

Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

A economia do artista visual
e o modo como a sua realidade
financeira determina a sua
atuação e produção

EAAD

Escola de Arquitetura, Arte e Design
Universidade do Minho

ESAD.CR

Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha
Instituto Politécnico de Leiria

Artista tem respostas?

Artista tem curriculum?

Artista é professor?

Artista é académico?

É possível ensinar a ser artista?

Podemos aprender a ser artistas?

Há escolas de arte, onde se ensina a ser artista?

Artista separa a vida da arte?

Artista separa a política da arte?

Artista trabalha sozinho?

Artista trabalha em grupo, tem coowork?

Artista colabora com artista?

Colaborar é ser artista?

Artista produz sozinho?

Artista tem grupo de trabalho?

Artista produz ou trabalha ou cria?

O que é o trabalho de artista?

O que é a produção artística?

Obra artística dá dinheiro?

O que é a economia de artista?

Artista tem obra?

O que é uma obra de artista?

Uma obra de arte ainda é de artista?

Artista trabalha na comunidade?

Artista trabalha para a comunidade?

Quem é a comunidade artística?

Artista tem pares artistas ou apenas ímpares?

Crítica faz parte da comunidade artística?

Artista vende espaço ou vende arte?

O trabalho artístico é pago?

A criação artística é paga?

A obra grátis é arte?

Pensar sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

Flávia Vieira, Isabel Baraona e Susana Gaudêncio

A presente publicação é resultante do seminário “Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas” realizado nos dias 26 e 30 de Outubro de 2023 na Escola de Arquitetura, Arte e Design (EAAD) da Universidade do Minho e na Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha (ESAD.CR), Instituto Politécnico de Leiria, respectivamente. O seminário teve como parceiros institucionais os grupos de investigação Lab2PT — Laboratório de Paisagens, Património e Território da EAAD da Universidade do Minho, e LIDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes da ESAD.CR do Politécnico de Leiria.

O programa do seminário foi dividido em duas partes intituladas “Artistas e seus modos de produção e organização” e “Outros mediadores ou impulsionadores”.

Na EAAD, a primeira parte foi constituída por três mesas-redondas: a primeira foi mediada por Natacha Antão Moutinho (EAAD) e teve como convidadas as artistas Susana Mendes Silva e Isabel Carvalho; a segunda foi moderada por Susana Gaudêncio (EAAD) e teve como intervenientes as artistas Luísa Abreu do Coletivo Rua do Sol e Maribel Sobreira do ColectivoFACA, e a terceira mesa-redonda foi mediada por Carla Cruz (EAAD) e teve como participantes os artistas-comissários Paulo Mendes e Mafalda Santos. A segunda parte no EAAD foi constituída por uma mesa-redonda mediada por Flávia Vieira (EAAD) e teve como convidados o curador Juan Luis Toboso e o diretor de galeria João Azinheiro.

Na ESAD.CR, a primeira parte foi constituída por uma mesa-redonda mediada por Lúcia Afonso e teve como participantes os artistas Orlando Franco, OSSO Coletivo (Ricardo Jacinto e Rita Thomaz), Pedro Valdez Cardoso e Catarina Leitão. A par das apresentações orais, foi promovido um *Workshop Express* administrado por Isabel Baraona e Susana Gaudêncio, que teve como objetivo a partilha de ferramentas e de estratégias profissionais de artistas no mercado de trabalho, relativas a canais de financiamento de projetos artísticos, modos de funcionamento de residências artísticas e a meios de comunicação do trabalho como construção de

portfólios, sites e redes sociais. A segunda parte organizada na ESAD.CR contou com uma conversa mediada por Ana João Romana e teve como participantes Ana Anacleto, Jorge Reis (AC Emerge) e José Antunes.

O seminário teve como público-alvo principal os estudantes da Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Arquitetura, Arte e Design — EAAD da Universidade do Minho, bem como os estudantes das Licenciaturas e Mestrados em Artes Plásticas, assim como Programação e Produção Cultural da ESAD.CR | IPLeia. Dirigiu-se também a docentes e investigadores da área, e a sua realização em formato híbrido presencial e online via zoom-colibri permitiu, ainda, atingir outros públicos para além da comunidade académica.

O programa do seminário propôs um olhar crítico relativamente à atuação do artista (em formato individual ou coletivo), às políticas culturais e aos impulsionadores ou intervenientes culturais que participam diretamente na economia do artista. Os contributos foram diversificados e heterogêneos de forma a refletir a complexidade das relações entre a arte e a economia.

A presente publicação é constituída por doze ensaios escritos e visuais da autoria dos artistas, coletivos convidados e quatro mediadoras de mesas-redondas. Pretendeu-se problematizar o modo como a sua realidade financeira determina a sua atuação e produção. Mais concretamente, visa discutir a(s) natureza(s) e a(s) causa(s) da realidade económica do artista visual no contexto português e, com isso, promover a reflexão sobre o seu poder de atuação cultural, social e político.

Mais do que um livro de actas, esta publicação propõe um espaço expandido de reflexão e de crítica sobre a relação entre a arte e o mercado a partir do artista visual numa perspectiva transdisciplinar, através do qual se pretende problematizar a prática, os processos e a economia das Artes Visuais, bem como a compreensão e a problematização de fenómenos de representação cultural e social,

que são também objeto de estudo das duas instituições que partilham a coordenação da publicação e do seminário. O esbatimento de fronteiras entre distintas áreas do saber possibilita a ampliação dos horizontes conceptuais e metodológicos das Artes Visuais enquanto campo de investigação fundamental e aplicada, conferindo-lhe uma natureza híbrida onde o estético, o social, o cultural, o histórico e o político se fundem.

A autonomia/economia do artista visual é um tema estrutural na prática artística que teve origem no séc. XVII, aquando da cisão entre arte e artesanato, ou entre as figuras do artista e do artesão. A nova condição de autonomia patronal trouxe novos desafios no que diz respeito ao modo de atuação e de sobrevivência do artista. Esta mudança cultural foi acentuada a partir do Modernismo com a incorporação e a legitimação de novos modos de atuação do artista, cuja atividade se expandiu para as áreas da curadoria, da crítica, da teorização, da produção, da mediação e da educação, ao mesmo tempo que desenvolvia práticas artísticas colaborativas e participativas.

Assim, este seminário procurou equacionar as seguintes questões: Como é construída a autonomia financeira do artista visual no contexto português? Que relações se podem estabelecer entre arte e economia na perspetiva do artista visual? Como trabalha o artista visual contemporâneo? Como se estabelecem as relações de apoio institucional? Como funciona o mercado da arte? Como superar a precariedade do artista visual?

Foram evocados e debatidos conceitos de economia, mercado, valor de produção, valor da obra de arte, valor institucional, reconhecimento, apresentação, circulação, divulgação, precarização, autonomia, entre outros. De modo a alargar o debate em torno da autonomia do artista, foram convidados artistas visuais que também trabalham enquanto docentes, artistas que operam em coletivo e que colaboram com instituições, artistas que trabalham como editores, bem como artistas que trabalham enquanto curadores e promotores de eventos culturais. Destacamos a presença de alguns dos artistas convidados que integram a AAVP — Associação de Artistas Visuais em Portugal, associação recentemente

criada, que tem como um dos seus objetivos principais cooperar com o Ministério da Cultura na defesa de um regime laboral fiscal e contributivo menos oneroso para os trabalhadores independentes.

Em Portugal, a discussão sobre estes assuntos é escassa mas não é recente. Em 2010, os autores Isabel Carvalho, Lúcia Paz e Pedro Nora coordenaram a publicação *A Economia do Artista* (Ed. Braço de Ferro, BF13) que reuniu 20 ensaios heterogéneos sobre a autonomia financeira do artista, sobre a relação entre arte e economia, bem como sobre a necessidade de reivindicar o estatuto profissional do artista.

Dada a parca produção de conhecimento no âmbito do tema *sobre a autonomia e a economia dos artistas* em Portugal, e em particular no que diz respeito à sua exposição no contexto académico de ensino superior do 1.º e do 2.º ciclo, pretende-se que o Seminário contribua para o avanço da discussão científica nesta área, podendo ser entendido também como ferramenta pedagógica, possibilitando aos estudantes um encontro directo com o seu futuro profissional. Em *Auto-Biografia Documental* (Ana Hatherly: Obra Visual 1960-1990, p. 79), a autora afirma que “O artista contemporâneo está intimamente relacionado com o teórico porque é constantemente obrigado a avaliar todas as implicações do seu trabalho, todas as vertentes de comunicação: meio, processo histórico, mutação social”. Assim, pretende-se promover uma maior proximidade entre os diversos agentes do meio artístico com o meio académico, estabelecendo um frutuoso diálogo entre territórios com diferentes, porém complementares, metodologias de investigação. Envolver a comunidade estudantil neste diálogo é uma forma de lhes fornecer referências concretas sobre a sua atuação poética e política futura, insuflando esperança sem minimizar as dificuldades do tempo presente.

Também a contemplação da componente pedagógica da publicação enquanto espaço expandido do seminário, através da sua articulação com os conteúdos das unidades curriculares das Licenciaturas em Artes Visuais da EAAD e da ESAD.CR no contexto de um grupo de investigação científica, amplifica e fortalece o seu propósito científico.

A obra tem que existir?

O que é a arte contemporânea?

Alguém sabe o que é a arte contemporânea?

Dar aulas é ser artista?

Artista ensina?

Ensinar é atuar artisticamente?

Ensinar é ser artista?

Para que se compra arte?

Que arte se pode comprar?

Comprar arte faz sentido?

Podemos viver de arte?

Podemos viver de ar?

Que arte fazemos para viver?

Fazer investigação é ser artista?

Investigar é trabalhar artisticamente?

Para ser artista investigo arte?

Que arte se investiga?

Investigar arte faz sentido?

Podemos ser artistas investigando?

Toda a atividade artística é investigação?

O que é investigação artística?

A investigação artística é experimentante?

Ser artista é ser político?

Artista envolve-se politicamente?

Artista separa a arte da política?

Mulheres podem ser artistas?

Uma rapariga pode ser artista?

Binário pode ser artista?

De que cor tenho que ser para ter o poder de ser artista?

Qual é o sexo de artista?

Artista é independente?

Artista tem fome?

Economia do artista

2009–2023

Isabel Carvalho

O livro *A Economia do Artista* foi publicado em 2009. Estávamos no primeiro ano após a crise de 2008, que eclodira no sector bancário dos Estados Unidos da América, e que não tardou a ter repercussões na Europa e a contaminar as mais serenas economias, traduzindo-se, posteriormente, numa recessão generalizada e na progressiva imposição de austeridade, com especial intensidade nos países do sul da Europa.

Procurava-se precipitadamente sair da crise e reacender a economia por meio de medidas desastrosas, com os governos a retirarem segurança financeira aos cidadãos comuns para investirem no resgate dos bancos. O sector cultural foi um dos mais sacrificados, por simples negligência associada à visão de que a cultura ou era capaz de gerar receitas próprias ou era um luxo supérfluo e, logo, descartável.

Em Portugal, sob o governo de José Sócrates, mal se podia adivinhar a repentina viragem à direita e a eleição de Passos Coelho, com mandato de 2011 a 2015, que, como bem sabemos, a pretexto da poupança extinguiu o Ministério da Cultura. O governo recém-eleito passa a ter uma secretaria de Estado da Cultura (SEC), substituindo o modelo socialista dos subsídios — altamente criticado pelos sociais-democratas como fomentando a subsidi dependência — para o modelo empresarial, fazendo-se, assim, um elogio do empreendedorismo neste sector. “Uma das coisas fundamentais é libertar a cultura do peso excessivo dos decisores do Estado”, terá dito Passos Coelho no início das suas funções.

No Porto, Rui Rio, substituindo Nuno Cardoso pouco depois do fervor da Capital Europeia da Cultura, teve um longo mandato de 12 anos em que foi lidando com a crise através de uma profunda austeridade. Ficou conhecido pela sua obsessão com as contas e em resolver a dívida que alegava ter herdado e, claro, pelo enorme desinteresse cultural. Neste contexto, a crise que assolou fortemente a cultura acabou, a meu ver, por dinamitar a sua discussão.

Atravessei estes anos organizando, fazendo parte ou participando de um sem-número de projetos e de espaços ditos alternativos, onde a cultura crepitava de intensidade. Havia um dinamismo próprio do que comumente identificamos como subcultura. Porém, no Porto, perante o desinvestimento total de Rio na área cultural, chegámos a um ponto em que se tornou inevitável reconhecer que estes circuitos que supostamente corriam à margem eram, afinal, a única cultura viva que existia na cidade.

Isto é, às custas da marginalização económica da comunidade de artistas e agentes culturais de que fiz e faço parte, remediada através de segundos empregos (a tempo inteiro ou parcial) e da precarização das nossas vidas individuais. Sustentava-se assim, de modo informal, um serviço público. No campo das Artes, em específico, durante este período, era comum nos eventos promovidos por Serralves — esse oásis que confiava ser imperturbável pelas cambiantes externas —, aquando das solenes visitas de figuras do contexto artístico internacional, a direção ostentar com grande orgulho as iniciativas dos artistas nativos que, apesar de todas as dificuldades pelas quais passavam, se mantinham produtivos, sem que a instituição ponderasse no papel ativo que poderia ter tido na mitigação dessas dificuldades ou sequer reconhecesse a forma como explorava, enquanto figurantes, os artistas da cidade. A dinâmica artística do Porto, não obstante a sua precariedade, acabou por nos tornar num exemplo muito elogiado internacionalmente.

Para os artistas nativos, principalmente da minha/nossa geração, não foi, porém, fácil percebermos esta armadilha. Por um lado, estávamos entretidos nos nossos afazeres e assumíamos pacificamente que a realidade cultural de então era uma fatalidade herdada, apenas um pouco melhor que a das gerações passadas. Por outro lado, enquanto nos mantivéssemos acomodados nos nossos lugares de produtores e dinamizadores culturais a expensas próprias, confiávamos que estaríamos assim libertos de qualquer forma de conflito ou de trabalhosa ação crítica, seguros que a nossa autonomia marginal estava alinhada com o desígnio dito “natural” das Artes — o de nos situarmos alhures, livres e independentes de um mundo social, económico e político em ruínas como se esse não fosse também o nosso. No entanto, olhando retrospectivamente para esse período, a crise económica poderá ter servido de ignição para se questionar o que se tardava a reconhecer: a precária condição de artista.

Durante os catorze anos que passaram desde a sua publicação, não voltei a ler *A Economia do Artista*. Possivelmente porque guardei na memória como uma marca profunda quer a urgência que nos levou, enquanto Braço de Ferro — Arte & Design¹, a editá-lo e a publicá-lo, quer a decepção da sua distribuição e do alcance que tínhamos projetado. Para mim, no decorrer destes anos, *A Economia do Artista* tornou-se num livro amargo, por ser demasiado consciente do seu tempo.

¹ Falarei em nome pessoal, mas tratou-se de um projeto editorial partilhado com Pedro Nora, e Lígia Paz Oliveira.

Ao voltar a lê-lo, tenho, porém, a certeza da sua importância. Foi premonitório do que se seguiu: a normalização do artista-empresendedor e a fragilidade constante da sua prática a par da vulnerabilidade da sua economia.

Devo dizer que foi um livro de um empenho obsessivo, cuidadosamente pensado, em todos os detalhes, por nós, editores, inclusivamente nas escolhas gráficas e na sua materialização — dizemo-lo na primeira página, não fosse o leitor desatento não ter reparado. O índice, por exemplo, ocupa um espaço extremamente reduzido, com o texto corrido, em alternativa aos índices espaçosos. Também a capa, num misto de impressão e de manualidade (o título é caligrafado), dá a ideia de ser impressa a mais de uma cor. E não é.

Conseguimos dois apoios para a publicação, os primeiros a que alguma vez me candidatei, o da Fundação Calouste Gulbenkian e o da reitoria da Universidade do Porto, que confirmaram a urgência e importância que víamos no tema. Ainda assim, no primeiro lançamento que decidimos que fosse simbólico, frente ao Banco de Portugal, na Avenida dos Aliados, no Porto, não contou com mais de quatro pessoas: os três editores e um dos autores. Após este momento, decidimos, além de comercializar o livro, oferecê-lo, enviando para todo o mundo, com o sentimento de que tínhamos em mãos algo de muito necessário que pertencia a todos. Acreditávamos ter aberto assim a discussão, e, no entanto, todos os nossos possíveis interlocutores permaneceram em silêncio.

Nós, os editores, mas também os autores dos textos publicados, tínhamos um forte propósito comum, mas motivações pessoais muito específicas. Resulta, assim, que o conteúdo do livro está longe de ser consensual. Na sua leitura, percebe-se que há uma discussão, uma problematização, que deriva de uma troca de ideias e até de um conflito salutar. Digo isto porque, como editora, ainda que reconhecendo que o meu papel é decidir que conteúdos publicar e disseminar no espaço público, asseguro-vos que certas opiniões publicadas não estão em sintonia com a minha posição neste tópico no que me parecia essencial: uma verdadeira reflexão sobre as condições de trabalho dos artistas.

Foi, no entanto, intencional a abertura do espaço editorial, ainda sem ideias preconcebidas no que iria resultar, a diferentes perspetivas. Confesso, antecipando o que de seguida irei abordar, que são os depoimentos das autoras

publicadas neste livro, que partilham comigo o lugar de artista, que melhor me representam: falo de Clare Thorton (entretanto falecida) e das artistas que compõem o grupo W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), pese embora as importantíssimas contribuições de Mário Moura e de Marina Vishmidt que, enquanto críticos, muito ampliaram a minha compreensão sobre a questão.

Por outro lado, não é só o livro que no seu todo se apresenta como uma espécie de “manta de retalhos”, naturalmente devido à pluralidade de vozes que alberga, mas também os artigos demonstram a confusão que todos vivíamos no momento. Faltar-lhes-ia certamente coerência discursiva, um melhor arranjo das ideias e uma mensagem clara. Em vez disso, podem ler-se divagações, argumentos hesitantes, e até alguma poesia, que, por isso mesmo, me parece resultar numa leitura muito proveitosa.

Devo acrescentar que o livro estava vocacionado para o contexto local, continha maioritariamente autores do Porto, mas a sua abrangência era internacional, pois queríamos que fizesse parte de um questionamento, tanto quanto possível, global. Sabíamos que a crise se tinha disseminado por todo o lado, mas a nossa curiosidade era saber como se estava a lidar com os desafios que ela trazia ao meio artístico.

Com esse propósito de apresentar uma visão globalizante, nesse ano de 2009, desloquei-me a Montehermoso, em Espanha, a um encontro de âmbito institucional para ouvir falar artistas e agentes culturais sobre o futuro da economia nas Artes e especificamente sobre o seu papel nas instituições. Foi aí que conheci alguns dos participantes que foram convidados a contribuir para o livro, entre eles Dmitry Vilensky, que me tomou como anarquista, fantasiando o esforço da minha viagem de carro de mais de seis horas, debaixo de um temporal de neve que não voltou a repetir-se. Já na altura pude concluir o grande contraste entre o contexto portuense, densamente formatado pelo romantismo tardio, onde facilmente se suportou o capitalismo da precariedade, e a lucidez do contributo de colaboradores de outros países, possivelmente mais habituados a outro tipo de discussão.

Gostaria agora de partilhar convosco um pouco da minha releitura de *A Economia do Artista*, sumariando criticamente, obviamente sob uma perspetiva pessoal, cinco dos textos que mais me impressionaram.

No diálogo entre **David Riff e Dmitry Vilensky**, ambos membros do grupo Chto Delat (traduz-se como: What is to be done?) — uma importante referência na altura, presente nos mais relevantes eventos de Arte Contemporânea, nomeadamente nas Bienais, e conhecido principalmente pela publicação de um jornal com o mesmo nome com uma forte vertente intelectual de bagagem filosófica — parte-se da sua base comum: o revivalismo de um comunismo imaginário.

Ambos questionam o lugar do artista na resistência, pronto a abdicar do conforto capitalista sinónimo de obediência ao capital, mas confirmando que a “resistência” num sentido clássico, já obsoleto, condena muitos a uma vida miserável e triste. E questionam: que outras formas de resistências poderão ser pensadas uma vez que no seio do capitalismo tudo poderá ser explorado e revertido em lucro? **Dmitry**, ponderando na inevitável usurpação capitalista da produção do artista precário, sugere que este (ou o agente cultural) deve estar preparado para ser marginal, para ser conscientemente pobre, saber viver sob condições mínimas, apregoando uma espécie de ascetismo e uma disciplina de diminuição consumista. Prevalece, na opinião dos dois, a arte como a “arte de fuga”, uma realidade paralela, utópica, onde habita a esperança de um mundo melhor, porventura o lugar seguro da liberdade criativa e da concretização do referido imaginário comunista.

Lígia Paz Oliveira descreve o contexto nacional e especificamente o do Porto. Fala de “rebelião de tasco” sobre a comunidade de artistas desta cidade e aponta-lhes uma falsa oposição capitalista, apenas aparente e estética, porque na prática replicam as estruturas institucionais e os seus mecanismos de poder, e o alheamento das questões reais da sociedade onde estão integrados. Defende que a ação dos artistas deveria situar-se no sentido de uma melhoria generalizada das condições sociais, devendo existir uma maior cumplicidade e um forte compromisso dos artistas com as várias causas na agenda do dia, às custas evidentemente de confronto e de debate intelectual onde se situa a possibilidade de se construir resistência. Salienta que a emancipação do artista não decorre senão articulada com a do cidadão, e na comum e muito necessária ação cívica.

João Sousa Cardoso aponta os problemas emergentes de linguagem, do glossário próprio no meio artístico e como este acompanhou a viragem de paradigma para uma vocação capitalista. Defende uma arte que deve manter-se na desordem, numa certa organicidade, e no desgoverno (nas palavras do autor) e que fortemente questione a burocracia como forma imposta de ordem e de domesticação dos impulsos mais vivos dos artistas no processo de criação.

Marina Vishmidt expõe como o trabalho cultural, na sua extrema precariedade, começou a servir de modelo às condições de trabalho em geral, num retrocesso das conquistas laboratoriais. Ou, como já antes, o trabalho doméstico, informal, foi apropriado e proliferou, tornando-se exemplo para todos os sectores. Sustentando-se na associação entre precariedade e criatividade dos artistas na obediência ao mito da sua exceção e, consequentemente, do seu desvinculo das questões materiais, Vishmidt retira daí a ideia do artista como o “servo ideal”.

Dos três depoimentos das **W.A.G.E.**, saem as mais promissoras linhas de contestação, de resistência, mas principalmente de reivindicação de direitos no complexo sistema da Economia nas Artes. No geral, contestam a exploração e instrumentalização dos artistas, que resultaram principalmente na acumulação de lucro para as grandes instituições e na gentrificação das cidades, como Nova Iorque. Pedem transparência e uma melhor redistribuição de lucros — *se os museus cobram ao público por que é que não pagam honorários aos artistas? e ostentam isso publicamente como se não fosse esse um dever ético...* Estas artistas opõem-se à exposição enquanto forma suficiente de pagamento pela produção artística. Reclamam direitos, que na altura já estavam em processo de serem formalizados por associações de carácter sindical no Canadá, por exemplo, onde estavam incluídas tabelas de remuneração e disponibilizado serviços de aconselhamento jurídico. As artistas de W.A.G.E. reivindicam a possibilidade de sobreviver e falam em masoquismo por parte dos artistas que aceitam uma vida de pobreza.

Há sem dúvida aspetos muito relevantes em todos estes textos, desde a vocação social do artista no caso de Lígia Paz, a crítica ao empreendedorismo patente na mudança discursiva por parte de João Sousa Cardoso, a clarividência de Marina Vishmidt, ou na fantasia de Dmitri e David Riff. Vejo, porém, com maior utilidade presente e futura as propostas realistas e muito concretas das artistas W.A.G.E. no que diz respeito aos artistas visuais.

São estas que podem ter aberto caminho para se debaterem alguns dos pontos muito concretos que enuncio de seguida, sendo que poderia incluir muitos outros. E esclareço desde já que não é o processo criativo no que lhe é específico que está aqui em debate. O seu lugar próprio está porventura entre a reflexão filosófica e a estética. Pois, se confundirmos o momento de criação com a carreira artística, embora sejam interdependentes, perde-se o sentido da discussão.

- A prática artística é um trabalho e, como tal, deve ser regulamentado de forma transparente;

- A carreira artística é uma escolha (uma autodeterminação) e cada pessoa que enverede por este trabalho deve ter direitos, assim como deveres, associados;
- O governo deve ter um papel fundamental no apoio dado aos artistas, inclusivamente dotando-os de um apoio financeiro vitalício;
- Os apoios públicos, que sejam levados a concurso, devem ser claros e facilitada a sua candidatura, tornando o seu acesso inclusivo;
- As instituições públicas devem ser exemplo para as privadas no sentido de fomentar boas práticas laborais;
- As coleções públicas devem dar o exemplo no que diz respeito à representação de mulheres, pessoas trans e de género não-binário, pessoas racializadas, etc. e respeitar a diversidade humana existente, procurando colmatar as assimetrias estruturais;
- O governo deve trabalhar com as atuais estruturas e ampliar as suas competências no sentido de dar apoio financeiro e jurídico;
- Devem ser publicitadas as oportunidades de trabalho com uma linguagem acessível e inclusiva;
- Devem existir orientações claras e inequívocas sobre a remuneração, contemplando as variantes em que decorre o trabalho artístico.

Estes pontos têm vindo a ser debatidos coletivamente e “formalizados”, na verdade, há mais anos que *A Economia do Artista*, em países europeus como a França e a Holanda. Dada a dimensão do problema, as propostas que podem ser pensadas e postas em prática não passam por esforços individuais, nem por serem um assunto somente particular dos artistas, mas terão necessariamente de ser expandidas a outras áreas.

Aqui, em Portugal, passados estes anos, a situação mudou, melhorou até. Temos a Associação dos Artistas Visuais, de que fiz inicialmente parte, que imagino terem de fazer frente às constantes adversidades impostas pelos seus opositores ideológicos e pelos guardiões da informalidade romântica, e que “andem às turras” com os capitalistas comprometidos em manter a arte numa esfera imaculada e deveras obscura para a explorarem indecentemente, assim como com os próprios artistas que resistem em sair do negrume do seu pessimismo como se à nascença lhes tivesse sido ditado um destino insuperável. Pelo esforço desta Associação em

regulamentar as condições laborais dos artistas e de lhes prestar auxílio, embora com demorados frutos, concedo-lhe todo o mérito ao esforço e agradeço. Temos também mais apoios e coleções públicas que começam a despertar para as urgências da atualidade. Mas tivemos também uma pandemia, a que se seguiu a inflação, que nos volta a despertar para uma tomada de posição diante de novas restrições e de mudanças significativas, porventura até de retrocessos, como é o caso da atual Câmara do Porto que aos poucos tem vindo a extinguir eventos que ela própria criou — o Fórum do Futuro e o Prémio Cunha e Silva –, além da forma como tem lidado com o mais mediático caso do centro comercial Stop, e como tem descartado pessoas com projetos sólidos e ambiciosos, bem alicerçados na contemporaneidade, ao mínimo desacato. E, ainda, entre os mais tristes desenvolvimentos, como foi inflexível ao deslocar a celebração LGBTQI+ para fora do centro do Porto.

A meu ver, cada um dos nossos casos particulares tem enquadramento em lutas gerais que se interseccionam. Dou, a título de exemplo, a minha experiência a trabalhar, nos últimos anos, apenas como artista, além de cuidadora informal — sim, duas atividades ou profissões, como diz Vishmidt, invisibilizadas e simultaneamente sustentadoras do capital e que, por isso mesmo, mais precisam de se emanciparem –, tenho colecionado um conjunto de anedotas para o entendimento das quais precisaria de conquistar coletivamente ferramentas adequadas, muitas vezes para construir a minha e a nossa defesa.

Concluo com uma citação de Ursula Le Guin que resume a orientação que procuro dar ao meu trabalho, seja ele artístico, editorial ou literário e que descreve o meu empenho, desde que me lembro, nesta questão da Economia do Artista:

The trouble is that we have a bad habit, encouraged by pedants and sophisticates, of considering happiness as something rather stupid. Only pain is intellectual, only evil interesting. This is the treason of the artist; a refusal to admit the banality of evil and the terrible boredom of pain².

E acrescento para finalizar: o problema é agora — isto é, se passados cinquenta anos, este enunciado do problema levantado por Le Guin foi considerado atentamente e teve alguma resolução — rumar em direção à felicidade.

2 Ursula Le Guin, *The Ones Who Walk Away from Omelas*, 1973. [O problema é que temos um mau hábito, incentivado por pedantes e sofisticados, de considerar a felicidade como algo um tanto estúpido. Apenas a dor é intelectual, apenas o mal é interessante. Esta é a traição do artista; uma recusa em admitir a banalidade do mal e o terrível tédio da dor.]

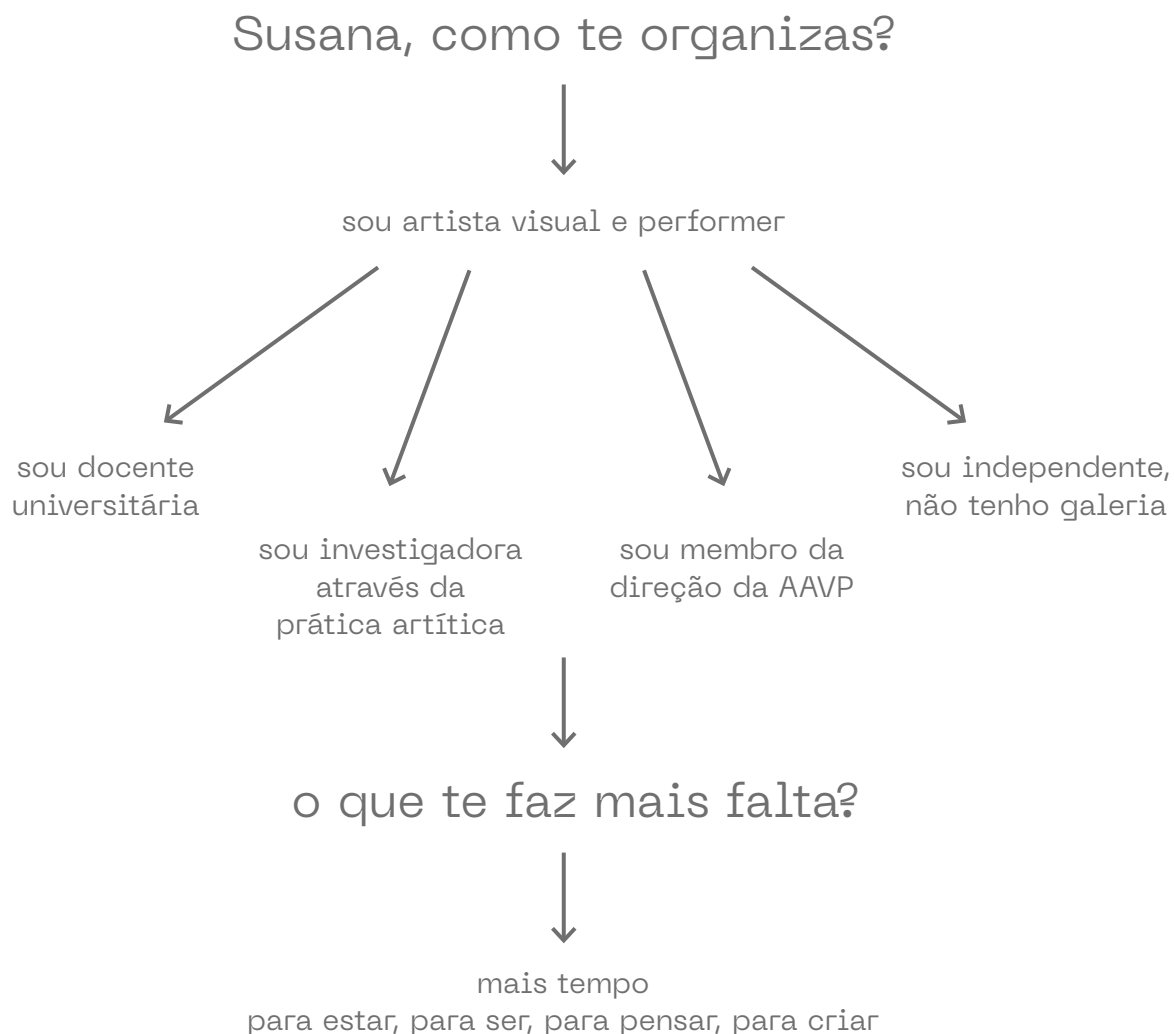
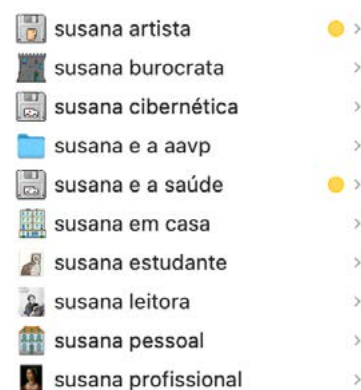
O delicado equilíbrio das Susanas

Susana Mendes Silva

Quando ainda era estudante nas Belas-Artes fiquei muito interessada na forma como a Annette Messager se multiplicava em diferentes *Annettes*: Artista, Colecionadora, Apaixonada, Trapaceira, Fã de Bricolage, Mulher Prática ou Vendedora Ambulante. Lembro-me de ter chegado a casa e ter organizado as minhas pastas no computador em várias *Susanas*: Susana Artista, Susana Estudante, Susana Burocrata, etc. Ainda as tenho assim até hoje.

E, na verdade, ser Artista é, para a maioria de nós, assumir múltiplos papéis: Autora, Fazedora, Produtora, Montadora, Escritora, Secretária, Professora, entre muitos outros. Dado que as Artes Visuais são um campo de trabalho bastante informal, muitas vezes até com financiamento da/o próprio artista, e tradicionalmente precário para quem não tem fontes de rendimento pessoais, é preciso saber fazer um pouco de tudo.

Mas como é se articulam as diferentes vertentes do meu trabalho?



Desde 1996 que trabalho como artista visual e em 2002 comecei a fazer performance. Ao longo do tempo trabalhei também em co-autoria — com a Alice Geirinhas no coletivo *Girlschool*, com o Miguel Pereira, com o Jari Marjamäki, com a Beatriz Cantinho, com o Rogério Nuno Costa, entre outras/os —, ou em colaboração — por exemplo com o João Pedro Azul, com a Cláudia Duarte, ou com o Abdul Moimême —, mas também com as/os participantes das performances ou dos workshops.

Como tive sempre a percepção que o trabalho que desenvolvo não é muito “comercial”, dediquei-me desde muito cedo a desenvolver outras atividades, nomeadamente pedagógicas. Dar aulas sempre me interessou bastante e a componente de investigação que o ensino superior inclui permitiu-me continuar com a minha prática artística. Desde 1999 sou docente no Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento da Universidade de Évora, e neste momento sinto que há uma contaminação imensa entre o que faço como artista ou performer e o que faço em aulas, laboratórios ou workshops. No entanto, é sempre necessário fazer um esforço para coordenar as exigências da academia com a manutenção de uma prática artística activa. O tempo torna-se num dos bens mais preciosos que podemos ter.

A partir do doutoramento pensei e experimentei sobre as metodologias da investigação através da prática artística e tenho tentado combinar uma série de modelos de criação, e de apresentação visual e escrita. Creio mesmo que toda a minha atividade artística é investigação ou o resultado dela. Sem fazer e experimentar não terei nada de novo para ensinar, pois a docência universitária deve ser feita a partir da investigação em primeira mão, e não da mera repetição a partir do que foi feito por outras pessoas.

Como pergunta a Antonia Gaeta, “O objeto do teu trabalho é muitas vezes a constatação da ausência absoluta de espaços de pensamento coletivos e igualitários capazes de determinar um envolvimento social e inspirar um comportamento livre. Certo?”¹. Sim, e penso que isso é muito visível, por exemplo, no programa coletivo *Pacto* que aconteceu em 2022. A Curadora Filipa Oliveira convidou-me para fazer uma exposição individual na Galeria Municipal de Almada, porque a publicação das *Novas Cartas Portuguesas* fazia 50 anos, e ao invés de uma individual propus uma exposição coletiva e um programa que durou seis meses. O programa

dividiu-se em três momentos — I. Laboratório, III. Diálogo e III. Futuro — com uma programação com um conjunto diverso de vozes. Tivemos uma festa feminista e *queer*, uma leitura coletiva das *Cartas* e das *Novas Cartas Portuguesas*, tertúlias, conversas e conferências, a exposição coletiva, uma visita guiada performativa, projecções de filmes, uma performance, uma editatona, o lançamento de um livro e do catálogo e uma mesa-redonda final. O meu trabalho não foi apenas o de artista, mas também de programadora, editora, anfitriã, gestora, entre outras tarefas em articulação com a Curadora e com as outras equipas.

Por outro lado, tenho dedicado bastante tempo à AAVP — Associação de Artistas Visuais em Portugal. Primeiro como membro da Comissão Instaladora e atualmente como membro da Direção eleita há quase um ano. Temos construído um momento histórico pois é a primeira vez que as e os artistas se unem profissionalmente e defendem os seus direitos em conjunto e democraticamente. É uma tarefa colectiva de todas e todos fazer com que o nosso trabalho não seja invisibilizado — por tantas vezes se achar que não tem que ser pago —, estabelecer boas práticas profissionais, fazer com que haja uma voz que dialogue com o Estado, o governo e as instituições, e que encontremos condições para a criação artística, para a dignidade das/os autoras/es, e ir eliminando progressivamente uma precariedade sistémica em Portugal.

Tendo tudo isto em conta, acredito que um/a artista é um ser que tenta ser tão autónomo e auto-determinado quanto possível e esse é um dos exercícios mais difíceis, pois temos que conseguir equilibrar a nossa posição ética com a liberdade da nossa prática artística, o tempo e espaço para viver, experimentar e criar, e a(s) forma(s) que encontramos para (sobre)viver.

¹ “Vida e trabalho : não como antes mas de novo”, coord. Antonia Gaeta e Susana Mendes Silva, Lisboa, MAAT, 2018, p. 77.

A Hora da Estrela*

Luísa Abreu

O presente ensaio reúne de forma mais ou menos séria e mais ou menos cómica, frases de todos os atuais membros deste coletivo. Foram-me enviadas por eles sem saberem muito bem para que propósito. Cada uma anuncia diferentes especulações sobre nós, sobre as nossas dúvidas, indecisões, alegrias e desastres, que numa dança desajeitada nos têm acompanhado ao longo de dez anos. Vamos reconhecer-lhes um carinho fúnebre, mas é nessa vitalidade moribunda que magicamente se entrelaçam 7 corpos para formar um círculo: José Oliveira, Vítor Israel, Joana Ribeiro, Gonçalo Araújo, Miguel Almeida, Sílvia Sousa e eu. Encare-se este texto como um deambulatório, onde vou vagueando e ficcionando de forma livre sobre este lugar íntimo que nasce na Rua do Sol e que hoje se põe na Rua Duque de Loulé.

Beijinhos!

A etiqueta do cumprimento e da despedida: Olá e adeus, vemo-nos amanhã. Tudo o que corresponde às regras básicas do saber estar diz respeito também às regras do saber não-estar. Pode muito bem tratar-se de Olá! — acabo de chegar e estou para ficar; ou de um Adeus! — está na hora de me ausentar. De facto esta poderá ser uma das grandes dificuldades: como saber o tempo certo para estar ou não-estar. Sendo que o não-estar não existe propriamente porque não se estando aqui, estar-se-á certamente noutro sítio qualquer. Há sempre algum sítio para onde se tem de ir. Quando não se tem de ir para lado nenhum, nem estamos em sítio nenhum, então devemos estar deitados algures.

O Sol possui um ciclo de atividade relacionado às mudanças nas linhas de campo magnético ocasionados pelo seu movimento de rotação. Como o Sol não é um corpo rígido, a velocidade de rotação é diferente em cada latitude, efeito chamado rotação diferencial. Essa diferença faz com que as linhas de campo magnético se estiquem e se rompam, liberando matéria e energia para o espaço, e invertendo os polos magnéticos globais do Sol. O período de atividade solar é de aproximadamente 11 anos. Fonte: Wikipédia

A ciência como oráculo. O destino medido com uma régua. Quantos passos ainda tenho até à cova? Um, dois, três... Consigo medir em passos a minha crença e a minha desconfiança. Se olho para o sol alto posso cegar, se voou alto perto do sol, posso queimar, se danço para o fogo, torno-me fogo. São causa e efeito: A é causa de B

quando A é um requisito necessário, mas não necessariamente um requisito suficiente, para a ocorrência de B. Estas palavras e letras exibem acrobáticas cambalhotas no ar com uma velocidade de rotação que tem como único objetivo deixar-nos cada vez mais tontos.

(Todos os dias, o sol esgueira-se pela janela à mesma hora, atravessando-me os olhos e a concentração. Não é possível ver nada no ecrã a partir das quatro da tarde. É uma pausa forçada, uma mudança de esquema obrigatória. Podia já ter mudado a minha posição na mesa, mas por alguma razão mantenho-me no mesmo sítio à espera da exata consequência.)

Nunca pensei ter tantos filhos contigo. Parece-me que fizemos um mau trabalho.

Cair da cama / Cair na cama

Em que parte do corpo acontece a decepção? Ou em que parte do corpo acontece a multiplicação? Num projeto coletivo pode dar-se o caso de as relações afetivas serem de tal ordem que podem ser confundidas com uma relação estável, segura ou costumeira. Deitámo-nos nos mesmos lençóis — Quando foi a última vez que mudámos a cama? — e permanecemos ali a olhar para o teto azul que nos paira sobre as cabeças; ou pior, aquele que nem espaço tem para as cabeças. Falta-nos o ar em ambos. Esse lugar íntimo que partilhamos chama-se silêncio. Inevitavelmente tocamos o corpo de todos e achamos que esse corpo não é nosso, aquele membro não sou “eu”, é estranho, frio, morto, não-corpo. Sente-se como um corpo à parte, separado de si. Corpos dormentes não se mexem, nem mexem nada nem ninguém. Mas poderá tratar-se de uma desatenção: é preciso colocar mais intenção no toque e no gesto. Vou tocar para ser tocada de volta. E de gestos mínimos e multiplicados, gera-se uma coreografia de movimentos intercalados, cada vez mais atentos e mais ágeis.

É complexo a vários níveis, a intenção é boa.

Como é que se consegue colocar o alvo a lançar flechas? Partem do centro para qualquer direção, sem sabermos muito bem onde vão parar, perdemo-las de vista. Vão lá longe, ora altas ora rasas, para lá do horizonte. Não sabemos onde param mas sabemos exatamente de onde saem e isso já é um grande alívio. Às vezes, enquanto passeio, encontro setas espetadas nos sítios mais impro-

váveis — Olha ela, ali! — Mas não as vou buscar porque também não me pertencem. Elas não pertencem verdadeiramente a ninguém e tendem a desaparecer com o tempo. Depois dessas, virão outras e depois outras e depois outras.

O sol é um conjunto de coisas muito boas e poucas menos boas, que me fazem não perder a esperança de voltar a pintar. Gostaria que fôssemos mais unidos e que tivéssemos mais momentos juntos.

Constrói-se em conjunto e em simultâneo, o mesmo monte de pedras, que vão ocupando, uma a uma, pequenos ou grandes espaços vazios. É um monte que acumula tamanho e peso, e depois de erguido é muito difícil de desmoronar. Antes daquelas pedras, já ali havia outras que contribuíram para a sua robustez. Elas representam esse esforço rítmico coletivo.

Na iminência de uma eventual queda — porque numa hesitação se arrancou à força e sem equilíbrio uma das partes — é necessário não parar, permitindo que as outras pedras se moldem às falhas, acomodando-se apenas o necessário para continuar o mesmo exercício — cuidar do lugar comum.

O sol é um aparelho eletrodoméstico que faz com que as sombras sejam projetadas para que consigamos sonhar a cores.

Um corpo coletivo que se pode desmontar em peças.

— Mas, funciona?

— Pois isso agora é um grande problema porque peças destas já não se arranjam facilmente.

— Há solução?

— Depende. Se quiser montar estas peças para construir outro eletrodoméstico diferente...

— Pode ser, pode ser. Que opções tenho?

— Isto dá-lhe para uma _____. Interessa-lhe?



Evento-performance *Hey chef, bring me those pies* (Luísa Abreu, Galeria do Sol, 2018) por ocasião do quinto aniversário do coletivo.

O título faz referência ao livro homónimo "A Hora da Estrela" de Clarice Lispector, o seu último livro publicado.

Caminho para a Utopia!!!! (o feito e o a fazer)¹

Maribel Sobreira

Vamos começar com uma pergunta: o que é viver em conjunto e o que isso tem a ver com o tema que esta publicação nos traz aqui?

Ailton Krenak diz: “Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência de vida. Isso gera uma intolerância muito grande em relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo, que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.”

Para viver em conjunto e construirmos a revolução que almejamos sem ausências, temos que continuar a contar histórias que pausem o frenesim, sejam elas estórias ou históricas, sem perder de vista a linha da historicidade de estarmos aqui, há um motivo e uma razão para existirmos enquanto coletivo e sujeitos políticos. Viver em conjunto, essa tarefa árdua das sociedades contemporâneas, destaca a importância da coexistência pacífica e da colaboração como fuga de um sistema cada vez mais produtivo, individualizado, a valorização/idolatria da Unidade.

Os coletivos, sejam eles sociais e ou artísticos, possuem uma dimensão política da empatia em valores que pretendem alterar os do status quo, como igualdade, solidariedade e sustentabilidade, e cabe aos fazedores de futuro, os artistas, o poder de capturar esses ideais e transmiti-los através das suas intervenções, inspirando reflexão e ação. Mas como o fazer num sistema cada vez mais produtivista e extrativista da nossa atenção e de elementos básicos para viver?

É bonita a ideia de que os artistas muitas vezes utilizam a sua expressão criativa para questionar as normas estabelecidas e imaginar alternativas utópicas. Pinturas, esculturas, músicas e outras formas de arte podem servir como meios para representar visões utópicas, inspirando espectadores a reavaliar suas próprias sociedades e a considerar novas possibilidades. Mas com que pão?

“Só quer a vida cheia quem teve a vida parada Só quer a vida cheia quem teve a vida parada Só há liberdade a sério quando houver A paz, o pão habitação saúde, educação Só há liberdade a sério quando houver Liberdade de mudar e decidir quando pertencer ao povo o que o povo produzir quando pertencer ao povo o que o povo produzir”

O ajuntamento em coletivos artísticos, pela sua historicidade coletiva, incorporam o conceito de viver em conjunto em sua prática, na elaboração e sustentação da utopia, criando um ambiente onde as contribuições individuais se entrelaçam para formar algo maior do que a soma de suas partes, desafiando frequentemente as estruturas tradicionais, explorando novas formas de colaboração e criando microcosmos que refletem ideais utópicos, um exemplo destes gestos de desafio foi a criação de um coletivo pelos 4 artistas finalistas do prêmio Turner no Reino Unido em 2019 “em nome da comunalidade, multiplicidade e solidariedade”.

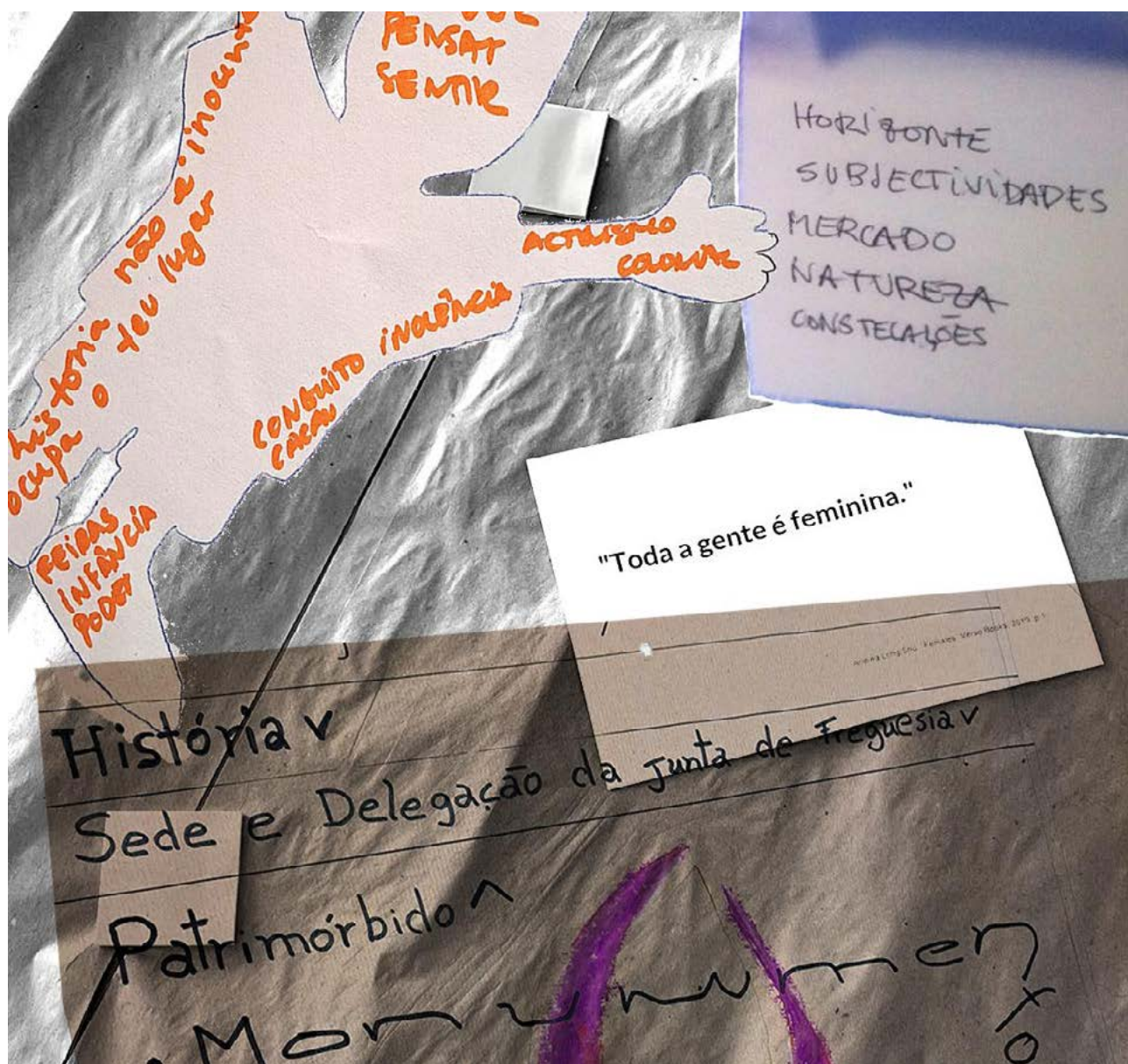
Se olharmos bem, a relação entre utopia, viver em conjunto, artistas e coletivos destaca a capacidade única da expressão artística de inspirar mudanças sociais. Ao explorar utopias, os artistas provocam diálogos sobre o que é possível, incentivando a sociedade a refletir sobre os seus valores e a trabalhar coletivamente na busca de um futuro mais suportável. Para isso é necessário não perder no horizonte a historicidade dos coletivos, os que nos antecederam e os que aí virão.

Na sociedade em rede virtual como a nossa uma visão da arte hoje em dia será impossível sem pensar na historiografia das mulheres artistas, isto deve-se ao trabalho de coletivos como o Ad Hoc Women Artists e Guerrilla Girls em que o seu trabalho coletivo de protesto apontava o dedo à ausência de uma história que ia sendo escrita à margem da narrativa instituída, uma narrativa centrada no “Artista”, uma figura amorfa, genial e sempre masculina — e o trabalho destes coletivos expandiu e complexificou em outros tantos que reclamam e afirmam o lugar de outros corpos, realidades e vivências. Utopias que se convertem em realidade e permitem o nascimento de mais utopias.

Referências

Krenak, Ailton, Ideias para adiar o fim do mundo (1.ª edição), São Paulo: Edição Companhia das Letras, p. 26-27.

¹ Ensaio reflexivo-especulativo do ColectivoFACA para: “Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas”.



Colagens de várias atividades realizadas no âmbito do ColectivoFACA. Imagem propriedade do ColectivoFACA.



Atividade realizada no Museu Coleção Berardo no âmbito do workshop *Invisibilidades* realizado em março de 2020. Imagem propriedade do ColectivoFACA.

Deve

Flaver

Da amizade e do cuidar

Susana Gaudêncio

Amor mútuo

Segundo Aristóteles¹, a amizade é o recurso do amor mútuo, necessário para o bom funcionamento da “polis” e da sua comunidade. Na sua obra *Ética a Nicómaco* (335 BCE-322 BCE), Aristóteles afirma que se pode ser “amigo” como relação de utilidade ou de gozo, mas que estas não são as formas da verdadeira amizade, apesar de comuns, elas são transitórias. A forma mais elevada de amizade — *a amizade pura, é aquela baseada na virtude, onde os amigos desejam o melhor um para o outro, pelo bem do outro*. O ato desta amizade é a realização da possibilidade de um amor recíproco. Assim, neste ensaio acolhe-se este princípio aristotélico da amizade como fundação para os modelos colaborativos, que melhoram o bem-estar e o cuidar coletivo e em sociedade e catalisam a prosperidade humana. Pode entender-se um coletivo de artistas como uma comunidade que é fundada no ato de afecto mútuo.

A escolha pela definição Aristotélica da amizade pura ficou bem espelhada no modo de organização e na natureza das relações dos dois coletivos de artistas convidados a participar na segunda mesa-redonda do seminário “Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas”. Este breve ensaio reflete sobre esse encontro, partindo do testemunho de duas convidadas: Luísa Abreu, membro do Coletivo da Rua do Sol (Porto) e Maribel Sobreira, do ColectivoFACA (Lisboa). O tema desta mesa-redonda pretendia compreender as metodologias de trabalho de coletivos de artistas; de que modo a economia e a gestão financeira destes grupos se articulam com o gesto da partilha e da coparticipação autoral e de recursos; de que forma esses coletivos se relacionam com as instituições, precisarão delas para se legitimar? Operam como crítica institucional? Esta conversa pretendia também confirmar se este ímpeto coletivista é apenas uma necessidade ou é uma escolha fundada nas relações de amizade, nas afinidades eletivas entre membros e na prática do cuidar.

Um Coletivo é um coletivo é um coletivo...

O génio artístico solitário deixou de ser a regra, pelo menos aquele que se enquadra no mito romântico. Muitos artistas contemporâneos revelam o ímpeto de trabalhar colaborativamente. Os coletivos de artistas, as práticas colaborativas ou compartilhadas têm-se progressivamente enraizado na prá-

tica artística contemporânea. Artistas que trabalham neste campo podem propor intervenções que operem no seio de sistemas sociais e políticos, com o objetivo de promover debate e mudanças efetivas através da colaboração com grupos, instituições ou indivíduos. Nestes casos, artistas, ou coletivos de artistas, atuam como mediadores entre as poéticas artísticas e os modos de existência dos diversos grupos comunitários. O foco está no processo, nas relações que se constroem, e é daí que surge a matéria prima das práticas compartilhadas. Assim, a colaboração em coletivo e entre coletivos faz agora parte do modo de fazer arte, revelando-se como um meio artístico próprio. Os membros de um coletivo partilham os seus conhecimentos e competências uns com os outros, alargando e diversificando o conjunto de capacidades dentro do grupo.

Rua do Sol

“Um coletivo é um lugar sem forma onde eu entro, o outro entra, entramos todos, cria-se um lugar novo”. Luísa Abreu.

Luísa Abreu, artista que aqui representa o Coletivo Rua do Sol, é também co-fundadora do PARALAXE — um projeto coletivo de criação artística em contextos de investigação científica; e faz dupla com Maria Bernardino no projeto artístico Didático Obscuro. Para além dos coletivos, Luísa tem também uma prática artística individual que inclui atividades de mediação educativa, programação, curadoria e edição. É enredada nesta teia de posicionamentos, grupos e comunidades diversificadas que Luísa se move, percebendo-se que a experiência no coletivo enriquece e promove a diversidade de papéis que desempenha.

A dinâmica do Coletivo Rua do Sol, em atividade desde 2013, e que tomou o nome da sua primeira morada, a rua do sol, no Porto, reflecte o contexto de associativismo e espírito cooperativo do edifício que agora ocupa, encontrando-se instalado no edifício sede do Círculo Católico de Operários do Porto (CCOP). Esta instituição, fundada a 9 de junho de 1898, tinha como prioridades os aspetos religiosos, mas também os sociais, políticos e económicos. Atualmente, o CCOP serve, de forma direta, centenas de associados em diversas atividades; teatro, cinema, grupos de fado, grupo coral feminino, ténis de mesa, entre outros. O CCOP também promove atividades de carácter social como apoio à saúde, desemprego, bancário e educação. E é a partir deste lugar, enquanto associação sem fins lucrativos, que o coletivo de

¹ Na sua obra mais importante sobre ética — *Ética a Nicómaco* (335 BCE-322 BCE), Aristóteles discorre sobre o conceito da amizade e a sua ligação com a ética, justiça e a virtude.

artistas da Rua do Sol desenvolve, regularmente um programa intenso de exposições, concertos, performances, sessões de cinema, debates e outras atividades — construindo um espaço que encara a prática artística como um processo aberto a dúvidas e contradições; catalisa o debate conceptual, estético e de reflexão crítica; e utiliza a partilha e o diálogo para fortalecer os laços de comunidade.

Através de um contrato de arrendamento de uma galeria, ateliers, auditório e sala de convívio, o coletivo usufrui de um café, recentemente gerido por um dos membros do grupo, de uma cozinha, de áreas desportivas interiores e exteriores e de outros espaços de uso comum. Há um envolvimento entre a comunidade de artistas e os associados do CCOP, a ocupação do edifício é partilhada, existe uma dinâmica social e cultural comunitária da CCOP na qual o coletivo da Rua do Sol participa, encontram-se à hora do lanche no café, a apanhar sol no pátio, a jogar cartas na sala de convívio, etc. Há um espírito relacional e de partilha.

Cada membro do coletivo tem um espaço de atelier onde desenvolve a sua prática artística pessoal, e existem ainda espaços oficiais de uso comum e externo. No que diz respeito à programação da Galeria do Sol, nos últimos anos o coletivo tem usufruído do apoio da Câmara Municipal do Porto ao abrigo de programas como o *Criatório* ou o *InResidence*. O coletivo prefere métodos híbridos e plurais de programação, oferece uma enorme liberdade de intervenção, convidando artistas de diferentes geografias para residir, expor e colaborar e cuja escolha é muitas vezes justificada pela amizade.

O Rua do Sol tem-se vindo a renovar de forma orgânica, promovendo processos de autocritica e auto reflexão a partir da produção de objetos artísticos coletivos. São obras que tratam assuntos como a falta de profissionalização, o artista multifunção, as várias dinâmicas do grupo, o entrelaçar com a sua vida quotidiana, etc. Um exemplo é a instalação performance/musical *Café Karaoke* apresentada na Bienal da Maia em 2015 que trabalhou a noção de partilha durante as refeições através dos atos de cozinhar, servir, comer, bem como de conversar. Estas manifestações de partilha eram ainda complementadas com momentos de karaoke e de purga. *Café Karaoke* apresentou-se como um processo de terapia coletiva permitindo ao público comer, conversar, participar, observar e refletir sobre as dinâmicas passadas e presentes do coletivo.

Para comemorar o seu décimo aniversário, o Rua do Sol convidou outros coletivos de artistas a ocupar a Galeria do Sol. Estes coletivos, que também se movem na cidade do Porto, partilham membros, amizades, espaços, caminham nas mesmas trilhas. Luísa Abreu destaca a intervenção de um desses grupos de amigos: o coletivo Landra, composto por Sara Rodrigues e Rodrigo Camacho. Este coletivo expandiu a sua intervenção até ao pátio cimentado, transformando parte dele num espaço agro-florestal, que pode agora ser visitado e usufruído. Todo o processo desta ação foi compartilhado pelos diferentes grupos que ocupam o espaço do CCOP e plantaram-se ervas aromáticas, batata doce, físis e árvores de fruto variadas. Todas as mudas e sementes foram oferecidas pela comunidade local. Este coletivo dinamizou workshops de análise da terra, como fazer compostagem, sistemas de rega, etc., deixando um legado que ainda opera no quotidiano real deste espaço.

ColectivoFACA

“O nosso pensamento é interseccional, nós somos múltiplas coisas.”. Maribel Sobreira.

O ColectivoFACA foi formado em Lisboa em 2019, e tem como membros permanentes Andreia Coutinho e Maribel Sobreira. Este coletivo de ativismo curatorial volante questiona as narrativas da cultura visual, trabalhando, acima de tudo, no contexto de espaços museológicos ou patrimoniais numa perspetiva feminista e, interseccional, de modo a abordar temáticas relativas ao feminismo, ao colonialismo, ao racismo, ao LGBTQI+ e à não-normatividade. O coletivo nasce da prática de mediação em serviços educativos de instituições museológicas, comum a Andreia e Maribel. É nesse contexto que desenvolvem projetos de curadoria crítica e de cidadania ativa, procurando desconstruir a ideia de que existe apenas uma narrativa predominante da História, cruzando visões individuais e coletivas marginalizadas, que possam desestabilizar a história apelidada de oficial. Poder-se-á dizer que a atuação artística deste coletivo é de crítica institucional ao lugar que ocupam.

O coletivo procura debater estes temas de forma crítica e colaborativa através do diálogo com artistas, pensadores, mediadores, bem como com o público especializado e não-especializado, enquadrando-os no contexto cultural português.

Tanto Andreia como Maribel desenvolvem atividades de mediação em Serviços Educativos de diversas instituições

focadas na disseminação da arte contemporânea e coleções de arte, nomeadamente a coleção Berardo — agora sob alçada do MAC/CCB, no MAAT, na Fundação Calouste Gulbenkian, etc. Foi neste contexto que reconheceram afinidades, inquietações similares, e um ímpeto ativista. O seu trabalho como mediadoras nesta área é vivamente informado pela sua formação multidisciplinar e pelos os distintos campos de ação dos seus percursos individuais — pela prática artística, a pintura, a ilustração e a publicação independente, no caso de Andreia Coutinho; pela arquitetura, investigação e filosofia estética, no caso de Maribel Sobreira.

O nome FACA surgiu pela ideia metafórica de incisão, que tenta “trazer a margem para o centro”. A primeira atividade do coletivo enquadrava-se num festival feminista, e propunha a realização de conversas que tinham como fim problematizar um discurso de mediação afirmativo² sobre a coleção Berardo, e em alternativa, abordar temas marginais e ausentes dos discursos de mediação habituais, o feminismo, a descolonização do museu, questões de representação de minorias, etc. Outro objetivo foi o de ampliar o perfil do público habitual destes espaços.

O ColectivoFACA tem assim promovido diferentes atividades e espaços de encontro para debater e refletir ativamente sobre estas temáticas num contexto institucional, experimentando discursos que, na maioria das vezes, se encontram apartados destes lugares. As suas atividades focam-se também na vontade de reivindicar o espaço público para corpos não normativos, nomeadamente aqueles pertencentes à comunidade LGBTQI+, da qual ambas pertencem. Trabalham muitas vezes em regime *pro bono*, procurando enquadrar-se num outro tipo de economia, praticando um sistema de troca que não é o monetário. A título de exemplo, desde Junho de 2020 que dinamizam uma rubrica online intitulada a Facada Dominical, onde convidam pessoas artistas, escritoras, ativistas queer, anti-racistas, etc, interessadas em conversar sobre feminismo, interseccionalidade, religião, assuntos queer, etc. No âmbito do *QueerArtLab*, dinamizam um clube de leitura, nos jardins de Lisboa, criando um espaço público, inclusivo, aberto, para ler textos de autores, como Paul B. Preciado ou Spivak, que problematizam questões que tocam a comunidade queer, de modo interseccional. O coletivo promove ainda workshops, aulas e formações de professores sobre *ativismo curatorial*, ou sobre como *visibilizar a margem na sala de aula*, etc.

Um dos projetos mais ambiciosos do ColectivoFACA, apoiado pelo programa *Interculturalidades* da Direção Geral das Artes é o *Des/Codificar Belém* (2022-2024). Com este programa convidaram jovens a colaborar com um grupo de artistas, com o intuito de produzirem coletivamente trabalhos que

tratassem do tema da descolonização dos espaços e a possibilidade de reivindicação coletiva. Tomaram como estudo de caso a zona de Belém na cidade de Lisboa, um lugar onde estes assuntos são muito visíveis, uma vez que aí, ao nível institucional e oficial, ainda se promove uma memória e uma celebração colonial acrítica. O ColectivoFACA pretende assim questionar em conjunto, pensar em comunidade, no espaço público e em formato de conversa, numa perspetiva ativista, relacional e interseccional.

Trocar a moeda pela ética do cuidar

Carol Gilligan, psicóloga e eticista feminista, descreve o conceito de cuidar como “uma ética baseada na voz e nos relacionamentos, na importância de todos terem voz, serem ouvidos com atenção (no próprio direito e nos seus próprios termos) e ouvidos com respeito.”³.

O ColectivoFACA nasce legitimado no seio da instituição com o intuito, no entanto, de lhe atribuir uma nova perspetiva crítica e criar um espaço mais inclusivo. Por outro lado, o Coletivo Rua do Sol procura ativar um sistema de troca e cooperação mútua com uma instituição de premissas associativas semelhantes, o CCOP. A amizade, a cooperação e a ética do cuidar estão bem patentes nas estratégias utilizadas pelos coletivos de artistas convidados no seminário: na partilha de recursos; no trabalho intelectual e artístico usado como ferramenta para mediar assuntos marginais e socialmente comprometidos; no fazer da crítica institucional e no operar da reflexão e da mudança para a construção de um novo espaço público.

Estes posicionamentos são hoje muito comuns nas práticas artísticas contemporâneas. Hoje os artistas desempenham e assumem uma enorme diversidade de papéis, operando como curadores, críticos, produtores, mediadores, educadores, desenvolvendo práticas participativas e de colaboração. As abordagens coletivas aqui descritas são meritórias e relevantes, pois criam espaços e experiências acessíveis a uma maior variedade de participantes e assuntos. Esta ênfase no cuidado, na cooperação e na amizade, por parte dos dois coletivos, reflete uma preocupação genuína com o impacto das suas práticas artísticas e criativas na sociedade e na comunidade em geral, trocando-se assim a fria moeda pela ética do cuidar coletivo.

² Ler “Numa encruzilhada de quatro discursos Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação” de Carmen Morsch.

³ GILLIGAN, Carol. (2011) “Carol Gilligan Interview”, *Ethics of Care* (consultado em 2/2/2024 <https://ethicsofcare.org/carol-gilligan/>)

Artista tem associação?

Há associações artísticas?

Artista é sindicalizado?

Há sindicatos artísticos?

Artista tem ou faz parte de sindicato?

Para que serve uma associação artística?

Posso fazer parte da tua associação?

Queres ajuda a ser artista?

Artistas pensam nos outros?

A arte é para pensar sobre os outros e sobre os mundos?

Ser artista é ser precário?

A precariedade faz bons artistas?

Artista é resistente?

Artista é residente?

Há emprego para artistas?

Artista é bom exemplo?

Quem é o patrão do artista?

Quanto vale ser artista?

Artista é profissão?

Qual é o escalão de artista?

Há uma disciplina artística?

Quanto ganha um artista?

Qual é a economia da arte?

A arte é económica e poupada?

A economia tem futuro?

Há recessão na arte contemporânea?

A arte está em crise económica?

Temos que resgatar a arte?

Resgatamos arte como resgatamos o banco?

A arte é supérflua? E artista é supérfluo?

Podemos descartar a arte?

A arte deve ser nacionalizada?

Podemos descartar pessoas artistas? E pessoas?

Se não fizermos arte estamos a poupar?

Temos que apoiar artistas?

Coletivizar é impreciso, mas cada vez mais preciso!

Carla Cruz

Neste ensaio vou apresentar duas pessoas convidadas a discutir a temática *artistas e seus modos de produção e organização*, os aspetos que mais me interessaram nas suas apresentações e finalmente fazer a apologia da coletivização dos vários aspetos do trabalho artístico como antídoto para a sensação de impotência causada pelo capitalismo financeirizado.

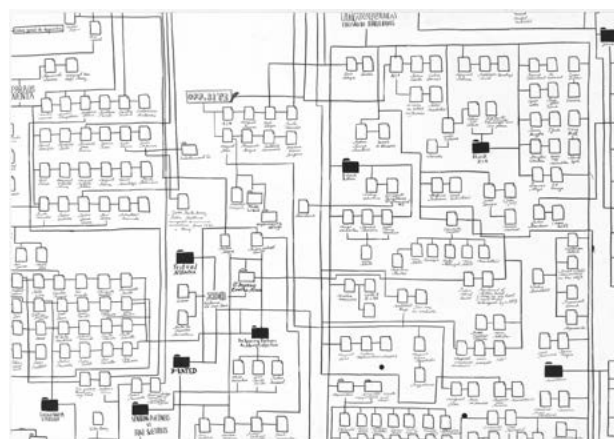
Paulo Mendes e Mafalda Santos, ambas pessoas artistas visuais com uma vasta atividade profissional e relevância no panorama artístico nacional, foram também convidadas pelo seu papel organizacional. Atualmente, Paulo Mendes é presidente da Associação de Artistas Visuais em Portugal (AAVP) e Mafalda Santos é curadora do programa de residências da Bienal de Cerveira. A AAVP, é uma estrutura recente, criada em 2020, mas como nos disse Paulo Mendes sonhada há mais de 20 anos. O momento catalizador foi o confinamento causado pela pandemia COVID 19, que em 2020 nos fez parar — para algumas artistas, apenas parar num lugar, mas para outras parar a sua atividade, ficar sem trabalho e consequentemente rendimento. A situação de crise financeira de muitas exacerbou aquilo que já era conhecido das artistas visuais: a precariedade da sua situação financeira e da sua relação com o poder político. Paulo Mendes revelou que a possibilidade das artistas se encontrarem online proporcionou uma série de discussões entre profissionais, e facilitou a concretização e formalização oficial desta associação. A Fundação Bienal de Cerveira, na qual Mafalda Santos faz a curadoria do programa de residências artísticas, existe desde 1978, tendo desde o início a vocação de contacto com a comunidade local com a oferta de oficinas artísticas. Neste seu papel, Mafalda Santos procurou reativar esse contacto e descentralizar a Bienal do centro da Vila para as quinze freguesias de Vila Nova de Cerveira. Esta decisão, juntamente com a de convidar artistas nacionais e internacionais para estarem em residência no território, reanimou o papel da Bienal tanto a nível local como a nível nacional e internacional.

Mas como chegam estas duas pessoas artistas a estes lugares de organização e por que nos interessa?

Durante a conversa ficou evidente que esse lugar de organização não era novo para nenhuma das duas pessoas. Paulo Mendes, sublinhou a importância da criação, na década de 1990, de espaços independentes, geridos por artistas, que contrariavam a lógica dominante, e da auto-organização de exposições por parte de artistas como resposta à crise financeira que se vivia. Percebeu que lhe interessava o tra-

balho de curadoria, pensar e produzir as exposições que gostaria de ver e pensar modos diferente de expor. A pessoa artista como curadora por um lado dava-lhe liberdade, mas também rendimento financeiro. Pois, num cenário em que era pouco comum remunerar artistas, pessoas curadoras e organizadoras eram remuneradas. Mafalda Santos, uns anos mais tarde, faz um percurso tangente ao da Paulo Mendes. Fez parte de diversos coletivos de artistas que tiveram como objetivo trazer novas discussões sobre a criação artística contemporânea assim como plataformas para artistas produzirem e mostrarem o seu trabalho.

Fig. 1 “Ambiente de Trabalho”, instalação *site specific*,



Mafalda Santos, 2005.

Em 2005, Mafalda Santos realiza a obra “Ambiente de Trabalho”, fig. 1, uma intervenção *site specific* para a exposição “Toxic: O Discurso do Excesso”, organizada por Paulo Mendes na Fundação de Oeiras, que, usando como metáfora as interfaces digitais, mapeia as relações entre artistas visuais, espaços expositivos, curadores, exposições, dando forma a uma rede coletiva de criação, o seu ambiente de trabalho.¹

Nesta rede, Mafalda Santos e Paulo Mendes desenvolveram competências em áreas que agora são instrumentais,

¹ Para mais sobre esta ideia de uma rede de artistas que poderia ser entendida como uma espécie de coletivo ver o texto da Maria Lind, que sublinha que “ao discutir práticas colaborativas contemporâneas, não se deve ignorar grupos dispersos de artistas que, durante algum tempo, vivem e trabalham lado a lado num determinado local e partilham atitudes e abordagens.” Segundo Lind, estes grupos devem ser reconhecidos como “terreno fértil para colaborações temporárias”. Maria Lind, “Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art” *New Communities*, vol. 39 (Spring 2009), 64 (tradução minha).

no primeiro caso no enriquecimento do associativismo e no segundo no rejuvenescimento da Bienal de Cerveira; no primeiro sem remuneração associada, no segundo, como uma posição remunerada. Mas mais do que uma possível estratégia de valorização do currículo, o que me parece vital na auto-organização e na coletivização do trabalho artístico — ainda que nos casos apresentados majoritariamente no seu aspecto de circulação e divulgação — é o de ter sido uma política prefigurativa, isto é, no sentido da invenção e vivência no presente dos contextos e discursos onde estas artistas queriam que o seu trabalho circulasse no futuro.

Consciente do risco de cooptação do trabalho coletivo e da auto-organização, venho de seguida fazer a apologia da coletivização!²

A psicanalista e teórica brasileira Suely Rolnik descreve o ambiente em que atualmente vivemos como colonial capitalista³, a mais nova versão do capitalismo financeirizado. Neste ambiente, vivemos num constante mal-estar causado pelo abuso do impulso vital por parte do inconsciente colonial-capitalista — esta é a política de inconsciente dominante neste regime e tem como característica a captura do nosso próprio desejo pelo sistema dominante.

Segundo Rolnik, esta nova face do capitalismo afasta o nosso impulso vital da sua missão principal, a missão de criar novos mundos e novos devires, fazendo com que muitas de nós queiramos ficar no já conhecido, na manutenção das construções sociais existentes e daquilo que podemos ser e vir a ser.

Suely Rolnik identifica os sintomas, a apropriação da potência de criação e transformação, e apresenta o remédio, a insurreição!

Na sua análise, Suely Rolnik apresenta-nos os atos de resistência necessários à exploração do nosso próprio desejo

pelo sistema dominante através do contraste de duas formas de insurreição complementares, mas absolutamente diferentes: a insurreição macropolítica e a insurreição micropolítica.⁴ As insurreições macropolíticas centram-se na assimetria de direitos nas relações sociais estabelecidas pelo regime colonial-capitalista e ao denunciarem estas injustiças visam empoderar os sujeitos humanos, exemplos deste tipo de insurreição poderiam ser as recentes manifestações pelo direito à habitação.⁵ Já as insurreições micropolíticas, resistem ao poder do inconsciente colonial-capitalista nas nossas próprias subjetividades para, segundo Rolnik “reapropriar-se da força vital em sua potência criadora.” Nas pessoas humanas, “a reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial, etc.).”⁶ Ou seja, iniciar um processo de experimentação a fim de tornar sensíveis os mundos que se anunciam “os mundos ainda em estado larvar”. Isto é, no nosso quotidiano, vivermos nos mundos que queremos ver existir, usarmos as novas linguagens desses mundos — “palavras, imagens, gestos, modos de existência, de sexualidade, etc.”⁷. São as tais políticas prefigurativas que atualizam o futuro por vir, que como vimos acima, Paulo Mendes e Mafalda Santos puseram em prática nos seus percursos.

Eu acredito que a coletivização pode ser vista como uma insurreição micropolítica, uma forma afirmativa de resistir, no sentido que as diversas formas de coletivização das nossas práticas artísticas vêm muitas vezes de um desejo radical de mudança, de resistir à fragmentação e à individualização, da necessidade de forjar uma relação diferente entre artista, públicos, instituições, meio ambiente, etc., de viver agora o futuro que virá.

Bibliografia

Lind, Maria. “Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art.” *New Communities*, vol. 39 (Spring 2009), 52–74.

Rolnik, Suely. *Esferas da Insurreição Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições. 2018.

2 A coletivização não é a panaceia para todos os males e é também muitas vezes cooptada, isto é, desviada da sua intenção original ou despida do seu potencial revolucionário. Por exemplo, um par de artistas poderá criar um coletivo que originalmente se apresenta como crítico do individualismo artístico tradicional e ser de seguida elevado quase como que a uma marca — uma terceira entidade. Para mais a este respeito ver a noção de *third hand* de Charles Green.

3 Suely Rolnik, *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (São Paulo: n-1 edições. 2018). Devo esta referência a Juliana Barsi, que me apresentou nas sessões de orientação do seu projeto de mestrado “Os processos de escuta na criação de perspectivas sócio/espaciais.” MADEP 2023.

4 Rolnik, *Esferas da Insurreição*, 120.

5 Ibid., 123-133.

6 Ibid., 132.

7 Ibid.

Artista sem galeria é artista morto?

Flávia Vieira



Rubens Mano. s/ título (sem galeria), 2011.
Placa de corian, 50 x 76 x 3,6 cm.

Poder-se-ia dizer que a provocadora lápide negra do artista brasileiro Rubens Mano, exposta na Galeria Milan (São Paulo) em 2011, acompanhou o debate gerado na mesa redonda "Outros Mediadores ou Impulsionadores", apresentada na segunda parte do seminário *Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas*. Tendo como oradores o curador Juan Luis Toboso e o galerista João Azinheiro, o propósito da mesa-redonda foi refletir sobre o modo como os intervenientes culturais, incluindo os curadores e os galeristas, participam diretamente na economia do artista visual. As questões abordadas — *Como se estabelecem as relações de apoio institucional?*, *Como funciona o mercado da arte?*, *Como garantir a economia do artista sem galeria?* e *Terá a economia do artista de ser necessariamente dependente do reconhecimento e validação institucional?* –, demonstraram tratar-se de um campo complexo de dinâmicas intrincadas, frágeis, sensíveis e até ocultas entre a economia, a comercialização da arte, as instituições e o artista. O equilíbrio entre a expressão artística e as demandas do mercado é uma questão contínua e que influencia de modo determinante a atuação profissional do artista contemporâneo.

A frase de Mano parece-nos indicar que a opção do artista não participar nas dinâmicas comerciais institucionais pode ser uma opção para a sua invisibilidade, para o seu suicídio, para a sua morte. Contudo, ela também pode assumir um sentido subversivo ou contestatário que nos remete, de certa forma, para a frase "Seja marginal, seja herói" (1968) da bandeira-poema do artista também brasileiro Hélio Oiticica que, através da impressão em tecido da foto de jornal de Alcir Figueira da Silva, que se suicidara ao ser detido pela polícia por roubo, homenageava a marginalidade como uma trans-

gressão dos valores conservadores e burgueses da ditadura militar brasileira. A celebração dos que estão à margem dos discursos dominantes, explicitamente expressa na bandeira de Oiticica e implicitamente expressa na lápide de Rubens Mano, coloca a questão da (des)centralização do poder no campo artístico.

O enfraquecimento do artista que não se sujeita ao modo tradicional do mercado da arte não é apenas financeiro. O não-reconhecimento monetário do artista no contexto institucional poderá por em causa o seu valor cultural. Neste sentido, a economia do artista é também uma expressão da interconexão entre o valor cultural, social e político da obra de arte. O valor não é apenas uma função de oferta e de demanda, mas uma construção social que reflete as narrativas e ideologias culturais, sociais e políticas, ou seja, o valor da arte vai além das forças tradicionais de mercado da oferta e da procura.

Esta perspectiva destaca a intersecção complexa entre arte, sociedade e os sistemas de crenças que moldam a percepção e a validação da obra de arte e, consequentemente, a autonomia financeira do artista. Neste sentido, as trocas tornam-se também simbólicas porque sinalizam questões sociais, culturais e políticas. Tal como refere o sociólogo francês Pierre Bourdieu:

Given that works of art exist as symbolic objects only if they are known and recognized, that is, socially instituted as works of art and received by spectators capable of knowing and recognizing them as such, the sociology of art and literature has to take as its object not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of belief in the value of the work. It therefore has to consider as contributing to production not only the direct producers of the work in its materiality (artist, writer, etc.) but also the producers of the meaning and value of the work — critics, publishers, gallery directors and the whole set of agents whose combined efforts produce consumers capable of knowing and recognizing the work of art as such, in particular teachers (but also families, etc). So it has to take into account not only, as the social history of art usually does, the social conditions of the production of artists, art critics, dealers, patrons, etc., as revealed by indices such as social origin, education or qualifications, but also the social conditions of the production of a set of objects socially constituted as works of art, i.e. the conditions of the production of the field

of social agents (e.g. museums, galleries, academies, etc.) which help to define and produce the value of works of art. In short, it is a question of understanding works of art as a manifestation of the field as a whole, in which all the powers of the field, and all the determinisms inherent in its structure and functioning, are concentrated. (Bourdieu, 1993, p. 37).

A importância de reconhecer a obra de arte como objeto simbólico depende do reconhecimento cultural por um público socialmente respeitado. Assim, a sociologia da arte não deve centrar-se apenas na produção material da obra de arte, mas considerar também a sua produção simbólica, implicando deste modo compreender os processos sociais que levam à crença no valor da obra de arte. Bourdieu sugere que a compreensão da arte exige um olhar que abranja todo o campo social, incluindo instituições como museus, galerias e academias, que coletivamente moldam e definem o valor da arte.

Partindo da concepção de que os produtores diretos da obra de arte (os artistas) não são os únicos que contribuem para a produção simbólica, e que os curadores, os críticos, os galeristas e outros agentes culturais desempenham um papel determinante na formação do significado e do valor da obra de arte, torna-se necessário estreitar essa relação como modo de sobrevivência do artista. São os esforços colaborativos destas distintas vozes que trabalham em rede, incluindo os que produzem a obra e os que moldam o seu significado e valor, que contribuem para a criação de consumidores mais capazes de reconhecer e valorizar a produção artística, bem como gerar renda ao artista.

No entanto, e considerando o que foi debatido na mesa-redonda, é urgente continuar a procurar modos alternativos ao apoio privado que poderão passar pelo reforço da existência de políticas públicas de suporte artístico: subsídios e bolsas, incentivos fiscais, fomentos à cultura local, exploração de novos modelos de financiamento, parcerias público-privadas e reforço de uma educação artística que proporcione mais oportunidades de trabalho aos artistas. Também um maior diálogo entre os agentes culturais e os artistas poderá fortalecer a atuação profissional do artista e, consequentemente, consolidar a sua autonomia financeira. Estas políticas públicas devem ir além do financiamento e considerar as dinâmicas mais amplas do mercado de arte e da sociedade, ou seja, requerem uma abordagem mais abrangente considerando o seu enquadramento social, cultural e político (Abbing, 2002).

A autonomia financeira do artista é um desafio complexo devido à natureza variável e muitas vezes imprevisível do mercado artístico. São vários os fatores que contribuem para a complexidade dessa questão. Os agentes culturais, como curadores, galeristas e outros profissionais do campo das artes, desempenham um papel crucial na economia dos artistas, na medida em que atuam como mediadores, facilitando a relação entre os artistas e o mercado, e contribuindo significativamente para a sua visibilidade e estabilidade financeira.

Operar sem estruturas de apoio e fora do sistema tradicional de galerias é um desafio que pode fragilizar não somente a segurança económica do artista, como também o seu valor artístico. A busca por modos alternativos ao modelo económico tradicional não pode representar uma via de exclusão e de marginalidade, mas antes um caminho possível e seguro de expressão artística que entenda que o “artista sem galeria” é também uma condição de vitalidade e de pulsão.

Referências bibliográficas

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? – The exceptional economy of the Arts*. Amsterdam University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Columbia University Press.

Catarina Leitão

(...) No atelier, desenhava e coria experiências em tecido. Procurava tornar o tecido tridimensional e habitável. Na pesquisa das possibilidades do tecido surgiu a estrutura da tenda. Copiei a estrutura de uma Dome tent, em português seria uma tenda em igloo, e, depois de muitas experiências falhadas consegui criar os moldes para vários modelos de tendas individuais. Foi neste contexto que estas tendas surgiram como possíveis abrigos para o habitante da cidade que tem a necessidade, ou o desejo, de ir "para a natureza" (fora da cidade). A estes abrigos para quem não tem mobilidade e meios para tornar uma saída possível chamei A.R.D. (...)



(...)

Continuava o trabalho de desenho em pequeno formato. Os desenhos eram cada vez mais pequenos. Havia um boom económico, as galerias de arte estavam cada vez maiores e a produção artística também crescia em dimensão. Eu queria trabalhar na direcção contrária, desenhava em formatos cada vez mais pequenos, mais íntimos, mais demorados, as linhas mais finas. (...) As cenas representadas eram cada vez mais apocalípticas. Recolhia imagens de acidentes, cataclismos, desastres 'naturais' e causado pela mão humana. As manchas negras começaram a contaminar a folha de papel. Experimentei todas as tintas de china que havia no mercado, procurava o melhor preto, o mais profundo e aveludado - preto que não tivesse brilhos nem fosse demasiado mate (...)



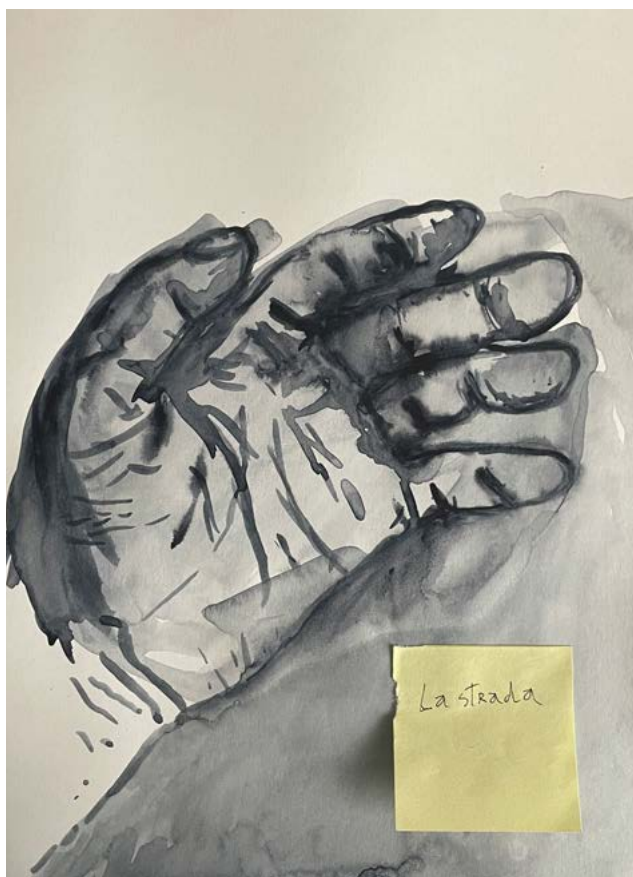
(...) peguei em restos de contraplacado com várias espessuras e dimensões e comecei a construir o Atelier Portátil. Aos poucos fui acrescentando funcionalidades e no final tinha um carro, com uma prancha para desenhar, gavetas e prateleiras para arrumos de materiais de desenho e outros elementos (...). Adaptei um banco de campismo antigo que encaixava no carro, costurei uma tenda/abrigo e uma bata com bolsos configurados para encaixar materiais riscadores e pinceis. Comprei umas galochas para completar os adereços. O Atelier portátil não era nada funcional, ficou pesado e de difícil manuseamento nos terrenos acidentados da quinta. Mas também não tinha sido feito para ser usado, funcionava mais como um dispositivo na construção de uma personagem a que chamei a artista-cientista (...).



(...) Os desenhos que a artista-cientista recolheu num caderno de campo foram-se multiplicando. Cortei, deslinhei, dobrei, coleí, aproveitei. Reciclava papel de aguarela usado para as partes de menor dimensão. Resolvi que ia fazer livros únicos, e que também não podiam ter mais do que duas páginas. Seriam desenhos de 'abrir' e 'fechar'. (...) Eu criando mais exemplares e intitulei o conjunto de 'Biblioteca Natural'. Compreendi então que o projecto não poderia ter um fim. Uma boa biblioteca reúne livros e constrói coleções, acrescentando exemplares ao seu espólio, mas também tolera perdas, trocas, devios e empréstimos. Uma biblioteca também pode expandir o seu leque de assuntos e isto permitiria uma nova possibilidade de abertura e sobretudo uma grande liberdade dentro de um sistema. (...)



Orlando Franco





O que é a Escola dos Labirintos?

OSSO coletivo

Destinada a crianças entre os 6 e os 12 anos, a **Escola dos Labirintos** é o nome do projeto educativo da OSSO. Baseado num modelo de carácter informal de raiz artística (e, neste sentido, complementar e alternativo ao currículo artístico formal dos estabelecimentos de ensino em que as crianças que nos visitam possam estar incluídas), a **Escola dos Labirintos** propõe na generalidade um conjunto diversificado de atividades oficiais, expositivas e performativas, que tem por base a relação entre um grupo alargado e dinâmico de artistas convidados, uma equipa interna de monitores-artistas da OSSO e as condições físicas, sociais e culturais do lugar e território onde estamos sediados: uma antiga infraestrutura agrícola na aldeia de São Gregório, concelho de Caldas da Rainha.

Estas atividades acontecem com regularidade no nosso espaço na aldeia e visam, essencialmente, desenvolver as capacidades imaginativas e projetuais das crianças através de um modelo híbrido entre a aprendizagem autónoma e aquela acompanhada, onde a exploração de diferentes técnicas, linguagens e práticas artísticas está atenta ao seu potencial de transversalidade disciplinar bem como ao seu impacto social e ecológico, focando a educação cívica e ambiental das crianças.

Neste âmbito, as crianças terão a oportunidade de experimentar dispositivos e atividades articulando ou focando várias práticas como a música, o desenho, a escultura, o teatro, o som, o vídeo, a rádio ou a arquitetura. Apelando à imaginação das crianças e estimulando a criação coletiva através de um contacto criativo com as especificidades do contexto envolvente, sempre mediado pela subjectividade e sensibilidade de cada artista convidado, esta é uma escola feita de "labirintos", traduzidos em pequenos enigmas, onde todos serão convidados a, mais do que procurar uma saída ou resolução, experimentar o prazer da deriva alimentada pela curiosidade e deslumbramento.

Como estamos organizados?

A **Escola dos Labirintos** tem a sua atividade principal e regular ao longo do ano nos *ateliers* e espaço de residências da OSSO na Aldeia de São Gregório. Para além das atividades regulares, durante o mês de Julho organizamos um evento especial e de maior duração.

Pontualmente, a **Escola dos Labirintos** "viaja" para outras geografias e comunidades mais distantes, experimentando modelos de interação com as crianças com base no desenho de itinerários performativos-oficiais-expositivos específicos aos contextos de acolhimento.

Na nossa casa, na aldeia de São Gregório, a Escola dos Labirintos estrutura-se em dois eixos principais: as **Oficinas Temáticas**, de carácter disciplinar ou projetual, orientadas por artistas convidados e que ocorrem em datas específicas aos sábados de manhã; e a **Oficina Aberta** onde, através de um acesso autónomo e gratuito ao espaço oficial da OSSO, as crianças poderão desenvolver, em colaboração com membros do coletivo OSSO, pequenos projetos que espelhem e ampliem os interesses e curiosidade próprias de cada criança. Neste espaço oficial de matriz mais livre e autónoma, as crianças terão acesso (monitorizado) a várias estações de trabalho e a uma pequena biblioteca e mediateca para apoiar o desenvolvimento de projetos próprios.

Como comunicamos as nossas atividades?

Para que a nossa comunidade possa estar a par das diferentes propostas que vamos tendo para os mais novos, a cada dois meses distribuímos um folheto desdobrável com informação detalhada sobre os eventos. Temos também, no interior do nosso Jornal Bimensal, um suplemento destinado aos mais novos e às suas famílias e tutores: o **Caderno dos Labirintos**. Neste espaço, apresentamos alguns exercícios e jogos para fazer com os mais novos e que se relacionam com as atividades presenciais que vamos tendo no nosso espaço. Incluímos também algumas referências bibliográficas e um pequeno glossário relativo às atividades em questão.

Onde podemos ver ou experimentar os projetos e trabalhos realizados pelas crianças?

A OSSO tem ativas diferentes plataformas de contacto público com a nossa comunidade e estas são também utilizadas para apresentar os projetos realizados com os mais novos. Já referimos o **Caderno dos Labirintos** como plataforma principal mas acrescentamos aqui a nossa plataforma de rádio **EIRA**, onde pontualmente incluímos materiais sonoros realizados nas oficinas.

Neste próximo ano de 2024, contamos ter um **pequeno espaço expositivo** dedicado só aos seus projetos e iremos inaugurar o nosso **Observatório Natural**, um pequeno objeto arquitetônico associado ao nosso pomar que será

um híbrido entre uma estufa e um pequeno laboratório/oficina para observação, tratamento e transformação das recolhidas da flora local realizadas pelas crianças ou artistas convidados.



01_Os Labirintos na Aldeia

Oficina de Educação Ambiental com Ana Pego (Plasticus Maritimus) 26.07.18. © Ana Pêgo



03_Os Labirintos na Aldeia

Oficina Performance e Fotografia instantânea, com Ana de Almeida e Melissa Rodrigues 17.12.22 Parceria: HANGAR. © Teresa Santos



02_Os Labirintos na Aldeia

Os sons dos materiais na natureza III & IV, Oficina de música com Álvaro Rosso e André Hencleeday, 18.02.2023. © Teresa Sampaio



04_Os Labirintos de Verão @ OSSO 07.2021

Como riscas o que ouves? Com Rita Thomaz
© Leticia Miguel



05_Os Labirintos de Verão @ OSSO 07.2021

Que som é este? Com Gustavo Costa e Henrique Fernandes, Sonoscopia, 21.07.2021. © Leticia Miguel



08_Os Labirintos na Estrada
VAGA (Ponta Delgada) 21 e 22.10.22 © Mariana Lopes



06_Os Labirintos de Verão @ OSSO 07.2021
Tenho uma dúvida: o furo é uma coisa que existe ou que não existe?
Com Madalena Matoso, 17.07.2021. © Letícia Miguel



07_Os Labirintos de Verão @ OSSO 07.2023
Construção de um Herbário, com Ricardo Ferreira, 19.07.2023.
© Teresa Sampaio

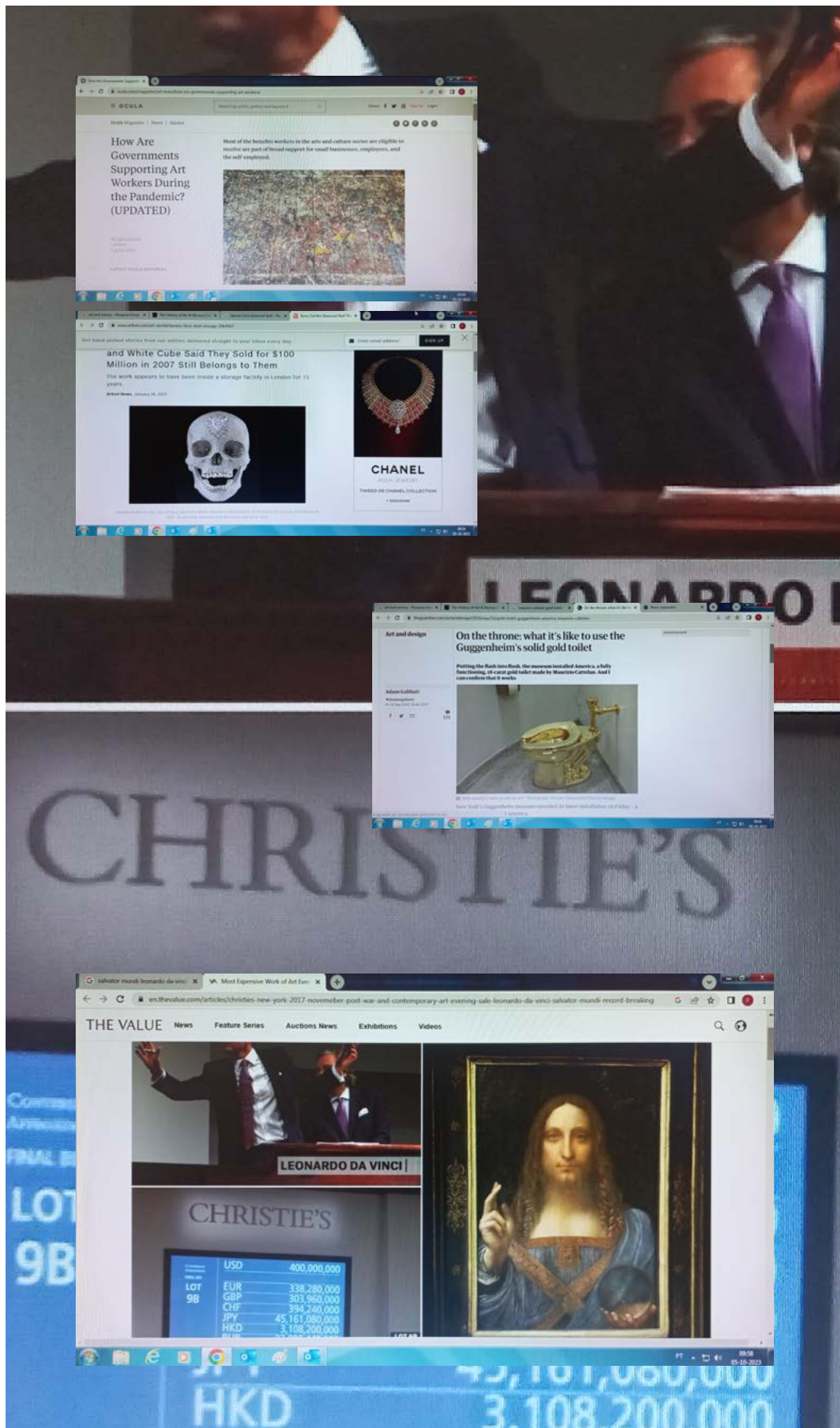


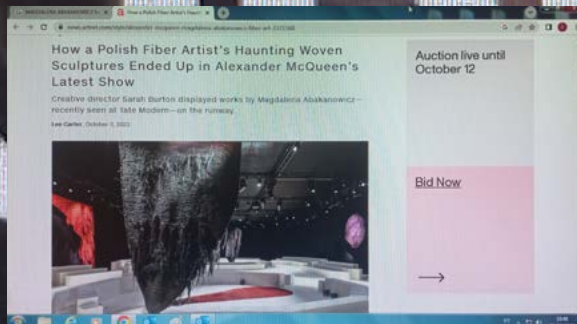
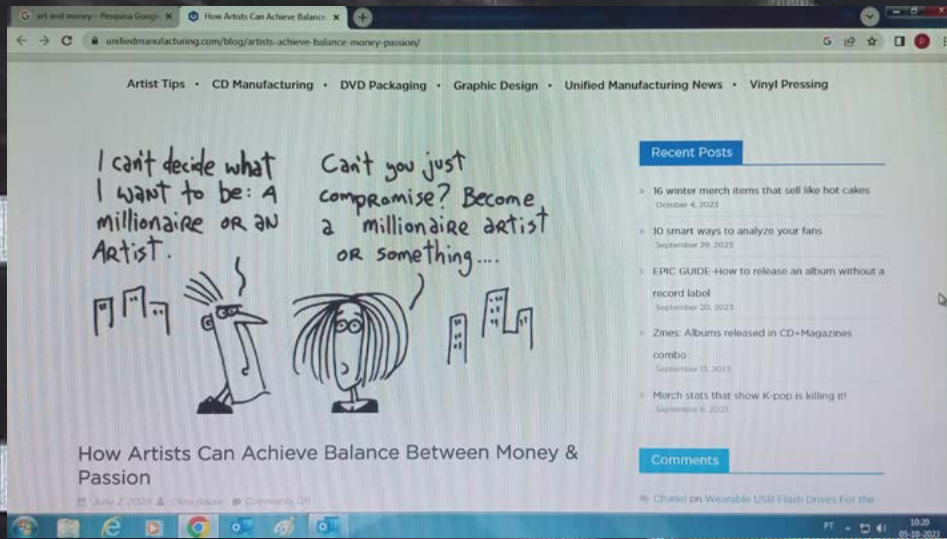
09_Os Labirintos na Estrada
VAGA (Ponta Delgada) 21 e 22.10.22 © Mariana Lopes



10_Outros
Exposição e apresentação dos trabalhos no Salão da Junta de
Freguesia de São Gregório, 21 julho 2023. © Teresa Sampaio

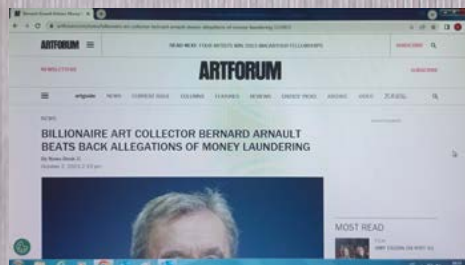
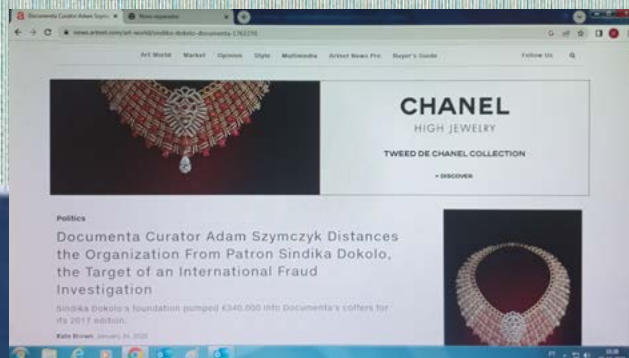
Pedro Valdez Cardoso

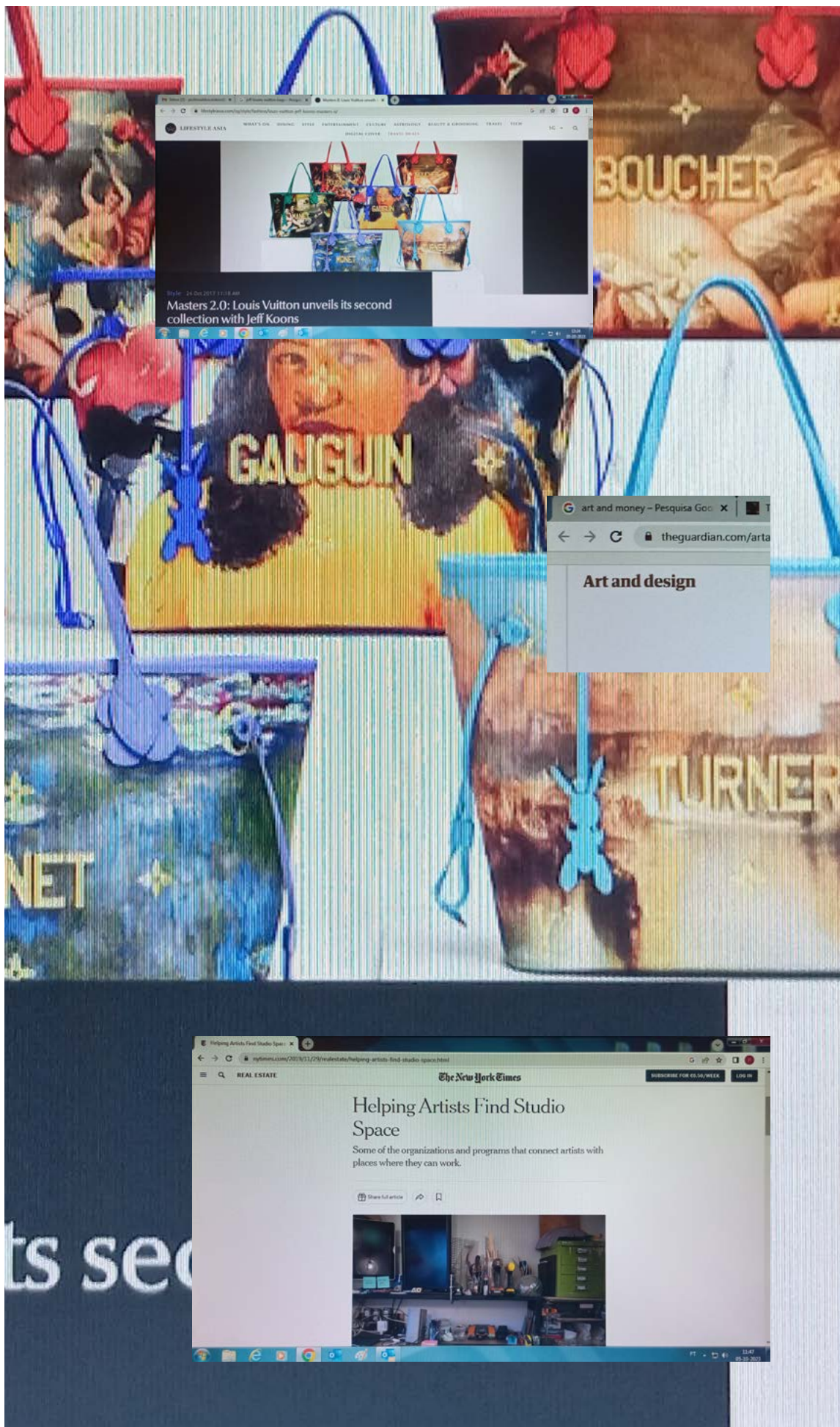




The New York Times

Artists Find Studio





Devemos apoiar financeiramente artistas?

A arte causa dívida pública?

Quanto devemos à arte?

A arte é autônoma?

Onde acaba e começa a autonomia da arte?

Artista tem limites?

Artista é empreendedor?

O empreendedorismo é uma competência artística?

Motivação é uma necessidade artística?

Artista é editor?

Artista é crítico de arte?

Artista é cuidador informal?

Artista faz perguntas?

Artistas encaram desafios?

Que desafios temos que encarar para ser livres?

Artistas são intelectuais e debatem ideias?

Artistas são resistentes?

Que formas de resistência podem ser pensadas?

Artista é rebelde?

Artista tem futuro?

Artista tem poder?

O poder é criativo? E artístico?

Artista é emancipado?

Entendes artistas e arte?

Que linguagem é a linguagem da arte?

Artista faz-se entender?

Artista tem linguagem?

Artista é trabalhador doméstico?

Artista é produtor doméstico?

Artista vive da arte?

Artista tem que ser precário?

Trabalhador/a doméstico é bom exemplo de empregabilidade?

Trabalho artístico é invisível?

Artista é pobre e marginal?

Pobre e marginal é artista?

A liberdade é esperançosa?

BIOGRAFIAS

AC Emerge. A EMERGE é uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 2016 por Daniela Ambrósio e Jorge Reis, na cidade de Torres Vedras. O principal objetivo da associação é promover a arte contemporânea feita por artistas emergentes. Esta promoção realiza-se através de vários projetos desenvolvidos em parceria com instituições públicas e privadas, curadores, artistas, galerias, entre outras entidades. Os seus projetos de criação focam-se na área das artes visuais, com especial enfoque nas artes plásticas e seus cruzamentos disciplinares. <https://www.emerge-ac.pt/>

Ana Anacleto é licenciada em Escultura pela FBAUL e pós-graduada em Estudos Curatoriais pela FBAUL/ Gulbenkian. Atualmente, é doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes — Universidade de Coimbra.

Foi técnica especializada em arte contemporânea no IAC-MC (2001-2003), assistente e coordenadora do estúdio de Julião Sarmiento (2003-2015), e curadora e coordenadora curatorial no MAAT/ Fundação EDP (2015-2018).

Desde 2003 desenvolve a sua atividade como curadora independente, tendo concebido projetos curatoriais e editoriais para diversos museus e instituições nacionais e internacionais: Museu de Serralves, Fundação Calouste Gulbenkian, Culturgest, MACE, CAV, CAPC, Colégio das Artes, Atelier-Museu Júlio Pomar, Fundação Carmona e Costa, Galerias Municipais Lisboa, Appleton Square, Travessa da Ermida, ZDB, Fundação PLMJ, LUX Frágil, Krinzinger Projekte (Wien), ArtelInstitute (NY), Galeria 3+1, Galeria Nuno Centeno, Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, Galeria Caroline Pagés, Galeria Lehmann+Silva, Giefarte, Quartel da Arte Contemporânea, MIAA, Palacete de São Bento/ Residência Oficial do Primeiro Ministro de Portugal ou Instituto Camões.

Publicou ensaios, textos e artigos em catálogos e monografias; colaborou com as revistas XXI — Ter Opinião, Pangloss, L+Arte, Umbigo e Contemporânea; realizou comunicações públicas em conferências, seminários e eventos académicos; realizou visitas guiadas temáticas em colaboração com várias instituições museológicas; foi membro de júris de premiação e seleção para Prémios, Bolsas de Investigação e Residências Artísticas; realizou diversas conversas públicas com artistas no âmbito de vários projetos expositivos, e fez consultoria para coleções privadas.

É curadora e programadora de artes visuais no CAV, em Coimbra, onde desenvolve desde 2020 o ciclo de exposições “Museu das Obsessões”.

É membro da Comissão para Aquisição de Arte Contemporânea da Coleção do Estado — MC.

É docente na Pós-graduação em Curadoria, na FCSH — NOVA em Lisboa, e no Mestrado em Artes Plásticas na ESAd.CR | IPLeia.

Carla Cruz é artista visual, investigadora integrada no Lab2PT (Laboratório de Paisagem, Património e Território) e professora associada na EAAD-UMinho. Desde 2007, mobiliza com Ângelo Ferreira de Sousa a Associação de Amigos da Praça do Anjo que discute o direito à cidade por parte de todos; dinamiza desde 2019 o grupo de estudo Leituras Feministas (i2ADS) que procura táticas para despatriarcalizar e descolonizar a vida e as artes; e desde 2020 desenvolve um projeto artístico especulativo sobre temporalidades não-humanas com Cláudia Lopes.

Foi cofundadora do coletivo feminista de intervenção artística ZOINA (1999-2004), e da Associação Caldeira 213 (1999-2002); entre 2005 e 2013 coordenou o projeto expositivo feminista All My Independent Wo/men, e entre 2011 e 2021 performou quotidianamente o projeto Finding Money com António Contador.

Catarina Leitão é artista visual e o seu trabalho desenvolve-se em torno do desenho, da escultura, da instalação e do livro. Processos de construção, de adaptabilidade e de hibridismo integram uma prática através da qual propõe a ideia de que humano e natureza, artifício e natureza, cultura e natureza existem em continuidade. Entre o bidimensional e o tridimensional, o artificial e o natural, o montar e desmontar, a sua visão espacial sustém uma linguagem da escultura com recurso à instalação, desenho e ilustração. Expõe regularmente desde 1992. Entre prémios e residências destacam-se The New York Foundation for the Arts Fellowship, 2009, Center for Book Arts, 2007, Triangle Arts, 2006, Sharpe Foundation, 2004, Lower Manhattan Cultural Council, 2003, Pollock-Krasner Foundation Grant, 2001, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Luso-Americana, entre 1997 e 2000.

Doutorada em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2022, desenvolveu o Mestrado na Hunter College City University of New York, em 2000, e a licenciatura em Pintura na FBAUL, Lisboa, em 1993. Leciona na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha desde 2011, e é investigadora no LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Arte do IPLeia.

Flávia Vieira vive e trabalha entre Porto e São Paulo. É artista visual e o seu trabalho desenvolve-se a partir das narrativas culturais, históricas e políticas inerentes ao processo artesanal, explorando noções de identidade, memória e representação coletiva, diáspora botânica e alteridade. É graduada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2006), Mestre em Comunicação e Artes pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2012) e Doutorada em Poéticas Visuais e Processos de Criação pelo Instituto de Artes da Unicamp em São Paulo, no Brasil (2019).

Tem apresentado o seu trabalho em diversas exposições como “Brasilina” na KUBIKGallery (Porto), “Pandã” na Auro-
ras (São Paulo), “Hopes and Fears” na KUBIKGallery (Porto),
“Obscura Luz” na Galeria Luisa Strina (São Paulo), “Impluvium”
na Galeria Ángeles Baños (Badajoz), “Form der Unruhe”, no MOM
Art Space (Hamburgo), entre outras.

Participou nas residências artísticas Matadero Madrid X
ArtWorks — Madrid (2023) e Fundação Armando Álvares Pen-
teado — São Paulo (2014).

Atualmente é professora convidada na Escola de Arquitetura,
Arte e Design da Universidade do Minho.

www.flavia-vieira.com

Isabel Baraona é artista visual e professora. Lecciona na ESAD.CR desde 2003 no curso de Artes Plásticas e é investigadora integrada no LiDA — Laboratório de Investiga-
ção em Design e Arte | IPLeia. É licenciada em Pintura pela La
Cambre (Bélgica) e é Doutorada em Artes Visuais e Intermedia
pela Universidade Politécnica de Valência (Espanha). Em 2013,
no âmbito de um pós-doutoramento, foi bolsista da Universidade
Rennes 2 (França) onde desenvolveu uma investigação que deu
origem ao projeto Tipo.pt, um arquivo online sobre livros de
artista e de edição de autor em Portugal. Colaborou informal-
mente com o JAB — Journal of Artists’ Books entre 2011 e 2018.
Tem participado em diversas exposições individuais e coletivas,
em Portugal e no estrangeiro. O seu trabalho está representado
em coleções nacionais como Fundação EDP, Fundação D. Luís
I/C. M. Cascais, MGFR (Fernando Figueiredo Ribeiro), PLMJ,
Eduardo Rosa, Safira e Luís Serpa, Centro Português de Serigra-
fia, Catarina Figueiredo Cardoso, e em coleções internacionais
como Yolande De Bontridder, Galila Barzilai-Hollander.

Isabel Carvalho é artista visual e o seu per-
curso artístico caracteriza-se por uma forte componente
experimental, sustentando-se na investigação, principal-
mente no domínio da filosofia e da literatura. A sua prática
desenvolve-se no cruzamento das artes com as ciências
e o conhecimento especulativo. Nos seus projetos aborda
recorrentemente questões relativas à materialidade sub-
jacente à linguagem e extensíveis às formas expressivas
não-verbais. O seu trabalho tem-se desenvolvido na íntima
articulação entre as artes visuais, a escrita, a edição e a
publicação de livros, grupo de expressões ou meios que, ao
longo dos últimos anos, tem vindo a expandir para a escultura
e a ocupação do espaço tridimensional. Expõe individual e
coletivamente com regularidade. Fez residências artísticas
na Kustnertshaus Bethanien, Berlim, Alemanha; na NTU Centre
for Contemporary Art Singapore, Singapura e na Maareta
Jaukkuri Foundation, Lofoten, Noruega. Foi responsável pelo
projeto Navio Vazio, um espaço de ocupação temporária de
experimentação editorial a três dimensões. Em 2017, iniciou
a revista Leonorana, da qual é autora e editora. É também
autora do livro *A Economia do Artista* (2010).

José Antunes é licenciado em História, variante de
História da Arte, e é pós-graduado em Museologia e Património.
Dirige a Unidade de Cultura no Município das Caldas da Rainha.
Desde 2001, coordena as atividades do Centro de Artes das
Caldas da Rainha, sendo responsável pela programação nos
museus e galerias municipais. Coordenou diversas atividades
nesta área, nomeadamente exposições, workshops, conferên-
cias e eventos internacionais como simpósios de cerâmica e
de escultura. Criou programas de residência artísticas, redigiu
textos para livros, catálogos e outras publicações em diversas
matérias do domínio cultural. Fez parte da equipa que levou a
cidade de Caldas da Rainha à designação de Cidade Criativa da
Unesco — Focal Point.

João Azinheiro é diretor da KUBIKGallery no Porto
desde 2009. Com uma forte atuação em feiras de arte em países
como México, Colômbia, Brasil, Estados Unidos, Áustria, Espa-
nha e Inglaterra, a galeria abriu recentemente um espaço em São
Paulo através do projeto c.a.m.a. onde tem promovido várias
exposições com artistas e curadores nacionais e internacionais.

Entre 2014 e 2015 foi diretor artístico da Baró Galeria em
São Paulo, iniciando a relação profissional entre Portugal e
Brasil. É membro fundador da Exhibitio — Associação Lusa de
Galeristas, recentemente criada, cujo objetivo é a promoção e
divulgação da arte contemporânea e a defesa dos interesses
das galerias de arte e artistas portugueses.

Juan Luis Toboso é curador, investigador e
docente. Possui doutoramento em Belas Artes pela Univer-
sidade Politécnica de Valência, e é atualmente Professor Con-
vidado Equiparado a Professor Auxiliar na ESAP, Porto, e na
Licenciatura de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do
Minho. A sua pesquisa foca-se na criação de novos proces-
sos contemporâneos de criação, bem como na investigação
de novos territórios da produção, crítica e difusão das artes.
Desenvolveu projetos artísticos e curatoriais no contexto da
produção e no pensamento da Arte Contemporânea de forma
independente e em colaboração com alguns centros de arte
internacionais como o IVAM — Instituto Valenciano de Arte
Moderno, a Culturgest do Porto, o CCCC — Centro de Cultura
Contemporânea do Carmen, o Museu de Arte Contemporânea
de Serralves, Azkuna Zentroa em Bilbao e Fundação Calouste
Gulbenkian, entre outros. Foi Curador Senior da Galeria Muni-
cipal de Arte Contemporânea do Porto.

Lígia Afonso é investigadora do Instituto de His-
tória da Arte (FCSH–UNL) na área de Museum and Exhibi-
tion Studies, e Doutorada em História da Arte (FCSH–UNL/
FAU–USP). É docente na ESAD.CR — Escola Superior de Arte
e Design | IPLeia e na FCSH — Universidade NOVA de Lisboa.
É membro da AICA e tem vindo a integrar júris de prémios
e de seleção de projetos artísticos e curatoriais, bem como

a produzir textos para catálogos e revistas, a participar em conferências e na organização de colóquios com inúmeras instituições artísticas e a editar publicações. Foi assistente de curadoria da 29.^a Bienal de São Paulo; co-curadora e coordenadora editorial do Laboratório de Curadoria, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura; co-curadora de Cartas de São Paulo (São Paulo) e Histórias da presença portuguesa na Bienal de São Paulo (Porto). Integrou o workshop de curadoria da 31.^a Bienal de São Paulo, e colaborou na organização dos workshops “Once Again, as If for the First Time” e no “No More imagined Communities” no World Biennial Forum n.º 2, bem como no “How to make biennials in Contemporary Times” na Biennial Foundation em São Paulo.

Luísa Abreu é co-fundadora do PARALAXE — um projeto de criação entre a prática artística e contextos de investigação — onde tem desenvolvido o entusiasmo pela edição independente. É programadora e artista visual com o coletivo Rua do Sol com quem gere o espaço Galeria do Sol, no Porto. Desde 2020 trabalha com Maria Bernardino enquanto dupla, através do Didático Obscuro — Destacam em 2021, a residência na Thirdbase studio e a colectiva na Plataforma Revólver, em Lisboa. Na Galeria do Sol (‘22) lançaram o Jornal “Fenómeno Luminoso” com o apoio do Paralaxe. Já em 2023, expuseram na Galeria Ocupa, no Campanice Linha Amarela e residiram em Manteigas com a Burel Factory. Recentemente lançou o Primeiro Fascículo, projeto de edição de 20 artistas que trabalham no Porto, com o Paralaxe (2022), e realizou a exposição “Tacada Cruzada” em co-autoria com Gil Ferrão, no Mota Galiza (2022). É licenciada em Artes Plásticas pelas FBAUP e Mestre em Artes Plásticas pela ESAD.CR. www.luisaabreu.com

Mafalda Santos vive e trabalha em Vila Nova de Cerveira desde 2018. É artista visual, curadora e programadora. Mantém um percurso expositivo em Portugal e no estrangeiro desde 2001. Licenciada em Pintura na Faculdade de Belas Artes do Porto em 2004. Em 2007/2008, como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), realizou a residência artística Location One, em Nova Iorque. Selecionada para o Prémio EDP Novos Artistas 2007 e em 2005 para a exposição “7 artistas ao 10º mês” na Fundação Calouste Gulbenkian.

O seu trabalho encontra-se incluído nas coleções portuguesas de António Cachola, das Fundações EDP e Ilídio Pinho, Grupo RAR, Fundação PLMJ, Fundação Calouste Gulbenkian, Câmara Municipal de Lisboa e Câmara Municipal do Porto e na Coleção de Arte do Estado.

Atualmente é professora de Artes Plásticas e Tecnologias Artísticas no Instituto Politécnico de Viana do Castelo, e faz parte da Direção artística e de programação da Fundação Bienal de Arte de Cerveira.

Maribel Mendes–Sobreira divide a sua atividade profissional entre a investigação, a docência, o ensaio e a curadoria expandida. Doutoranda em Filosofia na Faculdade de Letras Universidade de Lisboa na área da Estética, Mestre em Filosofia pela mesma Faculdade, e licenciada por acidente em arquitectura. Investigadora em formação do CFUL; Colabora com o Museu Coleção Berardo e MAAT. É cofundadora do ColectivoFACA, um projeto de curadoria e cidadania activa que questiona as narrativas da cultura visual, não apagando a História, cruzando as diversas narrativas. Desenvolve pensamento crítico interseccional, através de vários ensaios e textos, projetos de ativismo curatorial, tal como participação em conferência, aula abertas, palestras, laboratórios de leitura e discussão sobre cultura queer, feminismo e anti racismo.

Natacha Antão Moutinho é artista visual, investigadora integrada no Lab2PT (Laboratório de Paisagem, Património e Território). Ensina desde 2006 na Escola de Arquitectura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD) e é docente na Licenciatura em Artes Visuais, tendo sido responsável pela sua criação e implementação. É editora da PSIAX, uma revista ativa desde 2002, publicando estudos e reflexões sobre desenho e imagem. Os seus interesses mais recentes centram-se nas práticas artísticas e de investigação através do caminhar com o projeto walk.lab2pt, desenvolvendo desde 2018 encontro internacional The Walking Body (+info walk.lab2pt.net). Investiga, também, o impacto da prática do caminhar na inovação pedagógica e artística, no cruzamento com a paisagem, o desenho e a representação, com foco em NAV-Narrativas Visuais (+info lab2pt.net). A sua prática artística desenvolve-se na área do desenho.

Orlando Franco vive e trabalha em Lisboa. É Professor na Universidade Lusófona e na ESAD.CR | IPLeiria. Licenciado em Artes Plásticas pela ESAD.CR, Caldas da Rainha, foi bolseiro do programa Sócrates/Erasmus na Faculdade Belas Artes de Salamanca, fez uma Pós-graduação em Teorias da Arte na FBAUL e Projeto Individual no Ar.Co, e um doutoramento em Media Art pela Universidade Lusófona. Foi docente no programa CURSOS do CCB e esteve na concepção e docência do curso Entre-Planos, Artes Visuais/ Cinema/ Arquitectura (2006, CCB). Foi monitor do Serviço Educativo do CCB, e atualmente é monitor do Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo. Enquanto artista visual, o seu trabalho desenvolve-se nos meios de vídeo-instalação e de desenho.

OSSO Coletivo (São Gregório) é uma estrutura colectiva que, desde 2012, tem vindo a desenvolver a sua atividade em torno do apoio à criação, programação e formação artística predominantemente transdisciplinar, em colaboração com outros artistas e coletivos, suportada por parcerias públicas e privadas. Os seus projetos, de cariz acentuadamente expe-

rimental, procuram explorar práticas artísticas em articulação com um pensamento crítico, estético e político que contemple a especificidade dos contextos e territórios nos quais se inserem. <https://www.osso.pt>

Paulo Mendes é artista visual, curador e produtor. Eleito em 2023 presidente da direção da AAVP — Associação de Artistas Visuais em Portugal. Apresenta o seu trabalho individualmente e em coletivo desde o início da década de 90. O seu trabalho caracteriza-se pela contaminação entre as várias disciplinas numa abordagem crítica ao contexto político, económico e social contemporâneo. Participou e comissariou numerosas exposições, independentes e institucionais. O seu trabalho artístico encontra-se representado em numerosas coleções públicas e privadas. Ao longo de trinta anos de trabalho, participou em aproximadamente trezentos projetos expositivos e performativos, tendo comissariado e produzido mais de setenta exposições, independentes e institucionais, que marcaram o desenvolvimento do trabalho de novas gerações de criadores e lhe proporcionaram um extenso conhecimento das práticas artísticas em Portugal.

Pedro Valdez Cardoso é formado em Realização Plástica do Espectáculo pela Escola Superior de Teatro e Cinema e participou no Curso Avançado de Artes Visuais da Escola de Artes Visuais Maumaus, em Lisboa. Expõe regularmente desde 2001. Na sua prática artística, trabalha sobretudo as problemáticas relacionadas com a identidade (social, sexual e cultural) numa constante relação entre poética e política, através dos meios da escultura e da instalação.

Encontra-se representado em diversas coleções nacionais e internacionais, entre as quais: Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, Fundação Carmona e Costa, Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas, IVAM — Instituto Valenciano de Arte Moderna, DA2 Salamanca e Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, Coruña.

Susana Gaudêncio vive e trabalha no Porto. É artista visual, professora auxiliar na EAAD-UMinho e investigadora integrada no Lab2PT (Laboratório de Paisagem, Património e Território). O seu trabalho concentra-se na prática da animação-vídeo, na instalação, no desenho e nas publicações de artista. Licenciada em Pintura pela FBAUL, é mestre em Belas

Artes no Hunter College-City University of New York, como bolsista da FCG e FLAD. É doutorada pela FBAUL onde desenvolveu o estudo *Máquinas de Imaginar: O Impulso Utópico na Arte Contemporânea*, com o apoio da FCT. Os últimos projetos artísticos têm integrado a relação entre o legado histórico de conceitos, como o impulso utópico, a heterotopia, a cidade, a paisagem, a caminhada, o extrativismo e a produção artística como plataforma para encontrar novas possibilidades de problematização da utopia, enquanto dispositivo crítico do quotidiano, eminentemente político. É membro dos coletivos *Pessoa Coletiva* com Mafalda Santos e do *Círculo das Leitoras Peripatéticas* com Susana Pomba e Sofia Gonçalves.

Publicou, entre outros, o livro “Época de estranheza em frente ao mundo” (2012, DOIS DIAS ed.); “Luz Perpétua” (2014, Fundação EDP); “Itinerário Histórico do 25 de Abril” (2016, Parsifal ed.); “Estação Vernadsky” (2017, DOIS DIAS ed.); “Páginas Inquietas. Sobre Documentos Insubmissos” (2019, DOIS DIAS ed.). “Prospecção” (2023, FBAC ed.).

Expõe individualmente e em coletivo desde 2000. Está representada em coleções nacionais nomeadamente na Coleção de Arte Contemporânea do Estado Português, Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, da Fundação EDP, da Fundação PLMJ, bem como na Coleção Norlinda e José Lima, e na Coleção Marin.Gaspar, entre outras.

Susana Mendes Silva (Lisboa, 1972). É artista visual e professora. O seu trabalho integra uma componente de investigação e de prática arquivística, que se traduz em obras cujas referências históricas e políticas se materializam em exposições, ações e performances através dos mais diversos meios de produção. O seu universo contempla e reconfigura contextos sociais diversos sem perder de vista a singularidade do indivíduo. A sua intimidade psicológica ou a sua voz são inúmeras vezes veículos de difusão e recepção de mensagens poéticas e políticas que convocam e reativam a memória das/os participantes e espectadores.

Estudou Escultura na FBAUL e frequentou o programa de doutoramento em Artes Visuais (Studio Based Research) no Goldsmiths College em Londres, tendo sido bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. É Doutorada em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, com a tese baseada na sua prática performativa — *A performance enquanto encontro íntimo*. É Professora Auxiliar na Universidade de Évora e investigadora integrada no CEIS20.

Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

Evento organizado no âmbito da Licenciatura em Artes Visuais (EAAD) e do Mestrado em Artes Plásticas da ESAD.CR

26/Out.2023 EAAD

Escola de Arquitetura, Arte e Design, Universidade do Minho

30/Out. 2023 ESAD.CR

Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria

Organização e Coordenação editorial

Flavia Vieira, Isabel Baraona e Susana Gaudêncio

Textos e Imagens

Créditos nas páginas dos autores, exceto ensaio nas páginas 14 e 15 cuja autoria é de Mafalda Santos

Design gráfico

Rosa Quitério

ISBN

978-989-33-6493-2

Tiragem

240 exemplares

A publicação segue o novo acordo ortográfico.

Esta iniciativa foi apoiada através do Financiamento Plurianual do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.ª UID/04509/2020, e do Laboratório de Investigação em Design e Artes (LiDA), Ref.ª UIDB/05468/2020, financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.



Artista vive do ar que respira, mora na rua, come do chão?

Artista tem instrumentos de trabalho?

A arte é instrumentalizada?

Pagamos para ver arte?

Quem recebe quando pagamos para ver arte?

Artista é pago pelo trabalho que é visto, ouvido, sentido, tocado, amado?

Artista vive ou sobrevive, ou já nem pensa no assunto?

Artista é masoquista?

Artista tem vocação social? E religiosa?

Cancelaram a carreira artística?

Onde pára a carreira?

Prática artística é carreira ou portfólio?

Prática artística é trabalho ou treino?

Quantas vezes treinas por semana?

O trabalhador tem direitos e deveres?

Artista tem direitos e deveres?

Artista é trabalhador?

Quanto custa à hora o trabalho de artista?

Eu quero ser artista, eu posso ser o que quero?

É possível querer ser ou depende da geografia?

Artista pensa como artista?

Que contas paga artista?

Artista tem contas para pagar?

Artista sabe escrever candidaturas?

Artista é candidato?

Artista é candidato a candidaturas?

Artista faz residências ou mora numa residência?

Já experimentaste ser artista?

Artista dá respostas?

Natacha Antão

Nota: Isto não é sobre criação artística, é sobre a economia de artista.
"Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas" 26 de outubro de 2023
Com Susana Mendes Silva e Isabel Carvalho com moderação Natacha Antão

Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

Tem como finalidade problematizar a economia do artista visual e o modo como a sua realidade financeira determina a sua atuação e produção. Mais concretamente, visa discutir a(s) natureza(s) e a(s) causa(s) da realidade económica do artista visual no contexto português e, com isso, promover a reflexão sobre o seu poder de atuação cultural, social e político.

A autonomia/economia do artista visual é um tema estrutural na prática artística que teve origem no séc. XVIII, aquando da cisão entre arte e artesanato, ou entre as figuras do artista e do artesão. **A nova condição de autonomia patronal trouxe novos desafios no que diz respeito ao modo de atuação e de sobrevivência do artista.** Esta mudança cultural foi acentuada a partir do Modernismo com a incorporação e a legitimação de novos modos de atuação do artista, cuja atividade se expandiu para as áreas da curadoria, da crítica, da teorização, da produção, da mediação e da educação, ao mesmo tempo que desenvolvia práticas artísticas colaborativas e participativas.

Procuramos assim equacionar as seguintes questões: **Como é construída a autonomia financeira do artista visual no contexto português?** Que relações se podem estabelecer entre arte e economia na perspetiva do artista visual? **Como trabalha o artista visual contemporâneo?** Como se estabelecem as relações de apoio institucional? **Como funciona o mercado da arte?** **Como superar a precariedade do artista visual?**

Neste âmbito, serão evocados e debatidos conceitos de economia, mercado, valor de produção, valor da obra de arte, valor institucional, reconhecimento, apresentação, circulação, divulgação, precarização, autonomia, entre outros.