onde lecionou estética e política.

¹⁰ AUGÉ, M. (2000) *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.

¹¹ Como fica sugerido em *Consumer Culture and Postmodernism*, de Mike Featherstone, cuja leitura fizemos para a redação das notas que se seguem.

práticas da arte, do lugar que ocupam, daquilo que «fazem» em comum.»⁹

É esta “partilha do sensível” que, a meu ver, define a ação desenvolvida pelos gestores do *Coerência*. Ou seja, percebemos que para André Sousa e Mauro Cerqueira a estética engloba não só a arte propriamente dita, mas também os meios, o conceito e a política inerente.

É sabido que no contexto pós-moderno há cada vez menos fronteiras entre a arte e o cotidiano, assim como entre a ‘alta’ e a ‘baixa’ cultura. Tal fica a dever-se, em parte, à intensificação da produção da imagem nos *media* e à cultura de consumo, mas também às formas de vida que a cidade contemporânea oferece.

A tradição é descontextualizada pela “invasão” de todas as formas de cultura que dão expressão ao lado imaginário da vida. São os jovens, que passeiam pelos “não lugares”¹⁰ urbanos, os principais atores da experimentação e os grandes apreciadores da moda e da estilização da vida. Há claras e fortes ligações e cruzamentos entre o projeto de estetização e estilização do cotidiano, por parte desses jovens, e a romântica e/ou boémia tradição da escola artística que levou à música rock (particularmente desde os anos 60), ligações reconhecidamente responsáveis pela transgressão dos limites entre a arte e a estetização do cotidiano que ocorre de há décadas até hoje. Mas a importância da estetização do cotidiano e a sua formulação, articulação e promoção por especialistas da área da cultura poderá, realmente, ter uma longa história.¹¹

Segundo Mike Featherstone, pode falar-se de estetização do cotidiano em três sentidos. No primeiro sentido, o que está em causa são as subculturas artísticas que produziram o Dada, a

avant-garde e os movimentos surrealistas na 1ª Grande Guerra e anos 20. No trabalho visual (ou nas diferentes modalidades da escrita) destes movimentos, procurava-se apagar a fronteira entre a arte e o quotidiano. A arte pós-moderna nos anos 60, com a sua reação ao que se pensava ser a institucionalização do modernismo no museu e sua construção académica, entra igualmente neste primeiro sentido. Marcel Duchamp, que estava envolvido no início do movimento Dada com os “ready-made”, foi venerado pelos artistas pós-modernos transvanguardistas dos anos 60. Aqui, detetamos um duplo movimento. Por um lado, há o desafio direto ao trabalho artístico, o desejo de desburocratizar a arte, dessacralizá-la e desacreditar o seu estatuto no museu e na academia, assumindo-se que a arte pode estar em qualquer sítio ou ser qualquer coisa. Os detritos da cultura de massas, bem como os bens de consumo podem ser arte (pense-se em Andy Warhol e na pop art). Por outro lado, a arte também podia ser encontrada no “antitrabalho”: no “happening” - na transitória e “perdida” performance que não podia estar no museu, nem no corpo ou em qualquer outro objeto sensorial. Vale a pena lembrar que muitas das estratégias e técnicas artísticas *dada*, surrealistas e vanguardistas tiveram início na publicidade e nos *media* populares via a cultura de consumo.

Em segundo lugar, a estetização do quotidiano pode referir-se ao projeto de transformar a vida numa obra de arte. A fascinação deste projeto entre artistas e intelectuais não é de hoje nem de ontem. Pode, por exemplo, ser encontrado no Grupo Bloomsbury¹², no virar do século. Sobre Bloomsbury, G. E. Moore¹³ lembra-nos que os afetos e o prazer estético eram considerados pelos membros do grupo como os maiores bens da vida. Mais próxima de nós, encontramos em Foucault a abordagem da estética da vida, que ele faz a partir da conceção de modernidade em Baudelaire, para quem a figura central é o

¹² Grupo de artistas e intelectuais britânicos que existiu entre 1905 e o fim da II Guerra Mundial.

¹³ George Edward Moore, mais conhecido por G. E. Moore (4/11/ 1873 – 24/10/1958), foi um importante e influente filósofo britânico que estudou no Dulwich College, em Londres.

dândi, que faz do seu corpo, do seu comportamento, dos seus sentimentos e paixões, de toda a sua existência (o que hoje chamaríamos estilo de vida) uma obra de arte. O dândi tornou-se uma espécie de padrão para o desenvolvimento das contraculturas artísticas, para a boémia e as vanguardas de Paris (da metade até ao final do séc. XIX). Este duplo foco das contraculturas artísticas e intelectuais, simultaneamente assente no consumo estético e na necessidade de dar à vida uma forma que proporcionasse sentido estético, acaba por ser associado ao desenvolvimento do consumo de massas, à busca de novos gostos e sensações, e à construção de estilos de vida distintivos, claramente centrais e identificados com o consumo.

O terceiro sentido de estetização do quotidiano refere-se à rápida e voraz afluência de signos e imagens que satura o tecido do quotidiano na sociedade contemporânea. Muita da teorização deste processo foi desenhada a partir da teoria do *fetichismo* pelos bens de consumo, de Marx, e depois desenvolvida por Benjamim, Baudrillard e Jameson, entre outros. Para Adorno, o crescente domínio do valor de troca destruiu o valor de uso original das coisas, substituindo-o por um valor abstrato. As mercadorias ficaram livres para assumirem uma *astsetz*, ou seja, um segundo valor de uso. Baudrillard referiu-se a este segundo valor de uso como sinal-valor. A crescente envolvente da manipulação comercial das imagens através da publicidade e dos *media*, bem como as exposições, performances e espetáculos que atravessam o tecido urbano e, portanto, o quotidiano das pessoas, leva a uma reformulação constante dos desejos através de imagens. Portanto, a sociedade de consumo não deve ser vista apenas como incitadora ao materialismo, pois está visto que ela também confronta as pessoas com imagens de sonho que falam ao desejo. Ela estetiza e “desrealiza” a realidade.

Este terceiro aspeto da estetização do quotidiano centra-se pois na cultura de consumo, uma cultura que é “fantasiosa” mas que, ao mesmo tempo, leva os artistas e intelectuais a adotarem variadas estratégias de “resistência” (aqui entra o papel dos espaços independentes). Nesta terceira fase de cultura de simulações, a que Baudrillard chama pós-moderna, a História perde o seu sentido espacial, hierarquias estéticas e desenvolvimentos e entra em colapso com a mistura de géneros e as formas de cultura alta, popular e comercial. Demasiado simples e distante das polivalentes e sofisticadas políticas das formas de arte contemporânea

está o modelo modernista, que fica para trás, falido e associado apenas a uma “crise das artes”.

Scott Lash¹⁴ aponta para uma cultura pós-moderna figurativa: enfatiza o desejo em detrimento do ego, imagens em vez de palavras, imersão do observador e investimento no desejo pelo objeto. Assim, a estetização do quotidiano através de regimes de significação figurativos, que Scott Lash considera central no pós-modernismo, tem a sua origem na crescente cultura de consumo nas sociedades capitalistas das grandes cidades do séc. XIX, que se tornaram em locais de “mundos de sonho” intoxicantes, e de fluxos constantes de mercadorias, imagens e corpos (o *flâneur*, segundo Baudelaire, é uma pessoa que gosta de caminhar pela cidade para experienciá-la¹⁵). Paralelamente, estas grandes cidades tornam-se locais de contraculturas artísticas e intelectuais, de vanguardas artísticas e boémias. Fascinados, os seus membros procuram capturar, por diversos meios, novas sensações, e acabam por ser os intermediários à estimulação, formulação e disseminação de novas sensibilidades alargadas a maiores audiências e públicos.

No final do séc. XX, século de continuidades e descontinuidades e de grandes transformações no tecido urbano das cidades (com o crescente desenvolvimento de ambientes simulados que usam o imaginário “espetacular” - os chamados “não lugares “ que são, por exemplo, os centros comerciais ou os parques temáticos), tem-se discutido muito sobre mudanças significativas em instituições como os museus. Antes, os museus eram espaços restritos para conhecedores e apreciadores. Hoje, os museus procuram alargar as suas audiências (rejeitando o rótulo de exclusividade que os ligam à alta cultura) tornando-se sítios para espetáculos, sensação, ilusão e montagem; sítios onde se pode ter uma experiência em vez de conhecimento do cânone ou de hierarquias simbólicas estabelecidas. Também temos que

¹⁴ Scott Lash é professor de Sociologia e Estudos da Cultura no Goldsmith College da Universidade de Londres.

¹⁵ Devido ao uso do termo por Baudelaire e à teorização de numerosos pensadores no campo da Economia, Cultura, Literatura e História, o conceito de *flâneur* acumulou vários significados como referência de entendimento do fenómeno urbano e de modernidade.

examinar o processo de articulação, transmissão e disseminação da experiência destes novos espaços (por intelectuais e intermediários culturais) a várias audiências e públicos, e examinar a maneira como a pedagogia destas “novas” sensibilidades são incorporadas nas práticas do dia-a-dia. O *Coerência* surge assim como uma alternativa aos museus convencionais, não só pelas características do espaço em si, mas também pela ausência de necessidade (de educação) de públicos.

«A partilha do sensível designa o sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência de um comum e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respetivas. (...) Esta repetição das partes e dos lugares funda-se numa partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividade que determinam o modo como um comum se presta a ser partilhado e a forma como uns e outros toma parte dessa partilha.» [Rancière, 2010:13]

O que Rancière aqui diz aponta para a necessidade de investigar a estetização do quotidiano em locais específicos no tempo e no espaço.

Em conclusão, ao longo dos tempos, artistas, intelectuais, gestores das artes e da cultura têm sabido adaptar-se à época e ao tecido político e urbanístico com vista, sempre, à criação. Estes agentes *partilham o sensível*. A arte “não se perde” nem acaba. Ela move-se, transforma-se e revela-se das mais variadas maneiras. Mas, sim, é preciso estar alerta a respeito da “singularidade da arte”, como nos adverte Rancière no final desta passagem:

«O regime estético da arte só começou a assumir um papel dominante nos últimos dois séculos. Este regime abole a característica representativa da arte, o privilégio do discurso sobre a visibilidade, bem como a hierarquia das artes, dos seus temas e géneros. Ao promover a igualdade dos temas representados, a indiferença do estilo para com o conteúdo e a ideia de que o sentido é imanente às próprias coisas, o regime estético destrói o sistema dos géneros e isola a “arte” no singular, identificando-a com a unidade paradoxal dos opostos: logos e pathos. Contudo, devido ao facto de o regime estético também distinguir a arte das outras atividades, a singularidade da arte entra numa contradição interminável. Com efeito, o regime igualitário do sensível só pode isolar a especificidade da arte sob pena de a perder.» [Rancière, 2010:96]

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, M. (2000) *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa editorial.

FEATHERSTONE, M. (2010) *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.

RANCIÈRE, J. (2010) *Estética e política. A partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora.

<http://a-fundacao.blogspot.com/>

<http://diario.iol.pt/>

<http://i-am-andre-sousa.blogspot.com/>

<http://maurocerqueiraprojectos.blogspot.com/>

<http://www.mikefeatherstone.co.uk/>

<http://umacertafaltadecoerencia.blogspot.com/>