



2015



DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA VIDA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Mundos da Arte

Um Estudo Etnográfico no Círculo de Artes
Plásticas de Coimbra

Mariana da Silva Martins *Mundos da Arte: Um Estudo Etnográfico no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*

Mariana da Silva Martins

Mariana da Silva Martins

2015



DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA VIDA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Mundos da Arte: Um Estudo Etnográfico no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Dissertação apresentada à Universidade de Coimbra para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social e Cultural, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Luís Quintais (Universidade de Coimbra)

Mariana da Silva Martins

2015

AGRADECIMENTOS

Não conseguiria fazer este trabalho sem ajuda de alguns e por isso ficam aqui os agradecimentos a esses.

Quero agradecer aos professores que tive durante o meu percurso académico e que me incentivaram sempre a aprender e a ter uma visão crítica. Em especial ao Professor Fernando Florêncio e à Professora Sandra Xavier.

Ao meu orientador, Professor Luís Quintais, que me ajudou e encaminhou durante a elaboração deste projecto.

Ao CAPC por me ter acolhido e permitido desenvolver esta investigação, sem a qual não teria sido possível. Ao Carlos, Desirée e Ivone um obrigada por me terem recebido de braços abertos e que sempre me deram liberdade para executar o meu estudo. A toda a equipa, e também um agradecimento a Alice Geirinhas, António Olaio, Francisco Pires, Marisa Leiria, Pedro Pousada, Artur Rebelo e João Bicker pelo tempo que disponibilizaram para a realização das entrevistas.

Aos meus pais, ao meu irmão, aos meus amigos e um especial obrigada à Carla e ao Guilherme.

ÍNDICE

RESUMO.....	1
ABSTRACT	2
INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I	5
1.1 O VISUAL	5
1.2 ANTROPOLOGIA E ARTE	9
1.3 ARTE CONTEMPORÂNEA E PRÁTICAS EXPOSITIVAS	16
CAPÍTULO II.....	28
2.1 DESCRIÇÃO DO CAMPO ETNOGRÁFICO – CAPC	28
2.2 TRABALHO DE CAMPO E AS DIFERENTES METODOLOGIAS ETNOGRÁFICAS	37
CAPÍTULO III	51
3.1 EXPOSIÇÕES – MONTAGEM, DIVULGAÇÃO E VISITAS	51
3.2 OUTRAS ACTIVIDADES E INICIATIVAS.....	64
3.3 ASPECTOS E DESAFIOS ACTUAIS.....	68
3.4 A ARTE E O ENSINO	72
CONCLUSÕES.....	74
ANEXOS	76
BIBLIOGRAFIA	78

RESUMO

Neste estudo, procura-se reflectir a actividade de produção e circulação de arte não à luz da tradição dominante de realçar o artista, individual e único, mas segundo a rede de actividade cooperativa dos vários elementos que levam a que um objecto seja considerado arte, o chamado mundo da arte. Ao estudar o contexto específico de uma instituição de arte, como um museu ou uma galeria, é necessário, então, estabelecer o contacto com os directores e/ ou colaboradores dessa, e ver como o modo como uma exposição é montada e divulgada a pensar no público, tal como produz diferentes modos de ver as coisas. Enfatizando o raciocínio de que o olhar que temos e recordamos sobre uma obra está ligado com o contexto do artista, o espaço expositivo, o modo de expor e a divulgação feita.

Tal como outra qualquer prática nos dias de hoje, a realização de uma tarefa, ou a produção de uma obra de arte, é feita através de uma rede de pessoas cooperando. E as mesmas pessoas geralmente cooperam rotineiramente, através de regras e convenções. A investigação procura realçar os vários processos e intervenientes no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, levando a uma aproximação de um estudo sobre uma instituição arte ao estudo de outro qualquer contexto da vida social.

Palavras-Chave: arte; mundo da arte; rede cooperativa; espaço expositivo; Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

ABSTRACT

In this study, we try to reflect the activity of production and circulation of art not to the dominant tradition of highlighting the artist, individual and unique, but according to the cooperative activity network of the various elements that lead to an object to be considered art, the so-called artworld. By studying the specific context of an art institution, like a museum or a gallery, you must then establish contact with the directors and/ or employees of that, and seeing as how an exhibition is assembled and disclosed thinking about a public, as produces different ways of seeing things. Emphasizing the reasoning that the look we have and remember about a work is connected with the artist's context, the exhibition space, the way of exposure and how the distribution is done.

Like any other practice these days, performing a task, or the production of art, is made through a network of people cooperating. And the same people often cooperate routinely by rules and conventions. The investigation seeks to enhance the various processes and actors in the *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*, leading to an approximation of a study of an art institution to the study in any other context of social life.

Keywords: art; art world; cooperative network; exhibition space; *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*.

INTRODUÇÃO

A tese faz uso das propostas teóricas de entrelaçamento entre a antropologia, o visual e a arte. A partir do trabalho de campo realizado no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, mostram-se implicações que surgem na relação entre pessoas e arte.

O objectivo principal do trabalho é o de abordar as relações entre antropologia e arte no mundo contemporâneo em que as pessoas são expostas todos os dias a milhares de imagens, sendo estas maioritariamente através da televisão ou da internet. Procuram-se compreender os modos expositivos e como a partir desses as pessoas constituem ideias da arte e como nesse processo fazem o seu próprio sentido do mundo. Trata-se de evidenciar que o olhar é culturalmente e historicamente produzido, bem como mostrar que desde as imagens à arte em si produzem efeitos nas vidas das pessoas.

Esta tese baseou-se em autores como Alfred Gell, Arthur Danto, George Dickie, Howard Becker e John Berger. John Berger, a partir do seu conhecido livro *Ways of Seeing* (Berger, 1980), diz-nos que o processo de visualização é menos espontâneo e natural do que nós pensamos. Grande parte do ver depende de hábitos e convenções, e assume que nós vemos a arte através da lente de educação cultural ocidental. Alfred Gell (Gell, 1998; 1999) entende uma antropologia da arte com base no estudo do funcionamento da arte no contexto onde é produzida e usufruída. O ponto de partida da sua teoria é o objecto artístico, recusando que esses sejam entendidos como veículos de comunicação ou de experiência estética, mas como mediadores de agência social. Arthur Danto e George Dickie apresentaram os mais importantes argumentos da teoria institucional da arte. Danto, inventor do conceito “mundo da arte”, diz que esse contexto, campo formado por teorias artísticas e pela história da arte, é o que faz com que um objecto seja arte (Danto, 1964). Enquanto Dickie trata de formas organizacionais e mecanismos, entendendo que uma vez que as pessoas decidem que algo é arte irão actuar como se essa o fosse (Dickie, 2008). Já Howard Becker, fala que não existe um só mundo da arte singular, mas vários mundos interligados e interdependentes uns dos outros (Becker, 2008).

A escolha do tema surge como forma de potenciar áreas temáticas leccionadas na Licenciatura e no Mestrado, desde a Antropologia Visual, Cultura Material e Museologia, Culturas Visuais, Processos e Imagens à Etnografia e Trabalho de Campo, no estudo de um contexto específico. A investigação partiu inicialmente de um entender melhor como as práticas expositivas e a divulgação de uma instituição de facto influenciam a visão do espectador. Não se pretende, portanto, fazer uma revisão do estudo da arte na antropologia, nem ainda uma recensão de todos os trabalhos realizados em Portugal sobre etnografia e antropologia visual. Ao invés, pensar as várias questões do olhar e da arte contemporânea do ponto de vista social e cultural, interrogando-nos sobre o quão o olhar que temos e recordamos sobre uma obra está ligado com o contexto do artista, do espaço, do modo de expor e da divulgação desta.

Para desenvolver este projecto realizou-se trabalho de campo com observação-participante, e adoptando diversas metodologias, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), num período aproximado de 5 meses. Inicialmente a escolha da instituição foi arbitrária, pois foram contactadas várias instituições e apenas se obteve resposta desta, daí ter sido realizado aí o trabalho. Um dos caminhos que foram considerados importantes seguir foi o saber quem está envolvido neste mundo de arte, desde directores, organizadores, designers, ajudantes, promotores, estagiários, etc.

O contexto etnográfico, o CAPC, é constituído por dois pólos centrais, Círculo Sede, na Rua Castro Matoso, e Círculo Sereia, no piso -1 da Casa Municipal da Cultura. Nos objectivos desta organização estão o criar um público mais informado e participativo. A concepção do espaço é compreendida em contraposição ao museu tradicional, que tem vindo a ser direccionado para um determinado público, mais erudito. Em resultado da sua proposta, o CAPC diferencia-se das demais instituições no contexto português.

Assim, depois de enquadrar o contexto da relação entre antropologia e arte e a partir das ideias mais ou menos comuns às duas, e depois de algumas notas que relevam a estadia no campo, analisando actividades que foram observadas e onde se colaborou, debate-se algumas ideias que se levantam em relação ao movimento da arte contemporânea e aos desafios que hoje uma instituição cultural enfrenta.

CAPÍTULO I

“A nossa visão está em constante actividade, sempre em movimento, sempre captando coisas num círculo à sua volta, constituindo aquilo que nos é presente, tal como somos.” (Berger, 1980: 13).

“A história dos meios está ligada à história do olhar, que, por seu turno, pode ser lida a partir da história medial. (...) O olhar, que nunca descansa e nunca se repete, alterou as imagens, mesmo quando se lhe pedia uma representação objectiva do mundo. A realidade é, como bem se sabe, o resultado de uma construção que nós próprios organizamos. Com a alteração do olhar muda também o trato com o meio que representa a produção imaginal de uma época.” (Belting, 2014: 284).

1.1 O VISUAL

Na época em que nos encontramos, apelidada por muitos como globalização ou era digital, o modo como vemos as coisas alterou-se e está em constante negociação. Isto porque, a visão apesar de ser uma habilidade corporal é também cultural e socialmente construída. Está intimamente ligada aos modos como a nossa sociedade, ao longo do tempo, arranjou formas de conhecimento, estratégias de poder e dispositivos técnicos. (Foster, 1988: ix; Jenks, 1995: 2; Rose, 2001: 6).

Neste sentido, a visão, ao invés de ser evidente, é mediada pela cultura. Ver é um acto voluntário, como afirma John Berger. (Berger, 1980: 12). Nós escolhemos o que queremos ver. Escolhemos para onde direccionamos o nosso olhar e tomamos decisões acerca do que vemos. “Somente vemos aquilo para que olhamos. (...) Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre coisas e nós próprios.” (Berger, 1980: 12-13).

Aliás, fala-se que a visualidade não só é uma prática do nosso dia-a-dia, como se tornou central nas sociedades ocidentais contemporâneas. O que Guy Debord chamou

de “sociedade de espectáculo”, Paul Virilio “a máquina de visão”, ou, ainda, Martin Jay o “ocularcentrismo”. (Rose, 2001: 7-8). Este último autor diz ainda que na modernidade se foca numa visão singular, monocular, estática em um ponto de vista, quando devia ser percebida como dinâmica.

“... o regime escópico da modernidade pode ser melhor entendido como um terreno contestado, em vez de um complexo harmoniosamente integrado de teorias e práticas. Pode, de facto, ser caracterizado por uma diferenciação das subculturas visuais, cuja separação nos permitiu perceber as múltiplas implicações da visão de maneiras que só agora estão a começar a ser apreciadas.” (Martin Jay *in* Foster, 1988: 4).

Hoje vivemos rodeados por uma quantidade enorme de imagens todos os dias, como nas notícias ou na publicidade. Imagens que são captadas pela nossa atenção e muitas vezes nos levam a tomar determinadas acções segundo elas. Mas esta ideia de que interagimos com as imagens não é nova. Repetidamente, ao longo da nossa vida, tomamos acções conforme as imagens nos indicam como, por exemplo, com os sinais de trânsito.

Remetendo-nos para a ideia latouriana de que existem conexões entre humanos e não-humanos. (Latour, 1998: 2). Desde os primórdios da disciplina, a antropologia tem dado uma atenção especial aos problemas que surgem ao se pensar nas relações entre coisas e pessoas. (Gell, 1998: 9). Poderá, de facto, um objecto ser um agente social? A um agente atribui-se vontade e intenção, mas a agência não passa só pela intencionalidade. Os objectos produzem sentimentos e ideias, nós relacionamo-nos com eles.

Bruno Latour foi fortemente criticado por dar animismo a coisas inanimadas. Uma das teorias que pode ser comparada com a sua é a de Alfred Gell (Gell, 1998), que será explicitada mais adiante. E vários foram outros os autores que abordaram este assunto das relações entre humanos e não-humanos.

Um dos exemplos foi Igor Kopytoff, no seu estudo sobre a produção de mercadorias como um processo cultural. Em *The Cultural Biography of Things*, afirma que existem predisposições culturalmente construídas que nos fazem entender as coisas

como representativas do universo natural de mercadorias, enquanto no pólo oposto colocamos as pessoas no universo natural de individualização e singularização. Contudo, diz ainda, esta polaridade é recente do pensamento ocidental contemporâneo. Em tempos, em inúmeras sociedades, também pessoas foram entendidas como propriedades, vendidas e trocadas, o que chamamos de escravatura. Para este autor, a sociedade constrói indivíduos da mesma maneira que constrói objectos. Uma pessoa tem a sua própria biografia, e semelhantemente, um objecto também tem a sua própria biografia social, em que, ao longo da sua história, passa por vários contextos e a sua identidade vai sendo reformulada. (Kopytoff, 1986: 64-66).

As imagens contêm certas propriedades formais, como o conteúdo e a organização espacial, mas o seu sentido não é uma delas. Isto é, o significado de uma dada imagem não está inscrito nela, daí poder ganhar diferentes significados dependendo do contexto onde é inserida. À conhecida afirmação “uma imagem vale mais que mil palavras” poderia acrescentar-se que vale também mais que mil imagens, pois para cada imagem correspondem múltiplos olhares. Como Gillian Rose, em *Visual Methodologies*, exprime:

“As imagens visuais são feitas, e podem ser movidas, exibidas, vendidas, censuradas, veneradas, descartadas, encaradas, escondidas, recicladas, olhadas, danificadas, destruídas, tocadas, retrabalhadas. As imagens são feitas e usadas em todos os tipos de maneiras por diferentes pessoas por diferentes razões, e esses fazeres e usos são cruciais para os significados que uma imagem carrega. Uma imagem pode ter os seus próprios efeitos, mas estes são sempre mediados pelos muitos e variados usos em que é colocada.” (Rose, 2001: 14).

As imagens corporizam um modo de ver, e quando uma imagem é apresentada como obra de arte, o modo como olhamos para essa é condicionado por toda uma série de pressupostos adquiridos sobre a arte. (Berger, 1980: 15). Temos a tendência de enfatizar o artista e ver associado à noção de arte ideias de beleza, verdade, mistério, sinal de estatuto, estética, entre outras.

Qual a intenção do autor, é uma das primeiras perguntas que colocamos acerca de uma obra quando a visualizamos. (Eco, 1981: 183; Townsend, 1997: 126). Pergunta

que não tem uma resposta definitiva. Pode haver mais que um artista envolvido. Tal como, mesmo tendo acesso ao autor ele próprio poderia não saber responder à pergunta; pode ter tido uma ideia e no processo de fabricação da obra ela se alterar e no fim ser completamente diferente da ideia inicial. (Townsend, 1997: 134).

Entendendo-se, assim, a prática artística como intencional. “Os acidentes, fortuitos ou não, podem ocorrer no interior do processo criativo, mas a actividade em geral não é acidental.” (George Dickie *in* Moura, 2009: 145).

“A obra de arte não acontece acidentalmente. Mesmo quando as intenções não são formadas conscientemente por um conceito artístico, são elas que guiam a produção da obra. (...) somente podemos interpretar o que a obra nos revela, todavia, podemos intuir a presença de um espírito criativo dotado de intenções que são representadas na obra.” (Townsend, 1997: 133).

O criador vai procurar controlar o sentido da sua obra, e nós procuramos fazer uma interpretação quando ela nos é apresentada.

“O momento em que algo se considera uma obra de arte, torna-se sujeito a uma interpretação. (...) A interpretação é em alguma medida uma função do contexto artístico da obra: significa algo diferente dependendo da sua localização arte-histórica, dos seus antecedentes e do gosto. (...) Arte existe numa atmosfera de interpretação e uma obra de arte é esse veículo de interpretação.” (Danto, 1973: 15).

Contudo, como foi dito anteriormente, todo o sentido é circunstancial e, por isso, não é singular e único. “... os objectos estéticos (...) não são integralmente definidos pelas intenções que determinam os seus fins pragmáticos. Isto não invalida que os objectos estéticos e as obras de arte não tenham utilização.” (Townsend, 1997: 126). Como Umberto Eco comenta, porque não comporta apenas uma interpretação, toda a obra de arte é aberta. (Eco, 1981: 153-154). Ou, o que Theodor Adorno declara as obras de arte como pontos de interrogação. (Adorno, 1982: 145). “Todas as obras de arte, e a

arte em geral, são enigmas (...) O facto de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo tempo a ocultarem coloca o caracter enigmático sob o aspecto da linguagem. ” (Adorno, 1982: 140).

Para Berger, a relação entre o que vemos e o que sabemos ainda não foi estabelecida. (Berger, 1980: 11). “... o campo visual que habitamos é um de significados e não só de formas, que é permeado pelos discursos verbais e visuais, por signos; e que estes signos são socialmente construídos, como nós somos.” (Norman Bryson *in* Foster, 1988: 107).

“... como Bryson salientou, em relação à historia da arte, é fundamental que a visão seja realinhada com a interpretação do que com a mera percepção. E como Bourdieu sucintamente citou: ‘Qualquer percepção de arte envolve uma decifração consciente ou inconsciente’. (...) Como uma metáfora para o método ou técnica no âmbito das ciências sociais ou estudos culturais ‘observação’ arrasta consigo um excesso de bagagem de pressupostos ontológicos e epistemológicos, embora inexplicados, que nos podem orientar para as origens dos ‘nossos modos de ver’ através da modernidade.” (Jenks, 1995: 5).

1.2 ANTROPOLOGIA E ARTE

O que é a arte? A definição de arte, ou sequer se a arte pode ser ou não definida, continua a ser um assunto controverso. “A arte é um fenómeno difícil de definir, pela imprecisão da fronteira que existe entre arte e não-arte, cuja localização parece muitas vezes mudar consoante a moda e a ideologia ...” (Layton, 1991: 12-13). Contudo, não se pretende aqui alongar este assunto, pois daria aso a outra tese. Havendo ou não um conceito unitário capaz de esclarecer quais as características que permitem que algo seja classificado como arte, normalmente atribui-se arte a um objecto intencionalmente produzido, num determinado contexto histórico e económico, com base no conhecimento sobre anteriores produtores que constituem a história da arte, e com um grau significativa de interesse estético.

Apesar de todo e qualquer objecto poder ser arte, nem todo o é. Embora se possa considerar uma obra de arte por ser visualmente interessante ou por ser bonita, também existem paisagens bonitas ou jardins bonitos, e esses não são julgados como obras de arte. (Eco, 1981: 182).

“Reconhecemos obras de arte, como uma categoria, porque elas são o resultado de processos técnicos, os tipos de processos técnicos em que os artistas são qualificados. A principal deficiência da abordagem estética é que os objectos de arte não são os únicos objectos avaliados esteticamente por aí: há cavalos bonitos, pessoas bonitas, pores-do-sol bonitos, e assim por diante; mas os objectos de arte são os únicos objectos que são *bonitos feitos*, ou *feitos bonitos*.” (Gell, 1999: 162-163).

Gell rejeita a estética por essa razão. Esta é essencialmente avaliativa, e os mesmos parâmetros de classificação estéticos estão ligada a objectos de arte, objectos naturais, e mesmo a objectos de diferentes culturas. (Gell, 1998: 4; Gell, 1999: 160). A tese central do seu estudo foi de que os objectos de arte podem ser vistos, não como portadores de significado ou de valor estético, mas como formas de mediação da acção social. Dá ênfase à “agência, intenção, causação, resultado e transformação” em que os objectos são vistos como actantes que intervêm na vida social. (Gell, 1998: 6). Daí a analogia com o raciocínio de Latour.

Para Gell, a arte é um tema negligenciado na antropologia social actual. (Gell, 1999: 159). Contrariando os autores George Marcus e Fred Myers, para os quais a antropologia está cada vez mais envolvida na produção de arte e nas instituições em que essa produção depende. (Marcus e Myers, 1995: 4).

Citando a partir do seu livro *Art and Agency*: “A antropologia, do meu ponto de vista, é uma disciplina das ciências sociais, não uma das humanidades. Essa distinção é, reconheço, ilusória, porém implica que a “antropologia da arte” se foque no contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não a avaliação de obras de arte específicas, o que, a meu ver, é a função do crítico.” (Gell, 1998: 2-3). E enquanto Howard Morphy afirma que aceitar a definição de arte pelo mundo da arte obriga o antropólogo a impor à arte das outras culturas que não a ocidental um referencial de

carácter abertamente metropolitano, Gell diz que os antropólogos não podem ignorar as instituições. Segundo ele, a antropologia da arte tem de levar em conta a base institucional da produção e circulação de obras de arte, e em que há muitas sociedades em que estas não são instituições especializadas em arte mas instituições de âmbito mais geral como, por exemplo, sistemas de trocas. (Gell, 1998: 5-6).

As obras de arte são vistas e é esquecido todo o trabalho que está por trás, desde o artista que comprou os materiais para pôr as ideias que teve em prática, ao processo de fazer arte para depois entrar no sistema de cultura através de instituições responsáveis por a expor e divulgar. Ou seja, as obras de arte resultam de um processo (Becker, 2008: xii).

Neste sentido, todo o tipo de arte está sujeito a um percurso de diferentes passos e envolve uma rede de cooperação entre vários elementos (Becker, 2008: xviii). Como no cinema, desde o guião aos realizadores e editores que cortam, montam e acrescentam música é um longo caminho até se chegar ao produto final em que no fim as estrelas são os actores. No caso da arte são os artistas as estrelas, e muitas vezes são esquecidos todos os indivíduos que permitem que se forme esse momento de relação entre o público e a arte.

O mundo da arte consiste numa constelação variada de pessoas e instituições, incluindo artistas, directores de museus, curadores, ajudantes de produção, visitantes, críticos, historiadores de arte, museus e galerias, universidades, revistas, etc. São todas essas pessoas, e a sua actividade conjunta, que permitem a existência e continuidade de um certo mundo da arte. (George Dickie *in* Moura, 2009: 18). O mundo da arte é como o pano de fundo diante do qual arte é definida e criada. (Becker, 2008: xxiv; Gell, 1999: 188).

Howard Becker, no seu estudo, conta-nos esta visão de olhar os “mundos da arte”, como ele designa, como fenómenos sociais e que no fundo são actividades com vários intervenientes.

“Mundos da arte consistem em todas as pessoas cujas actividades são necessárias para a produção de trabalhos característicos que aquele mundo, e talvez outros também, definiu como arte. Os membros de

mundos da arte coordenam as suas actividades pelo qual o trabalho é produzido por referência a um conjunto de entendimentos convencionais consagrados na prática comum e em artefactos frequentemente usados. As mesmas pessoas muitas vezes cooperam repetidamente, rotineiramente até, de formas semelhantes para produzir trabalhos semelhantes, de modo que possamos pensar um mundo da arte como uma rede estabelecida de ligações cooperativas entre os participantes. (...) Obras de arte, segundo este ponto de vista, não são produtos de criadores individuais, “artistas” que possuem um dom especial e raro. Elas são, em vez, produtos conjuntos de todas as pessoas que cooperam via convenções características do mundo da arte para trazer obras como essa à existência.” (Becker, 2008: 34-35).

O primeiro a utilizar o termo “mundo da arte” foi Arthur Danto. Essencialista, segundo a sua teoria a essência da arte está na história, e não integrada no objecto em si. No seu artigo *The Artworld*, publicado em 1964, afirma que para algo ser uma obra de arte tem de fazer parte do mundo da arte. Ou seja, o mundo da arte, constituído pelas teorias artísticas e história da arte, é o que faz com que uma obra seja uma obra de arte, num determinado momento. “Ver qualquer coisa como arte requer algo que o olho não pode discernir – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (Danto, 1964: 580).

A partir da teoria de Danto, e que veio a tornar-se um dos principais defensores da teoria institucional da arte, George Dickie elaborou o seu argumento. Segundo Dickie, o estatuto de arte é o que assim for reconhecido pela instituição mundo da arte e uma obra de arte é criada a pensar em ser apresentada a um público do mundo da arte. Numa versão inicial da sua teoria afirma que “Uma obra de arte, em sentido classificativo, é (1) um artefacto (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse conferido o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte).” (George Dickie *in* Moura, 2009: 112). Mais recentemente, diz que “Um artista é uma pessoa que participa conscientemente na produção de uma obra de arte. Um público é um conjunto de pessoas cujos membros têm suficiente preparação para compreender um objecto que lhes é apresentado.” (Dickie, 2008: 145).

A noção singular de mundo da arte cai em desuso quando Becker e outros passaram a falar, não em mundo, mas mundos da arte. O facto de a produção de uma

obra de arte, e ao longo de todo o percurso que faz até chegar ao seu receptor, estar dependente de inúmeros recursos, faz-nos considerar a existência de vários mundos interligados e interdependentes, tornando o argumento de Becker como o mais plausível. (Becker, 2008: 36).

Entendemos, assim, um mundo da arte como uma rede de cooperação entre vários elementos. Mundo da arte, seja ele pequeno ou grande, envolve sempre a cooperação e colaboração das pessoas que caminham, em geral, para o mesmo objectivo (Becker, 2008: 82). Pensando assim a arte como uma actividade colectiva, levantam-se questões como: quem são então os elementos que fazem parte de um determinado mundo de arte? Como é que a arte se produz, e por quem? Quem é que altera ou edita, de alguma forma, o que o artista criou e que agora nos é apresentado à nossa frente? (Becker, 2008: 22).

Abandona-se a tradição dominante do herói individualista, e passamos a ver o artista como mais um dos participantes na produção de arte (Becker, 2008: xxv). E em que qualquer participante, actuando segundo regras e convenções, vai contribuir de alguma maneira e influenciar essa produção.

“... em princípio qualquer objecto ou acção pode ser legitimado como arte, mas que na prática cada mundo da arte tem procedimentos e regras de legitimação (...) Esses procedimentos e regras estão contidos nas convenções e nos padrões de cooperação segundo os quais os mundos da arte exercem as suas actividades de rotina.” (Becker, 2008: 163).

Nem toda a arte é boa e nem toda a arte é feita para ser exibida, mas assim que o conceito é formulado ela apresenta normalmente uma forma física de modo a ser apreciada. Já Martin Heidegger defendia que a contemplação é tão importante quanto a criação. Para ele há uma dependência entre artista e obra de arte, não há um sem o outro. Se o artista é a origem da obra, a obra, por sua vez, é a origem do artista. (Heidegger, 2014: 9).

Isto é, um artista cria a sua obra, de um modo geral, a pensar em apresentá-la a um determinado público, e por isso irá produzi-la com dimensões que permitam que

entre num edifício e que a sua exibição seja possível. Enquanto o espectador ao visualizar uma obra de arte irá saber que não lhe pode tocar, e que o que está a ver, não requer uma observação imediata, mas sim contemplativa e interpretativa. “Artista e público são assim, implicitamente, definidos um pelo outro. Cada qual é uma condição necessária para que a relação estética exista. (...) Obtém-se então um sistema interligado no qual nem a arte, nem o artista, nem o público são independentes.” (Townsend, 1997: 256).

Durante a História da Arte separa-se o trabalho do artista do artesão, ou arte de ofício. Entende-se que o artista nunca faz duas coisas da mesma forma, ao contrário do artesão, e que um artefacto apesar de poder ter tido uma funcionalidade ao ser considerado arte deixa de a ter. (Becker, 2008: 272). Obras de arte, neste sentido, não têm função e precisam algo mais do que habilidade técnica. Porém, não é bem assim. Também um artesão não faz duas coisas exactamente iguais, e a arte pode ser entendida como tendo um propósito. Esta ideia eurocêntrica de que algo que serve não é arte é errada quando pensamos na arte como ideias.

Olhamos para uma obra de arte como o fruto de uma actividade mágica e misteriosa, quando a arte, no fundo, é uma condição e/ou manifestação humana. O ser humano é criativo e os objectos de arte são criados por seres humanos para outros seres humanos. (Gombrich, 2005: 32). “... os artistas são indivíduos que produzem obras de arte e que o público é um conjunto de indivíduos que a elas reagem individualmente. Partimos da criação e reacção individuais para nelas procurarmos aspectos comuns.” (Townsend, 1997: 206). “A obra de arte é inerentemente social de uma forma em que o objecto misterioso ou apenas bonito não é: é uma entidade física que medeia entre dois seres, e portanto cria uma relação social entre eles, que por sua vez fornece um canal para futuras relações sociais e influências.” (Gell, 1999: 172-173).

A arte é histórica e produz diferentes significados do contexto em que vivemos e, por isso, deve ser olhada com especial atenção. Os artistas dão-nos uma interpretação diferente da realidade, e nós procuramos aceder a esse universo de interpretação. Isto porque, o objecto de arte nos permite um modo de o compreender. (Townsend, 1997: 221). “A arte ensina-nos a vê-la conforme requer ser vista.” (Townsend, 1997: 192). “A sobrevivência das obras, a sua recepção enquanto aspecto da sua própria história, situa-

se entre a recusa a deixarem-se compreender e a vontade de serem compreendidas; esta tensão é o clima da arte.” (Adorno, 1982: 333).

Mas há vários intervenientes na vida de uma obra além do artista.

“... o objecto intencional (...) não é definido unicamente pelo artista. Por vezes, o tipo de objecto liberta-o do seu criador e faz com que dependa de outros factores, além do criador. (...) nem a intencionalidade do artista nem a do público são decisivas para a obra de arte. Os trabalhos artísticos estão sujeitos a mudanças que dependem das suas possibilidades materiais e históricas. Em lugar de se conceber a obra de arte como um objecto fixo, intemporal, produzido por um artista nalgum momento único da história, talvez ela tenha de ser pensada como um objecto em evolução com a sua história própria.” (Townsend, 1997: 161-162).

Assim, as obras de arte, não são estáveis, estão em constante mudança a ganhar novos significados. Em consequência de um objecto definido como artístico depender sempre de quem o vê e como o vê, a arte continua a ser um conceito mutável.

“Visualização é uma actividade de transformar o material da pintura em significados, e essa transformação é perpétua: nada pode deter isso. Códigos de reconhecimento circulam através da pintura incessantemente... O espectador é um intérprete, e o ponto é que uma vez que a interpretação muda à medida que o mundo muda, a história da arte não pode reivindicar o conhecimento supremo ou absoluto do seu objecto.” (Norman Bryson *in* Jenks, 1995: 13).

A arte é, de facto, impulsionadora de experiências e ela própria é uma experiência, em que cada vez que a vemos ela se transforma perante os nossos olhos, reparamos mais pormenores e detalhes em cada instante. (Gombrich, 2005: 36). Da mesma forma que, apesar de haver uma propensão inata em nós para a linguagem, se essa não for cultivada poderá nunca se chegar a desenvolver, também a percepção de arte apesar de ser algo genuíno tem também de ser desenvolvida e melhoradas as nossas capacidades. Motivo pelo qual os museus e galerias de arte são tão importantes. As

nossas sensibilidades podem ser apuradas através da experiência e do treino (George Dickie *in* Moura, 2009: 146), e quanto mais cedo se começar a fazer esse exercício melhor.

“O velho adágio de que gostos não se discutem pode até ser verdadeiro, mas não se pode minimizar o facto de que o gosto é susceptível de desenvolvimento. (...) Nunca se acaba de aprender no campo da arte. Há sempre coisas novas a descobrir. As grandes obras artísticas parecem revelar um aspecto diferente de cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tao inexauríveis e imprevisíveis quanto seres humanos de carne e osso. É um mundo excitante, com as suas próprias e estranhas leis, as suas próprias aventuras.” (Gombrich, 2005: 36).

Através dos autores e teorias inumeradas neste capítulo percebe-se o fenómeno artístico como uma prática social. Arte está enquadrada numa moldura cultural com regras de funcionamento próprias, sujeitas a mudanças a qualquer altura. O trabalho dos artistas e de todos os outros elementos intervenientes é socialmente, historicamente e economicamente determinado e condicionado. Podemos, assim, determinar que estudar a prática artística é estudar a sociedade em geral.

“O que eu disse sobre mundos da arte pode ser dito sobre qualquer tipo de mundo social, quando colocado de um modo geral; maneiras de falar sobre arte, generalizadas, são maneiras de falar sobre a sociedade e o processo social em geral.” (Becker, 2008: 369). “Desta forma, poderíamos dizer (...) que o mundo da arte reflecte a sociedade em geral.” (Becker, 2008: 371).

1.3 ARTE CONTEMPORÂNEA E PRÁTICAS EXPOSITIVAS

Dentro do contexto dos mundos da arte, anteriormente abordados, a arte não é produzida da mesma maneira, contudo mesmo comparando diferentes tipos apresenta similaridades no processo de se fazer. (Becker, 2008: 11). Embora aqui não nos

interesse analisar nem comparar todas as áreas englobadas nesses mundos, que vão desde os livros ao cinema, mas sim focar-nos na arte contemporânea, em particular nas artes plásticas.

A pintura é conhecida como sendo o meio mais antigo, ou pelo menos reconhecido, da arte. Tintas, óleos, acrílicos, papel, tela, cartão, começaram a ser utilizados para o homem retratar o que via ou imaginava. Ou seja, utilizando cores, tons e texturas produz-se uma representação da realidade. Surgiu um ponto de viragem com a invenção da fotografia, em que através dela e da analogia olho-máquina, se conseguiu fazer com que o homem fixasse um determinado momento numa superfície. A fotografia baseou-se na pintura, que apesar de se diferenciar desta continua a ser o fotógrafo um sujeito que transmite visível o que ele vê num momento específico que mais ninguém viu. Várias evoluções tecnológicas se deram e hoje, com a fotografia digital, esta perdeu a sua materialidade e deixámos de conseguir separar com tanta clareza o real do artificial.

Estas são as duas técnicas mais comuns, mas as artes plásticas vão mais além, escultura, performance, vídeo são alguns dos exemplos. As tecnologias visuais adoptaram novas formas ao dar som e movimento à imagem e o vídeo tornou-se, deste modo, bastante utilizado. Desenvolvimentos que levaram a que actualmente a representação da imagem permaneça em grande parte ligada ao ecrã. E como Hans Belting comenta, a pintura é o ponto de partida do ecrã actual, pois se diante de um quadro “... o espectador não apenas exercitava o olhar sobre o mundo como ampliava a sua imaginação.”, similarmente o ecrã procura envolver as emoções e imaginação dos espectadores. (Belting, 2014: 60).

Na segunda metade do século XX, a *Pop art* de Andy Warhol ou os *ready-made* de Marcel Duchamp levam para o espaço expositivo a arte dita que qualquer um podia ter feito. A ideia de que o artista já tem uma data de materiais e ideias já feitas, quase como se tivesse outros artistas a trabalhar para eles. Da mesma maneira, que no Renascimento os artistas trabalhavam por encomenda e contavam com ajudantes e estagiários.

Uma vez que os artistas podem fazer obras de arte sem na realidade fazer alguma coisa, a habilidade e técnicas artísticas deixam de ter relevância. Trabalho manual deixa de fazer parte do conceito de arte, levando-nos à discussão se continuará a

fazer sentido chamar os seus produtos de “obras” de arte. (Belting, 2003: 6). Tal como poderemos aplicar os mesmos valores estéticos de beleza e gosto a um urinol com o título de “Fonte”? (obra de Duchamp de 1917). Neste sentido, a arte está independente de quem a executa, e já Arthur Danto era partidário de uma estética do sentido em detrimento de uma estética da forma (Danto, 1973: 15).

Tornando-se, então, importantes não os objectos utilizados mas a escolha desses. Ao artista cabe apenas apontar e indicar para o objecto em si. (Cauquelin, 2010: 64).

“O que é interessante sobre os objectos de arte ready-made de Duchamp nunca foram os objectos em si, mas as razões de Duchamp para seleccioná-los (...) e o mesmo é verdade para a arte produzida pelos seus muitos seguidores. Os objectos aparentemente ‘arbitrários’ da arte conceptual são apenas *aparentemente* arbitrários, e todos eles funcionam, se funcionarem, porque eles têm ressonâncias (Dantoescas) históricas e iconográficas complexas, das quais a galeria pública é, em maior ou menor medida, ciente. Eles são objectos que são escrutinados como veículos de ideias complicadas, destinados a alcançar ou a dizer algo interessante, difícil, alusivo, difícil de levar a cabo e assim por diante. Eu definiria como um candidato a obra de arte qualquer objecto ou performance que potencialmente recompensa tal escrutínio porque ele encarna intencionalidades que são complexas, que exigem atenção e talvez difíceis de reconstruir na totalidade (...).” (Gell, 1999: 211).

A chamada arte contemporânea surge, assim, em 1960/70 e estende-se até os nossos dias. Podendo-se considerar Warhol e Duchamp como os embaixadores desta arte que não tem regras rígidas nem sequência lógica.

“[Duchamp] Ao expor objectos «já feitos», já disponíveis e geralmente utilizados na vida quotidiana, como a bicicleta ou urinol baptizado de «fonte», o artista dá a entender que apenas o lugar de exposição faz destes objectos obras de arte. É ele que dá o valor a um objecto, por muito pouco estético que ele seja. (...) Quanto à obra, esta pode pois ser *não importa o quê mas a tal hora.*” (Cauquelin, 2010: 63-64). “Tal como Duchamp, Warhol abandona a estética, deixa a sua profissão de desenhador, renuncia à sua marca, à habilidade manual e consagra-se à

arte. Esfera que dissocia das questões de bom gosto, de belo e de único. Os objectos que apresentará serão banais, *kitsch*, de mau gosto. Serão objectos de uso corrente: garrafas de Coca Cola, fotos publicadas nos jornais e remontadas. Em suma, duplicados, *remade*.” (Cauquelin, 2010: 74-75).

Esta diversidade e complexidade que compõe o mundo contemporâneo foi o que levou a autores como Danto e Belting a afirmarem o fim/ morte da arte. Apesar de o explicarem de forma diferente, os dois concordam que não quer dizer que a arte tenha terminado, mas sim a História da Arte como a conhecíamos, capaz de ser dividida por temas ou gerações. Esta nova arte, sem limites nem fronteiras, não se encaixa nos padrões que definem essa história. “Uma história chegou ao fim. (...) O que tinha chegado ao fim era essa narrativa mas não o tema da narrativa. (Danto, 1997: 4).

Os dois autores referem que devido a uma mudança radical nas condições de produção das artes visuais, em que o pluralismo é aceite, urge repensar o discurso histórico da arte. (Danto, 1997: 3).

“Os artistas podem usar objectos do quotidiano encontrados ou interpretar e aliená-los esteticamente. (...) Os objectos encontrados, quer sejam retirados do caixote do lixo ou a partir de um catálogo de arte, foram forçados na moldura da sua discussão, que não no limite do texto mas visual, um tratado visual sobre a arte e a vida. Este tipo de discurso colocou a percepção do mundo na estrutura cultural partilhada pelo artista e pelo seu público. É claro, no entanto, que esta estrutura já não é chamada de história da arte.” (Belting, 2003: 82).

Para Arthur Danto, esta arte pós-histórica, como ele prefere chamar no seu livro *After the End of Art*, iniciou-se com a arte Pop em que deixa de haver uma distinção evidente entre obras de arte e “meras coisas reais”.

“Para usar o meu exemplo favorito, nada precisa marcar a diferença, exteriormente, entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de Brillo no supermercado. E a arte conceptual demonstrou que não precisa nem

mesmo ser um objecto visual palpável para algo ser uma obra de arte visual. Isso significava que (...) na medida em que as aparências estavam preocupadas, qualquer coisa poderia ser uma obra de arte, e isso significava que se fosse para descobrir o que era arte, teria de se passar da experiência sensorial ao pensamento.” (Danto, 1997: 13).

Já em *A História da Arte* de Ernst Gombrich, o autor diz:

“Não existe realmente algo a que se possa chamar Arte. Existem apenas artistas. Outrora, esses homens pegavam num punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisonte na parede de uma gruta; hoje, eles compram as tintas e pintam cartazes para estações subterrâneas do metro; e muitas outras coisas os artistas fizeram ao longo dos tempos. Não há mal nenhum em designar como arte todas essas actividades, desde que se tenha em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em varias épocas e lugares, e que Arte com maiúscula não existe.” (Gombrich, 2005: 15).

Muito antes da História da Arte se iniciar, imagens foram antes produzidas nas grutas e cavernas e muitas depois continuam a ser produzidas e reproduzidas. Por essa razão, Belting prefere substituir uma história das imagens pela história da arte, considerando a arte como uma invenção ocorrida com o advento do Renascimento, e a história da arte como apenas um dos capítulos na longa história das imagens.

“Qualquer antropologia da imagem depressa constatará que as imagens evocam e conjuram continuamente diferentes e novas imagens, porque as imagens são apenas respostas contingentes e, assim, desajustadas das necessidades das gerações sucessivas. Por isso, após cumprida a sua função, cada imagem induz a uma nova. (...) As imagens constituem formas historicamente contingentes, mas respondem ainda a questões intemporais, razão pela qual os homens as inventaram e incessantemente as reinventam.” (Belting, 2014: 71-72).

Tal como a nossa percepção e as metodologias visuais se vão alterando também os modos de fazer arte e de a dispor ao visitante. A arte contemporânea numa cultura cada vez mais técnica e tecnológica encontrou novas formas de manter a sua presença, mesmo na era da cultura de massa (Belting, 2003: 165). Diferentes artes se cruzam e diferentes materiais se misturam, a arte contemporânea é imprevisível e surge das mais variadas formas e feitios.

Os artistas têm ao seu dispor e utilizam diversos meios para transpor as suas ideias, desde a mais comum a tela, ao projector, papel, vídeo, etc. A arte é criada por artistas que dependem de instituições para expor a arte que produzem. E, por sua vez, as instituições dependem dos artistas não só para exporem o que esses artistas criam mas para dar viabilidade e visibilidade aos seus espaços. Ou seja, existe uma certa circularidade na actividade artística.

“Algo parecido com a questão do ovo e da galinha aplica-se, então, ao tipo de actividade institucional necessária ao mundo da arte; a arte é o produto de um mundo da arte, que, por sua vez, através da sua actividade performativa, torna possível o público e a obra de arte; mas o mundo da arte é originado pelo artista e pelo público que conseguem fazer aquilo a que se propuseram. Que é que vem em primeiro lugar?” (Townsend, 1997: 208).

Uma instituição selecciona artistas, pessoas com quem trabalhar, locais e modos de exposição, a divulgação, e assim os públicos que recebe são uma consequência dessas escolhas e desse trabalho. E enquanto nós nos encontramos fora do nosso contexto ao entrarmos numa galeria ou museu, de igual modo, também as peças exibidas saem do *atelier* do artista ou de outro qualquer lugar para serem colocados à nossa frente. As coisas estão dispostas para nos fazer ver dessa forma, devemos, pois, olhar não só para o que está exposto mas como está exposto (*modos de ver* – Berger, 1980). Dentro do processo expositivo, a questão central não é saber se um objecto possui intrinsecamente interesse visual, mas sim questionar sobre os modos pelos quais esse interesse é suscitado ou criado. (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 17).

As imagens são dispostas para serem vistas de uma determinada maneira, mas isso não impede que cada um tenha uma visão diferente da coisa. Isto é, a percepção da arte no museu, algo que pensamos ser um acto isolado e privado, é criado socialmente. (Norman Bryson *in* Foster, 1988: 107). Imagens que são vistas colectivamente mas que cada um tem uma vivência/ experiência pessoal delas. Conforme Belting propõe: “Uma «imagem» é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou colectiva.” (Belting, 2014: 21).

O século XIX foi marcado pela criação de grandes e importantes instituições museológicas na Europa, impondo ao espectador uma relação totalmente nova com as obras de arte. (Hooper-Greenhill, 2000: 17). Nos dias de hoje, volta-se a relacionar o museu não só com a colecção e objectos que alberga mas também com a arquitectura do edifício. “Como os templos e palácios tradicionais que muitas vezes emulam, museus de arte são entidades complexas em que a arte e a arquitectura são partes de um todo maior.” (Duncan, 1995: 1). É importante ter condições próprias e de fácil acesso, pois o espaço também vai influenciar a arte exposta e como essa vai ser observada pelo espectador. O edifício deve convidar à entrada das pessoas, ser um espaço agradável e com conforto, através de uma boa sinalização, locais de descanso e que possibilite ampla circulação, e assim também o tempo de permanência do visitante será maior.

Existem várias técnicas de exposição que nos formatam de modo a ter uma visualização contemplativa das obras expostas. O facto de muitas vezes as salas apresentarem paredes brancas é de modo a podermos focar-nos nas obras, separadas de quaisquer distrações. (Rose, 2001: 180).

“As pinturas estão agora muitas vezes penduradas em uma única linha ao redor das paredes de uma sala, convidando-o a segui-las, olhando para cada uma de sua vez. Isto é, elas são penduradas como imagens individuais. Esta é uma prática do século XX; no século XIX, era muito comum em vez as paredes das galerias estarem lotadas quase do chão ao tecto com pinturas. Esta mudança está associada com os modos de classificação crescentemente detalhados e mudanças nas noções de Arte. (...) Se as pinturas são penduradas lado a lado, é possível contemplar cada uma delas individualmente como peças de Arte. Isso também tem efeito sobre o espectador: a incentivar essa forma contemplativa da visualização. (...) Assim, pode-se argumentar que tanto a imagem como

o espectador são individualizados por esta tecnologia de disposição, e que os espectadores são produzidos como olhos contemplativos e as pinturas como objectos a serem contemplados.” (Rose, 2001: 177).

A exposição constitui uma das funções essenciais das entidades culturais, é através dela que o museu ou galeria, de um modo específico, realizam a sua missão cultural e educativa. São seleccionados objectos e formas de os expor segundo um conceito e um ponto de vista. “Dentro de museus, o fenómeno de exibição (ou da exposição) é a principal forma de pedagogia. É a experiência das exposições que para a maioria dos visitantes define o museu, e é através das exposições que os museus produzem e comunicam conhecimento.” (Hooper-Greenhill, 2000: 4).

Importa que a montagem das exposições não seja apenas um acumular de objectos, mas uma narrativa que se torna viva, isto é, que comunica com quem os observa. Deve-se fundir uma relação entre o local onde as peças são colocadas, as paredes e janelas do edifício.

“A iluminação, natural e artificial, é uma das componentes fundamentais para a construção, reinvenção e encenação do espaço. Através dela valoriza-se um pormenor, sublinha-se o discurso expositivo, dramatiza-se uma sala... Outros elementos concorrem para esta transformação, nomeadamente o esquema de cores adoptado e a modulação do espaço. Em conjunto são determinantes para a criação de um percurso e para a percepção das obras/ espaço.” (Bárbara Coutinho *in* Curvelo, 2009: 139).

Hoje não só é importante ter boas condições e boa iluminação que permitam uma completa fruição das obras de arte, como a mudança e a renovação dos espaços se tornou uma prioridade. Museus e galerias de arte tornam-se, assim, como o teatro em que cada vez que a cortina se abre existe um novo espectáculo, e em que os seus espaços se alteram conforme as exposições que albergam. Além da tradição de pinturas temos fotografias, vídeos, instalações e performances, acrescentando-se actividades de animação que convidem o visitante a permanecer e a participar, ou seja, a criar um museu vivo (Hooper-Greenhill, 2000: 22). Na época da performatividade das artes plásticas, temos mais e também esperamos mais. E no fundo, o objectivo deverá ser

continuar a montar exposições de diferentes maneiras, pois são diferentes artes, diferentes artistas e diferentes momentos de olhar para elas.

Os museus não constituem entidades isoladas dos contextos temporais que os rodeiam e, por isso mesmo, também têm de arranjar formas novas de interagir e cativar a audiência. Assim, numa sociedade cada vez mais dependente das tecnologias também as instituições têm de incluir estes novos meios de informação e disposição. “Durante o século XX formas mais recentes de meios visuais como o filme, televisão, fotografia e a internet, usurparam algumas das funções expositivas do museu.” (Hooper-Greenhill, 2000: 150). No complexo cenário artístico-cultural contemporâneo não só os museus e galerias aderem a estes novos *midia* como existe a convivência simultânea de museus físicos e museus virtuais.

Apesar de nem sempre ser fácil esta conexão. Tal como Ross Parry argumenta as noções de visita, objecto, colecção, espaço expositivo, autoridade do curador e, por fim, o museu todas elas foram recodificadas pela presença e influência da tecnologia digital. Sendo que ao longo da história têm existido incompatibilidades e conflitos na relação entre museus – experiência centrada no real encontro da visita – e computadores – experiência virtual. (Parry, 2007: 13-14).

Muitos têm sido os formatos e ideias novas nas obras de arte, apesar de haver interacção com meios tecnológicos esses são sobretudo de informação, pois as obras de arte continuam intocáveis. (Rose, 2001: 181). Cores e meios são manipulados pelos artistas, mas não pelo público. O público estabelece uma relação com essas a partir da visão. Mas esse não é o único estímulo sensorial, ao recordarmos o que vimos lembramos também o que ouvimos. E hoje, com o vídeo, o som é essencial. Ou, por exemplo, ao caminhar na maioria das galerias ou museus de arte, procuramos acrescentar e enriquecer a visita através de computadores, monitores *touch-screen*, auscultadores e guias de áudio que nos transmitam informações acerca do que estamos a ver, em vez de serem as próprias obras a fazê-lo. Assim, podemos dizer que a experiência visual é multi-sensorial, quando vemos também utilizamos outros sentidos associados.

A arte contemporânea consiste numa reflexão sobre a sociedade em que vivemos. Sociedade globalizada e com o uso cada vez maior de tecnologias, também a arte se tornou global e tecnológica, em que já não somos capazes de identificar a origem

da sua produção. (Layton, 1991: 11). Mas a abertura à novidade e à inovação ainda é reticente. É preciso preparar o público e levá-lo às obras de arte, daí que os Serviços Educativos das instituições sejam tão importantes. A função destes é aumentar a visibilidade e aceitação da arte, por parte principalmente dos mais novos, sendo que a sua acção é fundamental a longo prazo. (Madalena Victorino *in* Curvelo, 2009: 267).

Porém, isso não chega. As organizações culturais não podem ser passivas e estáticas. Importa que chamem a atenção das pessoas, mas também que elas regressem. A programação de actividades regulares, acrescentando-se um bom plano de comunicação, permite que isso aconteça. A imagem que transmitem, o logótipo e a mensagem são elementos cruciais para reter a atenção do público. Uma boa imagem, simples e directa, permite chegar mais facilmente às pessoas, independentemente da idade, género ou origem social. O enraizamento da televisão e dos *shoppings* na nossa sociedade leva a que as instituições culturais se tenham de esforçar por se destacar, explorando novos, criativos e imaginativos, meios de o fazer.

O uso das novas tecnologias de informação pode ser decisivo em estabelecer uma maior proximidade ou melhorar acesso dos públicos. Nos dias de hoje, é à internet que vamos procurar informações sobre os sítios que pretendemos visitar. Os *websites* têm de ser acessíveis e com informações actualizadas frequentemente. Os textos não podem ser muito especializados e têm de transmitir informações essenciais ao futuro visitante, informações que sejam adequadas a um público muito heterogéneo. Uma visita virtual pode levar a uma visita real, e o design pode ajudar a atingir esse fim. Isto é, a qualidade do *site* também desempenha um papel. (Manuel Bairrão Oleiro *in* Curvelo, 2009: 119). Já em relação às redes sociais, como por exemplo a página do *facebook*, embora o aspecto seja mais formatado, pois todas as páginas seguem o mesmo grafismo, é também importante que a informação seja actualizada com regularidade.

Portanto, os espaços devem ser vividos tanto pelos artistas quanto pelos visitantes/ espectadores. As instituições culturais além de serem locais de produção de cultura são cada vez mais também locais de investigação. Assim, o receio ou a discriminação que se sentia ao entrar num museu ou galeria dedicado a um público elitista e especializado desaparece. “À medida que a informação é disponibilizada para um espectro mais alargado de públicos, também o contacto com a obra de arte se torna

mais acessível, mais perceptível para pessoas menos informadas e, portanto, dá-se uma maior abertura de públicos.” (Manuel Bairrão Oleiro *in* Curvelo, 2009: 104).

O século XIX viveu dos museus (Duncan, 1995: 1), e ainda hoje se identifica esse como o lugar que simboliza a preservação e protecção da arte, superior às indústrias e ao comércio. Em que para observar e contemplar arte as pessoas dirigiam-se, e dirigem-se, a um museu ou uma galeria. Mas isso já não é bem assim. Os museus cada vez mais propõem coisas de modo a lucrar com isso, exposições temporárias, catálogos, *merchandising*. Além de que as pessoas podem aceder à maioria dos seus conteúdos através de *sites* ou até páginas de redes sociais, no computador ou telemóvel. O acesso a estes locais foi desta maneira bastante facilitado onde a distância geográfica já não é uma barreira.

Hoje existe uma multiplicidade de propostas oferecidas através dos mais diversos suportes. A arte mudou (e multiplicou) tal como os acessos a ela, e, conseqüentemente, também as instituições tiveram de mudar. Alterar e inovar os espaços, criar actividades aliantes, diversificar os conteúdos, usar tecnologias de interacção de modo a chamar e cativar o público.

A arte contemporânea revolucionou, assim, o modo de fazer arte e, por isso mesmo, também a distribuição dos papéis da rede cooperativa teve de se alterar. Hoje um elemento pode inclusive desempenhar mais que um papel ao mesmo tempo. E também os artistas já não dependem tanto das instituições como antes, hoje conseguem comunicar com um público mais alargado directamente através de páginas na internet, blogues ou *sites*. “Se a estética e a habilidade manual são assim postas de parte, se o artista é alguém que mostra algo e produz signos, toda a distribuição dos papéis no interior do domínio da arte deve ser reconsiderada.” (Cauquelin, 2010: 65).

O que foi aqui debatido ao longo destas páginas em que se retirou o artista do epicentro de toda a actividade artística não quer com isso desvalorizar o seu papel. São os artistas que dão legitimidade à arte e através deles conseguimos aceder a formas de ver e de pensar do passado que de outra forma não seria possível. Hoje através da nova arte, com o uso de meios tecnológicos, explicam-nos, contextualizam-nos e preparam-nos para uma cultura digital.

Hoje a arte contemporânea continua a ser incompreendida aos olhos de muitos, e talvez seja porque continua a ser vista segundo os padrões da história da arte passada. A arte contemporânea é diferente, tal como deve ser a sua fruição estética. Mais ainda, a arte contemporânea abandona esse espaço limitativo da fruição e torna-se o lugar da reflexão e crítica.

CAPÍTULO II

2.1 DESCRIÇÃO DO CAMPO ETNOGRÁFICO – CAPC

O nascimento do Círculo de Artes Plásticas dá-se em 1958, atribuindo-se a responsabilidade pela primeira direcção a Alfredo Rasteiro, Emílio Rui Vilar, Mário Silva e Jorge Mira Coelho. Um grupo de estudantes com falta de espaços e cursos dedicados às artes que sentiram em Coimbra decidiram construir um lugar de experimentação, ensino, debate de ideias dentro do campo das Artes Visuais.

“Criámos, assim, o Círculo, com uma liberdade de pensar no futuro, pois foi nesse o alicerce essencial da comunidade universitária de homens livres.” (Mário Silva *in* Frias, 2010: 27). “Achámos importante não só a divulgação (através da organização de exposições) mas também a necessidade da existência de um espaço próprio para a criatividade e a revelação de valores dentro da área.” (Jorge Mira Coelho *in* Frias, 2010: 28).

Cedo se depararam com a falta de verbas e a falta de um local para realizar as suas actividades. O que levou a que desde o início o Círculo contasse com o apoio e colaboração da Associação Académica, como foi anunciado no jornal *Via Latina*:

“A Associação Académica de Coimbra, consciente do desinteresse da Academia pelas Artes Plásticas em geral, e desejando preencher esta falha na vida cultural da nossa Universidade, decidiu criar um CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS, cuja finalidade imediata será facultar a todos os estudantes meios de trabalho, num *atelier* colectivo, de divulgação e educação estética através de exposições, colóquios e de um suplemento de artes plásticas no jornal «Via Latina» – Jornal dos Estudantes da Universidade de Coimbra.” (Texto distribuído às organizações e secções da Academia *in* Frias, 2010: 35-36).

E também da Fundação Calouste Gulbenkian responsável pelas instalações provisórias na Rua de Montarroio.

“A Fundação Gulbenkian concedeu inúmeros subsídios, como o pagamento da renda do edifício-sede do Círculo, os honorários dos professores, a compra de material para os *ateliers*, os apoios para a realização de ciclos de cinema e conferências cujos temas se relacionassem com Arte, a organização de exposições de artistas convidados e a exposição anual dos trabalhos dos sócios que frequentavam as aulas de desenho e pintura. Devido ao apoio da Fundação Gulbenkian, o Círculo pôde desenvolver as suas actividades num espaço, cedido para o efeito pela AAC, na Rua Oriental de Montarroio, onde ficou uns meses, mas o facto de o local ser exíguo para o trabalho que se pretendia desenvolver, levou a Direcção a querer uma mudança.” (Frias, 2010: 41).

Em 1963, o Círculo já se encontrava em funcionamento na Rua Castro Matoso, nº 18. Sede que procurava ser um ponto central de encontro entre os estudantes e a arte contemporânea, melhor sítio não poderia encontrar que não uma localização próxima da Universidade e da Praça da República, em Coimbra. Denunciando para além de exposições, uma biblioteca e centro de estudos, aulas, colóquios e conferências, e um ciclo de cinema, o CAP rapidamente se tornou um marco da cidade e, se quisermos até, uma Escola de Artes.

“No interior do CAP, a ideia base era a de ajuda entre todos, de aprendizagem, de novas procuras e experiências, o que fez dele uma escola de Artes.” (Frias, 2010: 45). “Foi uma altura de aproximação à modernidade, às experimentações, à arte conceptual, à *performance*, à acção. Foi uma época de dinâmicas, em que apetecia ir e estar no CAP, onde se juntavam sócios e outros.” (Frias, 2010: 62).



Imagem nº 1 – Sede do CAPC na Rua Castro Matoso¹

Após uma década de existência, já eram muitos os sócios e muitas as exposições promovidas. Por intermédio de professores de grande nome como Waldemar da Costa, Ângelo Rocha e João Dixo, e obras de Alice Jorge, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Júlio Resende, Vieira da Silva, o Círculo conseguia então alcançar o papel de divulgador das artes plásticas. (Frias, 2010:64). “Com todas as iniciativas que desenvolveu ao longo desses dez anos, com todo o cariz pedagógico extra-curricular, o CAP teve, igualmente, uma acção de formação de gosto e mentalidade, na camada estudantil e no público geral.” (Frias, 2010: 68).

Na década de 70, o CAP ao minorar as faltas e falhas que se sentiam em Coimbra ao nível da arte, apresentava uma diversidade de actividades expositivas e pedagógicas, intervenções e ideias inovadoras, mostrando o seu poder descentralizador afastada dos grandes centros de criação e ensino que eram Lisboa e Porto.

“... o Círculo prosseguiu a sua linha de orientação, continuando com os cursos de desenho e de pintura, estruturados para os sócios que pretendiam desenvolver a actividade artística. Estas aulas eram dirigidas a quem pretendesse aprender os fundamentos da pintura e do desenho, não sendo, especificamente direccionadas para a formação de artistas.” (Frias, 2010: 75). “Existia, igualmente, o desejo de se colocar os sócios e outros

¹ Imagem adaptada de um postal, Arquivo Documental do CAPC.

interessados nestas matérias, a reflectir sobre as problemáticas artísticas, organizando-se iniciativas, como o ciclo de conferências sobre *Arte Moderna História e Sociologia*, mesas-redondas e grupos de estudo, investindo na área expositiva, fazendo com que Coimbra fosse palco de mostras dos mais importantes artistas contemporâneos.” (Frias, 2010: 80).

Performances, instalações, cursos de desenho e de pintura – atribuindo-se ao CAPC o lugar de pesquisa e experimentação. Ele foi ao longo da história, e ainda hoje é, constitutivo da carreira dos mais importantes nomes da arte portuguesa, sem o qual provavelmente nem se teriam iniciado, tais como Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, António Barros, António Olaio, Armando Azevedo, Fernando Pinto Coelho, Rui Órfão e Túlia Saldanha. Inclusive não é possível falar do Círculo sem mencionar este último nome. Túlia Saldanha que participa dedicadamente em todas as suas actividades, de 1968 a 1988, mais tarde vem a assumir a direcção. (Frias, 2010: 76).

Outro nome soante na história do CAPC é Ernesto de Sousa, responsável pela iniciativa, em 1974, da Comemoração do Aniversário Internacional da Arte.²

“A 17 de Janeiro de 1974, Ernesto de Sousa organizou, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, com Túlia Saldanha, António Barros, João Dixo, Alberto Carneiro, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, Miranda, Teresa Loff, Alfredo Pinheiro Marques, Ção Pestana, Avelino Sá, Luísa Saldanha, Margarida Mestre, Vítor Diniz e outros, uma festa comemorativa do *1.000.011º Aniversário da Arte e Arte na Rua*, a partir de uma ideia de Robert Filliou. (...) As instalações do CAP foram completamente transformadas, passando a ser um espaço de convívio, onde existia um labirinto, uma sala de pintura de paredes e uma sala para meditação.” (Frias, 2010: 84-86).

No final desta década, dá-se ainda a viragem de CAP a CAPC, com a autonomia desta instituição, que deixa de ser vista como uma secção da AAC. (Frias, 2010: 97-98). Enquanto organismo autónomo exigia-se uma nova vida na década de 80. As instalações foram modernizadas de modo a aumentar a sua capacidade de intervenção,

² Ver Anexos, página 76

com a criação de um estúdio e laboratório de fotografia e a reestruturação dos *ateliers* de serigrafia e de cinema de animação, tal como se alteraram as actividades realizadas, surgindo espaços como o *Fórum das Artes*. (Frias, 2010: 103-104).

“O CAPC tenta ser um “[...] espaço vivo e dinâmico, norteado por uma actividade cada vez mais qualificada e interveniente na realidade portuguesa”, para tal contando, agora, com três galerias – *Galeria CAPC*, *Galeria Espaço Branco* e *Galeria Espaço Aberto*. (...) Houve uma continuidade no programa didáctico-pedagógico e uma maior dinâmica em torno dos debates e do domínio das artes visuais e da comunicação, em colaboração com diferentes organismos e instituições, na tentativa de uma interdisciplinaridade vivida e séria.” (Frias, 2010: 104).

Nos seus 25 anos de existência, em 1984, o Círculo era um movimento de experimentação e divulgação artística, tendo-se tornado um vector importante na renovação cultural coimbrã. “Na Coimbra dos inícios da década de oitenta, o CAPC (...) foi um lugar privilegiado de experimentação e contacto com o que de mais actual se fazia, não só a nível nacional como internacional.” (Isabel Carlos *in* Diniz *et al.*, 2005: 8).

“No ano de 1987, o Círculo continuava com o propósito de ser uma escola de arte, com as aulas teóricas e os *ateliers* em horário alargado, para que se pudesse incluir um maior número de sócios. (...) O ano de 1988 foi direccionado para a pesquisa inter-relacional e para uma formação mais abrangente, com vista a incentivar a criatividade, centrando-se, assim, o seu programa, nas artes cénicas, parateatrais e cibernéticas. (...) Em 1989, os *ateliers* de desenho e pintura ficaram ao dispor dos sócios, tornando-se um espaço de trabalho que poderia ser utilizado de forma individual e livre, sem ter de estar condicionado à presença de um professor.” (Frias, 2010: 114).

Nos anos 90, o Círculo continuava com acções que permitissem uma maior proximidade entre as práticas artísticas e a sociedade. No âmbito da experimentação artística e do ensino, actividades práticas como performances, instalações, vídeo-arte,

mostras documentais, *workshops* e conferências, difundiam a contemporaneidade e tudo o que se ia desenvolvendo nas diferentes áreas artísticas, mantendo o dinamismo cultural nas Galerias do CAPC. (Frias, 2010: 126). “Era agora vista como inovadora a ideia já trabalhada anteriormente, de dar voz e visibilidade aos artistas emergentes e à arte portuguesa contemporânea, mas esse tinha já sido o papel que as anteriores direcções vinham desenvolvendo: mostrar o trabalho dos jovens artistas e as novas experimentações artísticas.” (Frias, 2010: 121).

A nova direcção de Victor Diniz, que ocorre durante os anos 1991 e 2010, procurava dar continuidade ao trabalho que se tinha desenvolvido até aí, e ainda expandir de modo a haver uma conjugação com outras entidades culturais. (Frias, 2010: 121-122).

“Nos anos 90, o CAPC tinha o desejo de ter a casa-mãe em Coimbra e conseguir estabelecer relações com outras instituições artísticas, tendo para isso apresentado propostas concretas de vanguarda artística e diversidade lúdica e pedagógica, a diversas instituições. A ideia era a de estimular uma educação pela arte, com encontros de artistas, organização de exposições e palestras, conferindo uma outra dinâmica ao ensino e à divulgação da arte contemporânea. O CAPC pretendia tornar-se um pólo de difusão da arte vanguardista contemporânea, com a criação de uma rede das artes, que foi apresentada de Leiria a Castelo Branco.” (Frias, 2010: 129).

Também nos anos 90, “O CAPC voltou a publicar catálogos anuais das exposições patentes nas suas Galerias, experiência iniciada no ano de 1979, desenvolvida até 1983 e retomada no ano de 1990. Estes catálogos eram, pois, um documento de valor histórico e cultural da obra dos artistas e do que se ía fazendo no CAPC.” (Frias, 2010: 123). E continuou a apostar-se na valorização e preservação da Biblioteca e do Arquivo Documental.

“O Arquivo integrava informação e material de vários campos das artes plásticas, como catálogos, revistas, livros, vídeos, filmes e diaporamas. Acreditou-se que poderia vir a ser “[...] um dos mais significativos

Arquivos de Documentação Artística” do País e, por conseguinte, a Direcção tentou manter todo o espólio actualizado, com a mais ampla informação.” (Frias, 2010: 124).

História já com quase 40 anos, em 1997, o CAPC adquire um novo espaço de exposição, e ainda um auditório e livraria de arte contemporânea. O Centro de Arte Contemporânea (CAC) do CAPC, compartimentado em três espaços de galeria, situa-se no piso térreo da Casa da Cultura, junto ao Parque de Santa Cruz, Jardim da Sereia. Foi o primeiro projecto do Atelier do Corvo, formado pelos arquitectos Carlos Antunes e Desirée Pedro. (Frias, 2010: 130).

“Foi uma conquista muito sofrida, pois, já desde o final da década de 80, as várias direcções tentavam encontrar um local com condições diferentes das que o edificio da Castro Matoso podia oferecer. (...) O novo espaço teve uma inovadora programação com “[...] situações estéticas específicas em intercolaboração estreita com artistas, operadores e produtores de arte, centro criador e difusor de arte”.” (Frias, 2010: 130-131).

O mandato de Diniz, de duas décadas de intensa actividade e programação, com a duplicação dos espaços pertencentes ao CAPC, a ideia da alteração da imagem gráfica e uma forte aposta na produção de catálogos, pode, assim, ser definido através de uma afirmação deste autor:

“Estimulando de forma determinante a produção e a reflexão sobre a arte em Portugal (onde é uma das mais prestigiadas instituições, com história e com trajectória próprias), o Círculo de Artes Plásticas tem fomentado o seu desenvolvimento, estabelecendo circuitos complementares de produção com artistas e com curadores, fazendo dos locais de mostra de arte contemporânea lugares de discussão, de reflexão e de circulação de ideias, lutando para que a obra de arte seja contemporânea e tenha a possibilidade de não aderir completamente ao seu tempo.” (Diniz *et al.*, 2005: 7).

Neste momento, o CAPC tem um funcionamento diário e permanente em dois núcleos - Círculo Sede e Círculo Sereia- e a direcção é assumida por Carlos Antunes. Sendo uma associação sem fins lucrativos, com autonomia artística e administrativa, pretende sensibilizar e interessar o público para a arte contemporânea e a cultura, através de um conjunto diversificado de actividades. Conforme consta nos suportes de divulgação:

“Tem como objectivos nucleares a promoção e difusão das artes visuais, cativando públicos para a arte contemporânea, proporcionar um conhecimento alargado dos panoramas artísticos contemporâneos, suas componentes e narrativas, fomentando o gosto pela fruição artística e promover exposições de arte contemporânea e actividades de animação cultural pluridisciplinares.”

A realização de exposições de arte contemporânea e visitas guiadas a essas, programas de colóquios, conferências e debates, programas de cinema e vídeo, são algumas das actividades que realiza nas suas instalações. Acrescentando-se a livraria de arte contemporânea na Sereia, ou ainda a biblioteca constituída por, além de inúmeros livros e revistas de arte, documentos vários e valiosos da história desta instituição que conta mais de cinco décadas, localizada no sótão da Sede. Tudo isso procura, e permite, criar um público informado e participativo.



Imagens nº 2 e 3 – Biblioteca e Livraria do CAPC ³

³ Fotografias da minha autoria, tiradas durante a investigação.

Visa o CAPC aproximar o público da arte não só por exposições temporárias de novos artistas e experimentações artísticas, mas por vezes, agrupando em colectivas, objectos pertencentes à sua colecção. Colecção que vem sendo construída com particular insistência a partir de 1992, e que tem vindo a aumentar substancialmente, acaba por ser um resumo da história do CAPC. “...foram muitos os artistas que, ao longo dos anos, passaram e estiveram ligados ao CAPC e que, por isso mesmo, foram oferecendo variadíssimas obras da sua autoria, tendo, assim, o Círculo constituído um acervo de arte contemporânea muito importante.” (Frias, 2010: 131).

Lutando desde os inícios contra problemas como a falta de verbas, o Círculo queria, e quer, afirmar-se diferente nesta cidade e no país. Aliás, em 1967, ao contrariar a dominância de salas expositivas brancas, é inaugurado o espaço de exposição Sala Negra que fazia do CAPC algo distinto (Frias, 2010: 63). Depois de várias pinceladas e camadas de negro, continua a ser um factor marcante da casa-mãe, que ainda hoje não se sabe quem foi o autor desta ideia.

O princípio que norteou a fundação desta instituição, o da divulgação e ensino das artes visuais, continua a marcar o que o CAPC é hoje. É, tal como se revelou desde 1958, “um destacado produtor de uma nova geração de artistas, cujas acções constituem referências incontornáveis na arte contemporânea portuguesa.” (Frias, 2010: 136). Pelo papel fundamental que desempenhou na produção e difusão artística contemporânea, sendo a mais antiga instituição nacional dedicada à promoção de arte contemporânea, constitui um pólo e uma referência cultural em Coimbra e em Portugal. Em suma, o CAPC é um ponto de passagem inevitável para a intelectualidade cultural e artística do País.

O Círculo não perdeu a essência de ser um espaço de laboratório de experimentação e de troca de ideias. Apesar de ter passado por várias fases e diferentes direcções, esse foi o fio condutor que o acompanhou desde 1958 até os dias de hoje. O CAPC é assim uma habitação de exposições e artistas, sem formalismos. “Foram 50 anos de vicissitudes, de lutas, de alegrias, de ganhos e de passos em frente que conferiram iniciativa, dinamismo e impulsividade às acções do CAPC. Neste novo século (...) dever-se-á perspectivar uma maior dinamização de futuras iniciativas

artísticas, com vista a fomentar e a desenvolver novas aptidões criativas.” (Frias, 2010: 137).

“A velha casa da Rua Castro Matoso, mais tarde desdobrada na Galeria da Sereia, foi sempre inscrevendo a sua actividade numa dimensão que se amplia recíproca e permanentemente, de Coimbra para o mundo e do mundo para Coimbra, num movimento que tem na ausência de limites um dos seus mais maturados traços de carácter. Foi assim, seguramente, no final da década de cinquenta, quando um decidido grupo de estudantes procurou sediar um ponto firme, na sua academia, para a prática das artes plásticas. Foi assim na década de sessenta, quando os membros da academia procuravam, e encontravam, um local para as práticas artísticas, que era, simultaneamente, um local de debate e de reflexão sobre essas mesmas práticas. Foi assim nas décadas de setenta e de oitenta, quando a acção do CAPC se torna também atractiva, ganha consistência e centralidade, e a produção de um local se cruza em reciprocidade com a presença de artistas vindos doutras paragens. Foi assim na década de noventa, quando o Círculo, pela criteriosa qualidade das exposições que alberga no seu novo espaço, se torna uma referência nodal na cidade e no País. É assim agora, num momento em que se procuram, nos alicerces da identidade, novos rumos para a sua vocação sempre futurante.” (José A. Bandeirinha *in* Frias, 2010: 141-142).



Imagens nº 4 e 5 – Os dois espaços do CAPC, Círculo Sede e Círculo Sereia⁴

2.2 TRABALHO DE CAMPO E AS DIFERENTES METODOLOGIAS ETNOGRÁFICAS

⁴ Fotografias da minha autoria, tiradas em Julho de 2015.

Ao longo da história da antropologia enquanto disciplina académica, damos conta que têm surgido diversas perspectivas e diversas metodologias. De facto, sempre existiu uma relação próxima entre teoria e método na antropologia, sendo que o método etnográfico se tornou, e ainda hoje se encontra, em constante discussão.

No final do século XIX, Bronislaw Malinowski, com o objectivo de diferenciar o trabalho do antropólogo da literatura de viagens, trouxe uma mudança metodológica e uma nova autoridade à antropologia. Considerado o Pai da Antropologia Social Moderna, o seu livro *Argonauts of the Western Pacific*, publicado em 1922, após ter realizado um estudo intensivo nas Ilhas Trobriandesas permanece nos dias de hoje um marco para esta disciplina. Para este autor, era necessário aplicar sistematicamente um certo número de regras para obter a verdadeira imagem da vida nativa. Ao chegar ao terreno não havia nada a fazer senão seguir a vida tribal, além da recolha dos dados da sua vida diária e comportamentos habituais (o que ele chama de *flesh and blood*), era também preciso registar o espírito nativo, isto é, os seus pontos de vista, expressões e visões. (Clifford, 1997; Malinowski, 2007).

Mas, as regras metodológicas não nasceram com Malinowski, já antes se discutiam. Inclusive W.H.R. Rivers foi o primeiro a propor que o investigador deveria ir sozinho, e não em equipa, para não haver dispersão de informação. Ao ir sozinho permitia maior acesso a informação, maior empatia, maior envolvimento e melhor capacidade de dialogar, ou seja, uma percepção plena de realizar trabalho intensivo. (Stocking, 1983: 90). Malinowski vai mais longe ao dizer que dessa forma se reduzia o risco de contaminação da cultura estudada pelos europeus, e o próprio investigador distancia-se da sua própria cultura para poder emergir.

Assim, o etnógrafo deve permanecer num contacto o mais próximo possível com os nativos. “Mas o Etnógrafo não tem apenas de espalhar as suas redes no lugar certo, e esperar pelo que vai cair nelas. Ele deve ser um caçador activo, e conduzir a sua presa para elas e segui-lo até os seus covis mais inacessíveis. E isso leva aos métodos mais activos de perseguir evidência etnográfica.” (Malinowski, 2007: 48). Isto leva a que o antropólogo adopte regularmente tanto “atitudes contemplativas” como “atitudes inquisitivas”. Existe uma procura pelas conexões da realidade em estudo, e esse conhecimento é adquirido por indagação. “O antropólogo quer frequentemente ser

detective: quer *informação* e para tal tem de interrogar, recolher pistas, identificar testemunhos e, certamente, falar com os aqueles que tristemente se têm designado por «informantes».” (Lima; Surró, 2006: 29).

O investigador depende inteiramente da inspiração na teoria, e na investigação essas duas funções (o pensar e o trabalhar) estão separadas tanto no tempo como nas condições de trabalho. “... quantos mais problemas ele traz consigo para o campo, mais ele tem o hábito de moldar as suas teorias de acordo com os factos, e de ver os factos sobre a influência da teoria, melhor ele está equipado para o trabalho.” (Malinowski, 2007: 49). Todos os que realizam trabalho de terreno começam por observar e também eles serem observados, e conforme o outro os vê constantemente esses deixam de ser vistos como um elemento de distúrbio permitindo uma investigação mais activa.

O que é que se deve registar? Como se tomam notas de terreno? Quando, em que contextos, sobre que suporte? Dentro de que limites e com base em que é que esses limites são elaborados? Resumindo, para onde é que se deve olhar? O antropólogo não perde a identidade ao se inserir no terreno, e, desta maneira, a sua percepção é condicionada.

“Assim, o olhar etnográfico é moldado pelas leituras que fazemos antes, durante e depois de realizar o terreno não sendo, portanto, aleatório. O trabalho de campo é, também, moldado pelas circunstâncias do mundo em que vivemos e das nossas próprias posições em relação a esse mundo. Consequentemente, os antropólogos constroem as realidades e os terrenos nos quais trabalham tendo como referência os factos recolhidos, os contextos onde estes se inserem, a literatura existente, as preocupações éticas e os percursos históricos e intelectuais dos próprios investigadores.” (Mapril, 2006: 56).

Malinowski defende que um dos pontos principais do método de campo era a agregação de dados concretos sobre uma grande variedade de factos, isto é, não seria suficiente enumerar alguns exemplos, mas sim esgotar todos os casos dentro do seu alcance. Exame exaustivo e detalhado dos fenómenos, dados que devem ser materializados em diagramas, planos e tabelas sinópticas. Contudo, defende também

que por vezes é bom o etnógrafo colocar o lápis, o caderno e a câmara de lado e se juntar ao que está a acontecer. (Malinowski, 2007: 51-55).

Logo, o envolvimento e desprendimento constituem o coração do método de observação participante. Esta definição de método coloca o antropólogo na fronteira, nem é completamente *outsider* nem *insider*.

“Nash (1963) indica que o investigador, no campo tem de adaptar-se a um papel e que a objectividade do relato de trabalho de campo reflecte esse grau de adaptação. Contudo, como Nadel (1951) indicou, a objectividade total é impossível, porque o investigador ainda que comece um trabalho numa outra cultura como se fosse um estranho, acaba por se familiarizar com o ambiente envolvente.” (Burgess, 1997: 23).

O antropólogo observa, identifica e descreve num texto que apresenta sempre uma dimensão pessoal e subjectiva. O texto antropológico depende sempre de quem o produz, é uma perspectiva combinada de objectividade e subjectividade. Ainda mais o facto de que a intuição é fundamental para o etnógrafo, conduziu Evans-Pritchard a dizer que a antropologia deve ser considerada mais como uma arte do que uma ciência (Evans-Pritchard, 1985: 85).

Apesar da importância da etnografia como elemento constitutivo do conhecimento em antropologia, não há uma definição única para este método. Mas todas as suas explicações assentam em dois conceitos comuns: o trabalho e o campo.

“Trata-se de trabalhar, de transformar um capital social, humano e vivencial num *graphos* que fale aos leitores sobre o mundo que – durante um tempo mais ou menos longo da nossa vida – partilhamos com outras gentes, outros olhares, com outras sensibilidades mas com uma mesma convivência. (...) A importância atribuída à permanência no terreno, o reconhecimento de que a pesquisa afecta a experiência de vida pessoal do antropólogo e, nessa medida, condiciona o percurso da investigação e afecta os seus resultados, demonstra como o trabalho de campo é constitutivo do próprio processo de produção científica da antropologia e não apenas a estratégia metodológica que define a disciplina.” (Lima; Sarró, 2006: 20-21).

É preciso clarificar que o campo não é um dado adquirido, o campo é construído através das relações que se estabelecem entre o antropólogo e as pessoas com que interage ao longo da investigação. “O «campo», nosso objecto final, não é só aquele onde vamos (...); é também algo que construímos *ao mesmo tempo* que analisamos (...).” (Lima; Sarró, 2006: 26). O antropólogo delimita o terreno como um realizador monta o seu filme. Ou utilizando a ideia que os autores Sarró e Lima referem das semelhanças entre o trabalho do antropólogo e do cirurgião, “preparados para cortar aqui, coser ali, com objectos para extrair, com todo o cuidado, nítida e limpidamente, uma unidade de análise.” (Lima; Sarró, 2006: 26).

“Nesta forma de equacionar a observação participante, local parecia ter um duplo significado: era simultaneamente um espaço físico onde o antropólogo realizava as suas observações e um conjunto de relações que se encontravam subordinadas a esse espaço físico: uma comunidade, com fronteiras claramente marcadas, onde tudo o que acontecesse estava ao alcance do etnógrafo. Ou seja, o etnógrafo deveria delimitar física e simbolicamente o espaço de relações sociais a observar de forma a recolher os dados para a escrita etnográfica. Partia-se do pressuposto de que as instituições sociais e culturais existiam num local e portanto para estudá-las bastava residir neste espaço e acompanhar a vida das pessoas.” (Mapril, 2006: 54).

É o próprio antropólogo que constrói as fronteiras e os limites do seu conhecimento e da sua representação, considerando-se, portanto, o terreno como uma produção cultural e histórica.

“Quer seja um local, uma instituição ou uma rede, o campo no trabalho de campo é sempre o resultado de um processo reflexivo onde se fazem cortes e criam fronteiras por forma a possibilitar o conhecimento de natureza antropológica.” (Mapril, 2006: 56). “Toda a pesquisa científica implica na sua base a produção de fronteiras e limites para que algo possa ser conhecido e, portanto, os relatos etnográficos são sempre parciais.” (Mapril, 2006: 55).

Campo enquanto lugar para onde o antropólogo se desloca, e método assente em assimetrias e paradoxos: observação/participação; distância/proximidade; viagem/residência; exterior/interior; objectividade/subjectividade. (Clifford, 1997). Método repleto de contradições, mas que continua a ter um papel central na antropologia.

Esta visão holística, e se quisermos até panóptica, expressão de Michel Foucault, que propunha Malinowski, não era compatível com a prática, e ele próprio se apercebeu disso quando lemos os seus diários. Para muitos, este modelo etnográfico era absolutamente eurocêntrico, numa representação que não fala pelos ‘outros’ mas sobre eles. Um conceito vago e com inúmeras lacunas, pois não existe nenhuma fórmula para ensinar a fazer trabalho de campo.

Encadeamento que levou a que, entre os anos 1970 e 1980, a antropologia cultural fosse alvo de debate e críticas. A viragem pós-moderna levou inclusive a que muitos antropólogos deixassem de fazer etnografia. Entre os defeitos que encontravam na experiência do trabalho de campo até essa altura elaborado, vários autores afirmaram que esta precisava de uma revolução. Visto que depois da descolonização, o trabalho de campo com observação participante continuava associado a uma assimetria de poder entre antropólogo e sujeito observado. Principalmente notando que o método deveria incluir reflexividade por parte do etnógrafo, deixando o seu texto de ser univocalizado e passar a ter uma autoria múltipla, e ainda que deveriam ser tornados explícitos os modos em que o trabalho foi conduzido e os participantes foram incorporados.

“Como Tedlock observou, no início de 1970, houve uma mudança de ênfase da observação participante para a observação da participação, o que implica uma transformação representacional em que o trabalho de campo e outros são apresentados em conjunto dentro de uma única narrativa etnográfica, focada no carácter e no processo do diálogo etnográfico.” (Robben; Sluka, 2007: 19). “Embora reconhecendo que a qualquer momento estamos limitados pelo estado actual do conhecimento e teoria, continuamos comprometidos com o trabalho de campo como o nosso método primário, e ainda aspiramos a produção ou criação de algo “bom o suficiente” ou uma etnografia aproximadamente correcta de apresentar “explicações adequadas” do comportamento humano e social

que são “adequados aos tempos em que vivemos”.” (Robben; Sluka, 2007: 23).

A definição de campo tem-se vindo a alterar com a inclusão de novos problemas e ideias. Hoje o campo alargou-se, todos os contextos e lugares onde há seres humanos são potenciais locais de investigação. (Clifford, 1997: 60). É quase impossível responder à questão de quando é que o campo começa e termina, tal como o uso da expressão “being there” deixa de fazer sentido. (Robben; Sluka, 2007: 24). Já SIRRÓ e Lima afirmam que, o trabalho de campo em contextos metropolitanos coloca novos problemas teóricos e práticos, portanto, maior ansiedade “precisamente porque a maioria dos etnógrafos de hoje realizam as suas pesquisas em terrenos substancialmente diferentes dos que constituíram os andaimes teóricos da disciplina”. (Lima; SIRRÓ, 2006: 23). Percebendo-se também que as diferenças metodológicas entre estudos etnográficos clássicos e as modernas formas de fazer trabalho de campo, estes autores dizem ainda que:

“Fazer trabalho de campo em contextos metropolitanos significa pôr à prova o verdadeiro desafio da antropologia. (...) Só o estar e o partilhar de experiências pode permitir compreender coisas que o discurso não revelaria. A atitude de «estranhamento», a problematização do real é, pois, algo que os antropólogos têm de fazer tanto no seu próprio contexto como em lugares exóticos.” (Lima, SIRRÓ, 2006: 24).

A antropologia nos dias de hoje não se baseia num ir e voltar do terreno, pela razão de que no contexto das relações globalizadas o campo está em todo lado. “Geograficamente, a distinção entre *home* e *remotedness* cada vez tem menos sentido, embora seja certo que cada vez é mais urgente analisar (...) os múltiplos significados do conceito de *home* nos discursos dos sujeitos que povoam o mundo de hoje.” (Lima; SIRRÓ, 2006: 32). Indo mais além, podemos afirmar que o *home*, tal qual o *field*, não é um conceito fixo e imutável.

“A antropologia está agora de “volta a casa”. É tao provável que os antropólogos se achem a conduzir pesquisas de terreno nas suas próprias sociedades como noutras culturas.” (Burgess, 1997: 14-15). “Todos estes antropólogos que desenvolvem estudos “em casa” têm de ter em consideração a forma de aplicar aquelas técnicas que são centrais na perspectiva antropológica ao estudar a vida urbana. Em particular, têm que ter em consideração a forma como as preocupações metodológicas da observação participante e do holismo podem reconciliar-se com o estudo da vida em cidades e vilas.” (Burgess, 1997: 15-16).

Ainda hoje se afirma que o trabalho de campo com observação participante é a marca identitária da disciplina de Antropologia. Nos primórdios em que cabia aos antropólogos o estudo do Outro, dos nativos, indígenas, etc., era necessário haver um método para lhes aceder. Assim o famoso Bronislaw Malinowski, ou o que o tornou famoso, definiu as regras que se deveriam adoptar neste tipo de pesquisa. Entre as principais estão: estar imerso na sociedade, viver com os nativos, saber a língua, usar um diário e notas de campo para o registo das observações (Malinowski, 2007; Stocking, 1983). Muitos lhe sucederam, tal como as críticas que lhe fizeram. Sendo ou não uma visão idealizada do terreno e do trabalho de campo, a partir deste autor o trabalho de campo ficou associado à disciplina.

O trabalho de campo foi redefinido mas continua a estar presente um olhar de proximidade com base em textos, entrevistas e práticas quotidianas, exigindo-se profundidade e densidade. O método de observação participante é o método por excelência mas existem outros, tais como as etnografias multi-situadas, a análise da cultura material e as metodologias visuais e digitais. A etnografia depende de formas de registo, e de acordo com o objectivo da investigação assim a metodologia deve ser aplicada. O ideal não é escolher um único método, mas o cruzar diferentes metodologias no campo.

Após a escolha de um objecto e objectivos de estudo, e ler bibliografia de suporte, é, portanto, necessário definir a metodologia. Como chegar ao terreno? O que observar? Que técnicas utilizar? Que tipo de conhecimentos são obtidos a partir de um certo método? Como fazer trabalho de campo nos dias de hoje? São algumas das questões que qualquer um coloca ao pensar em elaborar uma etnografia. Através de alguns autores tive conhecimento dos principais instrumentos metodológicos com

especial relevo para a utilização das técnicas relativas à produção de notas de campo, de entrevistas e de histórias de vida.

Para abordar alguns das teorias citadas no primeiro capítulo era essencial ver como esses problemas de facto são emergentes na prática, no terreno. A metodologia usada para recolha de material empírico foi fortemente a observação-participante, tendo também adoptado outras metodologias para obter a informação que considerada necessária. O trabalho de campo decorreu de Setembro de 2014 a 28 de Fevereiro de 2015, período em que houve um contacto quotidiano e permanente com o Círculo de Artes Plásticas, trabalho facilitado pela integração e colaboração nas actividades desta organização.

No dia 23 de Setembro realizei a minha segunda ida ao campo, pois já lá tinha estado com o propósito da apresentação ao director, Carlos Antunes, dos objectivos da minha investigação a desenvolver. De forma a explorar a proposta teórica que delimitar para o meu estudo, este poderia ser adequado a várias fases e assuntos dentro do campo. Assim, os dias consequentes revelaram-se insatisfatórios uma vez que também ainda estava à procura do foco do meu estudo.

Primeiramente, pensei em fazer uma reflexão sobre a história desta instituição, iniciando o que se poderia chamar uma etnografia de arquivo (Comaroff; Comaroff, 1992), recolhendo informação constituída principalmente por convites, folhas de salas, cartazes e recortes de imprensa das exposições. Cedo me apercebi que, apesar de achar interessante abordar o historial do Círculo, desde a sua formação por estudantes, passando por alguns anos parados e recentemente tendo um significativo ‘boom’, seria uma tarefa demasiado ambiciosa para poucos meses. Então, essas primeiras visitas acabaram por revolucionar a orientação do meu trabalho, correspondendo ao afastamento de fazer uma análise histórica do CAPC e sim focar-me no presente e que acabei por não só ter a categoria de investigadora mas também de colaboradora/ajudante de produção e divulgação, entre Setembro e Fevereiro.

O fundamental era precisamente recolher o máximo de informação possível sobre as relações que se estabelecem entre pessoas e a arte contemporânea. Dirigiu-se portanto a observação participante principalmente nos dois espaços de exposição do CAPC, a diversos contextos dentro das exposições realizadas. Para além da convivência e integração na vida quotidiana do Círculo, usei várias técnicas e instrumentos de

observação, tais como as notas de campo, o registo fotográfico e oral, e ainda a elaboração de um diário de campo.

O trabalho de campo é entendido por muitos como um ritual de passagem, período que representa a transição do sujeito enquanto estudante para antropólogo propriamente dito. Este estudo não era a minha primeira experiência de terreno, porém a mais prolongada. Antes sequer de partir para o terreno vem a escolha deste, sendo que uma boa escolha do local é uma grande vantagem pois as condições do terreno vão influenciar a investigação. Contactei diversos locais de Coimbra pois, sendo o meu local de residência, poderia assim fazer a minha investigação e facilmente ir ao terreno. Escolhi instituições que achava que poderiam satisfazer-me a nível da pesquisa que entendia e calhou ser o CAPC, e nesse ponto considero ter sido uma escolha feliz porque me proporcionou, além de algumas respostas para as hipóteses que tinha formulado, o contacto directo com artistas, visitantes, e arte que de outra forma não seria possível.

Uma das técnicas complementares à observação-participante são as entrevistas, mais especificamente, as entrevistas semi-estruturadas ou semi-abertas. Isto é, perguntas que exigem uma interacção entre entrevistador e entrevistado, e que permitem que este último forneça opiniões livremente sobre determinado assunto. (Burgess, 1997: 112). Estabeleceu-se o contacto com diversas pessoas envolvidas na organização, através de uma série de entrevistas, com vista a entender os cargos realizados por cada um dos elementos principais do CAPC. As entrevistas semi-estruturadas foram, na maioria individuais, e seguiram as linhas estabelecidas em guiões previamente preparados. Apesar disso, manteve-se sempre a abertura para que se desenvolvessem os assuntos que se fossem mostrando relevantes.

Considerei importante o contacto com os principais motores desta instituição, mas um segundo aspecto que se tornou crescentemente notório com a preparação desta investigação foi o contacto com o público, nomeadamente como os modos expositivos e condições do local influenciam a visita e duração desta. Isto porque, não basta descrever o que as pessoas fazem, mas também saber o sentido que essas dão à acção. Relativamente a aceder ao discurso dos visitantes coloquei algumas questões, que compreendi que era melhor serem colocadas no final da visita. Em geral, as pessoas demonstraram disponibilidade em estabelecer conversas, mais ou menos informais,

acerca do que tinham visto e apreendido e as opiniões que tinham acerca da exposição. Mas também houve pessoas que não entendiam o meu questionamento, ou receavam que fosse um estudo publicado então evitavam fornecer alguns dados pessoais, como o nome e a idade.

Durante as montagens de exposições houve um contacto próximo com os artistas, embora foi aqui que senti mais dificuldade em colocar questões e em separar as duas funções, colaboração e investigação. O facto de serem feitas num período bastante curto, normalmente quatro dias, e envolver regularmente tintas, parafusos e martelos, nem sempre conseguia andar com o caderno a tirar notas, e muito mais difícil era haver um momento onde pudesse questionar. O mais frequente foi surgir conversas, ou por intuito do artista ou meu, que no fim do dia anotava o que me lembrava e que tinha retido mais a minha atenção. Ou, então, no último dia da montagem conseguia fazer uma curta entrevista, mas maioritariamente sobre o contexto particular da exposição.

Desta forma, consegui observar/participar de uma forma continuada as exposições e os diferentes olhares a essas. E em todos os momentos se demonstra como o investigador tem de se adaptar aos diversos casos, com mais ou menos facilidade.

O mundo da arte do Círculo conta com alguns elementos rotineiramente ao longo das suas actividades, mas está longe de ser um campo fechado e isolado. Através da estratégia Território e Acção, em que muitas das exposições são montadas em vários pontos da cidade como o Museu Municipal de Coimbra Edifício Chiado, o Café Santa Cruz e o Mosteiro de Santa Clara-aVelha, ou pelo projecto Linhas, que envolve a Casa da Esquina e o Jazz ao Centro Clube, mantém parcerias com outras instituições da cidade de Coimbra. Ou só pelo facto de ter dois espaços expositivos dinâmicos, em constante funcionamento e renovação, nem que seja por precisar de uma lâmpada ou de uma lata de tinta, remete-nos para a ideia de que o CAPC depende da interligação com outros mundos.

Daí também o meu campo ter sido produzido, em vez de escolhido. Tive de tomar decisões de modo a delimitar o terreno de estudo. Apesar de estar envolvida na produção ou divulgação de todas as exposições, não estabeleci contacto com muitos dos artistas, pois a maioria das exposições realizadas fora das paredes do CAPC centra-se numa única peça, e não da construção narrativa de uma exposição, levando a que os artistas evitem a deslocação e enviassem as peças. Do mesmo modo, não tive acesso aos

espectadores dessas exposições, porque ao pensar, por exemplo, no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha considere que os visitantes vão com o intuito de ver o mosteiro em si e não de propósito para ver as peças colocadas temporariamente. Ou, no Café Santa Cruz as pessoas que o visitam, por conhecimento geral, penso que são geralmente turistas e muitas vezes nem dão atenção à peça colocada na cabeceira no interior do café.

Tendo em conta que as notas mentais e as notas escritas (Sanjek, 1990) deviam ser feitas o mais rápido possível após a observação, andava sempre comigo um caderno com notas que ia tomando diariamente com o auxílio de abreviaturas para não perder nenhuma informação. Utilizei também um diário de campo, pois este é um instrumento, que identificava aos principais autores que estudei no meu percurso académico, que poderia ser um acréscimo à investigação. Não de dados e apontamentos, mas sim uma forma de descrever a minha estadia no campo enquanto investigador, as minhas ansiedades, frustrações, coisas que correram bem e outras menos bem, reflexão sobre o que observava e como observava, que procurava que esse registo fosse feito todos os dias à noite mas que nem sempre o conseguia.

Uma dos métodos muito utilizados ao fazer etnografia, e que permitem adquirir mais profundidade, são as histórias de vida. Esta outra técnica de pesquisa de informação, consiste em analisar os dados fornecidos pelo sujeito, que é o narrador da sua própria história. (Poirier *et. al*, 1999). Considero-as úteis mas não achei para esta investigação. Requerem demasiado tempo e, por isso, decidi não executá-las. Agora acho que teriam sido uma mais-valia, pelo menos se tivesse feito a Carlos Antunes, Desirée Pedro, e Ivone Antunes me teriam ajudado a compreender melhor alguns dados.

Esta conduta no campo possibilitou-me a obtenção de visibilidade e, conseqüentemente, ao firmar-me no espaço em dias consecutivos, tanto os directores como o público, reconheceram o carácter da minha presença, sentindo-me parte da equipa. O entrosamento conseguido no campo deu-me a possibilidade de iniciar um empreendimento no trabalho de campo. Proporcionou-me a interacção com artistas, o contacto próximo com esses e o seu processo na montagem das suas exposições, foi também possível guiar algumas visitas às exposições, acompanhar *workshops* e participar no 1.000.052º Aniversário da Arte. E, ainda, conhecer outros projectos desenvolvidos ao longo do ano e ideias futuras.

Ao se inserir o investigador no terreno colocam-se questões de como será influenciada a investigação pelas características pessoais desse, como a idade e o sexo. (Burgess, 1997: 96-99). Apesar da História da Arte, ser dominada pelo sexo masculino, foi um feliz acaso ter chegado ao CAPC e, apesar de o director e alguns elementos serem homens, haver uma maioria de mulheres. Aliás, eu realizei o meu estudo ao mesmo tempo que algumas estagiárias de outras áreas, na casa dos 20, também estavam, daí que a idade também não tenha sido um problema. Ganhar confiança e estabelecer relações é uma parte fundamental do envolvimento do investigador no campo. Neste aspecto, ao ir diariamente ao CAPC facilmente e rapidamente me envolvi nesse, ao participar e cooperar nas actividades permitiu-me além de ter uma observação próxima, ajudar a que os objectivos desta instituição fossem alcançados.

Um dos problemas que surge desde os primeiros antropólogos que se dedicaram à pesquisa de terreno é o controlo sobre a inserção no campo. Um dos tabus do método etnográfico é o “going native”, ou seja, o entrosamento em demasia pode levar o antropólogo a perder a sua objectividade (Robben; Sluka, 2007: 13). Isso poderá ser um algo a apontar no desenvolvimento da minha investigação, pois sinto que me tornei um membro da equipa do CAPC. Pelo menos vejo o meu desenvolvimento no campo dessa forma, e penso que tanto os outros elementos como os visitantes me viam dessa forma. Contudo, não olho isto como um obstáculo, mas sim a abertura para observar e colaborar em actividades que de outra forma não iria ter acesso.

Podemos ver que as diferenças entre o trabalho de campo clássico e o moderno não são assim tão díspares. Percebido como intenso e interactivo, o trabalho leva a interpretações e re-interpretações por parte do investigador. Porém, sabemos que nos dias de hoje tudo está sujeito a variações e múltiplos intervenientes, e, ao contrário de sociedades pequenas e menos complexas que eram o estudo de Malinowski, é impossível estudar uma rede institucional à exaustão, pelo menos em poucos meses.

Tendo presente os desafios ocorrentes na pesquisa de terreno, a ideia de que o terreno nunca é o que idealizamos e que é difícil saber ao certo quando terminar, ainda assim considero, em um olhar optimista, que correspondo ao exercício a que me propus. Através deste conseguimos alcançar o mundo do CAPC, apesar de este não ser só feito do espaço em si. Ao enumerar algumas falhas nesta investigação, para além das que já mencionei, ficam em falta a voz de mais visitantes e mesmo talvez de alguns artistas, tal

como o contacto directo com alguns dos membros da organização. Para além disso, a consciência de uma presença temporal limitada do trabalho de campo obriga-me a definir este estudo não enquanto uma efectiva e válida etnografia mas como ensaio etnográfico. Entre as opções tomadas e os riscos assumidos, fica a consciência de que somente através do trabalho de campo conseguiria ir ao encontro do ponto de vista de outrem. Como, também, de outro modo não iria conseguir fazer a triangulação dos discursos e práticas dos vários intervenientes no mesmo espaço expositivo – elementos do CAPC, artistas e visitantes.

Concluindo, é entendido o trabalho de campo como dependente de pelo menos duas fontes: eu, como investigadora e com a estratégia que defino para o meu estudo, e as pessoas que eu observo e com quem contacto que me fornecem informações. Existem duas fases relacionadas no processo etnográfico e para as duas se utiliza a mesma expressão – etnografia. Palavra utilizada tanto para o fazer trabalho de campo como o relato escrito desse trabalho. Este texto foi produzido com ênfase num registo de informações dadas por uma organização nos dias de hoje, que permite a ligação entre imagens, arte contemporânea e as pessoas, assim como também ele próprio é um registo do que é fazer etnografia actualmente, aplicando as diversas modalidades etnográficas para se chegar aos objectivos pretendidos. Ou seja, este projecto noticia a experiência vivida no CAPC e é também, a seu modo, o exercício de dizer a minha experiência enquanto observadora-participante.

CAPÍTULO III

3.1 EXPOSIÇÕES – MONTAGEM, DIVULGAÇÃO E VISITAS



Imagem nº 6, 7, 8 e 9 – Fotografias de algumas exposições⁵

Tal como foi mencionado no capítulo anterior, o Círculo de Artes Plásticas desde o início procurou ser um lugar de divulgação e ensino no campo das artes visuais. Hoje continuam a existir diversos caminhos de modo a seguir essa via, mas as suas actividades mais relevantes são as exposições.

Através das várias exposições temporárias no CAPC, individuais ou colectivas, podemos ver a infinitude de géneros e formas que rodeiam o campo da arte contemporânea. Cores, formatos, tamanhos, conceitos, objectos são imaginados e manipulados por estes actores que nos dão conta dessa contemporaneidade. As exposições permitem-nos assim aceder e observar de perto de facto como a arte contemporânea é diversa, e como se expressa essa diversidade.

Indo da pintura (exposição de João Nora, *Diante de mim, mais demorada que nunca*), gravura (exposições de João Queiroz e da Culturgest), escultura (exposições de António Azenha e Pedro Valdez Cardoso), fotografia (*Alpha Béton* de Nuno Cera), entre outros. Muitos até conjugam vários desses meios, utilizando a chamada vídeo arte ou outro uso das tecnologias (exposição de João dos Santos, por exemplo). Como

⁵ Fotografias da minha autoria, tiradas durante a investigação.

afirma Becker, os artistas dependem das indústrias de cultura para conectar com a audiência. (Becker, 2008: 126). E espaços como o CAPC abrigam a sua arte, e permitem que ocorra essa conexão entre os dois, num ambiente familiar, quase que de intimidade privada e doméstica, que associamos à noção de casa.

Esta abordagem do habitar remete-nos, por exemplo, para as exposições de António Azenha e de Cláudia Renault. Para a exposição *Our Backyard* – que decorreu de 18 de Outubro a 15 de Novembro de 2014 – Azenha produziu várias esculturas constituídas por brinquedos que recolheu. Brinquedos que deixaram de ter a função de brinquedo para preencher formas escultóricas de brinquedos maiores. Estruturas em forma de um urso de peluche, o pato donald, um pião, entre outros, foram espalhados pelas salas da Sede construindo uma narrativa em torno de ‘*à la recherche du temps*’. Ao observarmos estas e conseguirmos identificar alguns dos seus componentes leva-nos à infância, ao brincar nas traseiras da casa, à memória, à imaginação e ao sonho.

“Habitação é sinónimo de habitar – viver e ser num espaço em que nos abriga. A arte é também uma habitação para o artista, o espaço preciso que esse habita e onde é. (...) Bachelard[d] fala-nos da “poética da casa”, na forma como as nossas memórias das casas que habitamos nos marcam. (...) A casa é símbolo do privado e da vida privada. (...) A casa é, para a criança, um mundo, onde se reconhece e aos seus. Um espaço imenso que apropria e onde desenvolve as suas actividades e faculdades. (...) Ao brincar, a criança lida e aprende a relacionar-se com o mundo. Tudo se inicia no restrito espaço do berço, com movimento de olhos, até a movimentações ocorridas com o desenvolvimento motor e, progressivamente, com a manipulação de objectos que subvertem o espaço. O pequeno mundo estende-se, por vezes aos espaços contíguos do exterior. Às denominadas traseiras – o “backyard” da habitação torna-se para quem dele usufrui um local mágico onde tudo pode acontecer.” (Gonçalo Furtado, 2013 *in* Folha de Sala da exposição).

Claudia Renault também apropria materialidades pré-existentes, que no contexto da sua exposição são recontextualizadas e adquirem uma nova significação. Neste caso, portas antigas e já sem utilidade são usadas em torno de palavras como transição, passagem, caminho, travessia, rumo, futuro em *Pelo Infinito*, como declarou a autora

em entrevista. Exposição inaugurada no dia 20 de Novembro, no segundo piso da Sede, e que se manteve até dia 31 de Dezembro, do ano passado.

“A casa que tem o nº 18 da rua Castro Matoso em Coimbra, é uma casa. (...) Tem muitos mais anos de vida como lugar para a arte do que teve quando terá sido habitada enquanto casa. (...) Já não tem quartos, sala, cozinha. Todo o espaço pode ser lugar para exposições. (...) A privacidade daqueles espaços abre-se a todos, num lugar que não se habita, mas que se assume como metáfora de toda a habitação, de todo o habitar. Mas sem habituação, porque renovado pelo olhar de cada artista que temporariamente o habita. Como agora Cláudia Renault o faz, artista que, pela primeira vez lhe procura devolver as portas.” (António Olaio, 2014 *in* Folha de Sala da exposição).

Assim, brinquedos e portas abandonaram uma habitação e um núcleo familiar para agora entrarem noutra casa, já não com o mesmo intuito.

“É o observador que faz o quadro”, esta é a famosa frase de Duchamp, e muitos outros são os autores que, de modo idêntico, defendem que arte só existe no momento da relação que se estabelece com o espectador. (Cauquelin, 2010: 66). Arte feita por um artista que só se conclui quando alguém a observa e contempla. Exemplos disso são as exposições de Nuno Sousa Vieira e de João dos Santos. Em *Ensaio para uma Exposição*, no Café Santa Cruz, entre 27 de Setembro e 01 de Novembro, a aplicação na parede, desenhada com grafite, de uma bancada com vários degraus procura enfatizar essa ideia. A arte não existe sem a ligação com o seu público, é apenas uma bancada vazia. Assim como a exposição *Bóia*, de João dos Santos, montada na Sede, no período entre 22 de Novembro e 31 de Dezembro, com o recurso a tecnologias permitia que cada visitante criasse o seu próprio desenho. Com o apoio de programas específicos, um monitor, uma câmara e uma impressora, o visitante ao caminhar pela sala oscilava a bóia colocada num copo de água, provocando uma alteração no registo do movimento.

Todas estas demonstrações artísticas, são imagens de realidades construídas por uma perspectiva singular. Pinturas, e mais tarde com a invenção das câmaras, as fotografias são lugares de memória, de experiências vividas. João Queiroz dedica o seu trabalho, constituído de traços e desenhos, em torno da paisagem. Exibição que ocorreu

aproximadamente durante um mês no CAPC Sereia, entre 13 de Setembro e 18 de Outubro,

“*Ahnungslos* é um conjunto de trabalhos feitos a aguarela de grafite que retomam e esclarecem uma percepção já antiga em João Queiroz, a de precisar os termos em que o *movimento* que o desenho e a pintura desvelam se afigura aventura e experiência, ou descoberta e analogia, para usar uma rede vocabular que é particularmente cara ao artista. (...) o trabalho de João Queiroz é uma tentativa de densificar a nossa relação com a paisagem, ou, antes, com *um ver que se desloca e que é já pensamento.*” (Luís Quintais, 2014 *in* Folha de Sala da exposição).

O trabalho facilitado pela câmara permite a Nuno Cera registar o que vê, mas também é um registo de um momento escolhido. Podemos até, através dessas imagens, ver a relação do próprio autor com a arte, neste caso, a arquitectura dos espaços que ele recolheu. A exposição com o título *Alpha Béton* esteve presente, entre 10 de Janeiro e 28 de Fevereiro deste ano, também no Círculo Sereia.

“A fotografia funciona como um lugar – ele próprio carregado de realidade – e “rodeado de realidade por todos os lados.” Estas imagens de Nuno Cera continuam a experiência – sua, de escolher, de decidir esteticamente o que vai fazer e como o vai fazer – não a interrompem mas prolongam-na.” (Pedro Pousada, 2015 *in* Folha de Sala da exposição).

As exposições do CAPC são, desta maneira, pensadas de forma a circunscrever interesses variados. A arte apresentada coloca questões pertinentes em todas as idades e ajuda a reflectir e expandir essas mesmas. Além de, no espaço expositivo, se estabelecer um elo entre os artistas e o público, também os próprios artistas comunicam entre si. Como foi o caso das exposições de João Queiroz e Pedro Vaz (*Raukoon* – que decorreu na Sede do CAPC de 06 a 27 de Setembro – e *A beleza terá de ser eliminada* – de 22 de Novembro a 28 de Fevereiro, na Casa das Artes de Miranda do Corvo) que mostram

como estes dois artistas plásticos, ao entrarem em contacto no espaço público, comunicam e crescem independentemente das idades de cada um.

O CAPC não vira as costas à cidade, e faz por tudo para que se estabeleça uma relação entre eles. Por isso, foi pensada a iniciativa Território e Acção onde procura expor os seus artistas, e as suas peças, em vários espaços desta urbe. Lugares emblemáticos de Coimbra como o Café Santa Cruz, e o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, são alvo de aproximação dos cidadãos desta cidade, e de outros, com o Círculo. Procura-se que os que não frequentam ou que desconhecem as actividades desta instituição se relacionem com ela, e vice-versa. Porque, no fim de contas, se uma instituição se esquece ou não valoriza o local onde está situada perde a sua referência, o que lhe dá contexto. E se não forem os habitantes locais fomentados a visitar e participar acabará por, talvez, ser esquecida.

“Inscreve-se este novo ciclo no programa de estratégias que se endereçam à sociedade civil, que passam por posicionar algumas das actividades do CAPC em lugares da cidade onde haja uma maior circulação demográfica; pretende-se especificamente captar a atenção daqueles que não frequentam habitualmente o CAPC ou sequer conhecem o seu papel na produção e divulgação da produção artística contemporânea e desse modo socializar a mais-valia artística e simbólica que se concretiza nos diferentes espaços do CAPC (CAPC-Sereia, CAPC-Sede). De espaço cultural expectante que aguarda os seus espectadores, os seus visitantes, de espaço de representação do campo artístico contemporâneo o CAPC assumiria um contrato social com a cidadania anónima de Coimbra, realizaria uma migração dos seus conteúdos para o círculo da Civita Augescens, isto é para o interior dinâmico de Coimbra, para a sua capacidade de recepção e acolhimento dos outros, para a cultura da pluriethnicidade e da supranacionalidade que definem o esforço desta urbe em se afastar do declínio demográfico e económico. É o CAPC a descer à cidade, inquirindo e desconcertando os cidadãos mobilizando o quotidiano, promovendo a capacidade de recepção crítica. O ciclo geral Território e acção será constituído por quatro ciclos: Santa Cruz, Espelho, Linha defensiva do Mondego e Link. Santa Cruz. (...) No lugar do altar, na “cabeça de Cristo”, organizar-se-ão uma série de iniciativas artísticas explorando crítica e reflexivamente os protocolos da representação numa sociedade ela própria profundamente iconocrata e marcada por processos de mediação distractivos, escapistas e de crescente ambiguidade semântica. (...) num

lugar com este “excesso de consciência histórica”, o CAPC propõe-se ensaiar um diálogo com a cidade em que vive e fá-lo através do *problema artístico* (o que é a arte? quando há arte?), problema que nos últimos cinquenta anos tem vindo a debater, a tentar clarificar mas também a indeterminar; (...). Esta iniciativa do CAPC agrega-se a um tema, os protocolos da representação, que persiste e apura-se no objecto artístico contemporâneo com outros desenlaces práticos.” (Pedro Pousada e Carlos Antunes, 2012 in Folha de Sala da exposição *Non Dominis* de Pedro Valdez Cardoso).

“Ciclo Espelho. O Mosteiro de Santa Clara ganhou o seu baptismo geriátrico (a velha) por incapacidade avançada; a função desprende-se da forma arquitectónica do último quartel do século XVII. (...) A motivação temática para a exposição que agora o CAPC organiza neste espaço sob o título de “Espelho” foi a condição inusitada de Santa Clara ter durante três seculos convivido com o seu simétrico reflectido nas margens do Mondego.” (Pedro Pousada, 2012 in Folha de Sala da exposição de Nuno Sousa Vieira, Rodrigo Oliveira e Pedro Valdez Cardoso, no Mosteiro Santa Clara-a-Velha)

O CAPC não esquece a sua cidade nem nega a sua história. A exposição *A Vanguarda Está em Ti: 55 Anos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra/ Fragmentos de uma Colecção* procurou ressaltar essa ideia. Patente no Museu Municipal de Coimbra/ Edifício Chiado, entre 06 de Setembro e 05 de Outubro do ano passado, mostrou algumas das peças do seu arquivo, em que os conceitos de património e vanguarda se cruzaram.

“CAP ou C.A.P. ...eis as letras a fixar se o leitor for um dia a Coimbra, e quiser falar «a pretexto de arte” com gente das “artes”. (...) Mas este encontro tem muito pouco a ver com as (consagradas) Belas-Artes, a Pintura, a Escultura, o Desenho, a Música, o Cinema, e etc. (...) O que interessa não é toda essa pasmaceria de técnicas e alienação, beleza labirinticamente pré-constituída e pré estabelecida; esse caminho para todas as Academias (e para a economia do mercado, bem entendido). O que interessa é a tal descoberta, a qual só pode ser conseguida num exercício total do corpo e do espírito, das mãos e da cabeça. Esse exercício é a prática quotidiana do CAP.” (Ernesto de Sousa in Folha de Sala da exposição).

Não só esta exposição remonta à história desta instituição como ela própria procura colmatar a falta de presença feminina na sua história, e na história da arte. Alice Geirinhas, Catarina Baleiras, Cristina Mateus, Inês Moura, Maria Manuela Lopes, Túlia Saldanha são alguns dos nomes destacados.

“O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra foi o lugar da arte experimental e conceptual, da multidisciplinaridade dos anos 60/70, ponto de encontro dos colectivos artísticos da época (Grupo Acre, Grupo Puzzle, GICAP), das tertúlias, da performance, da poesia visual e também o lugar de artistas mulheres, Túlia Saldanha, Teresa Loff, Manuela Fortunato. (...) *Círculo F*, 2002, curadoria de Victor Diniz, aborda tal como o título indica, F de feminino, a questão da mulher artista e da arte contemporânea produzida por mulheres. (...) O tema regressa de novo em 2014, com o enfoque na relação do CAPC com a arte contemporânea produzida por mulheres.” (Alice Geirinhas, 2014 *in* Texto colocado à entrada da exposição).

Faz ainda parceria com outras organizações culturais como aconteceu, durante o período entre 31 de Outubro e 03 de Janeiro, que cedeu os seus espaços da Galeria Sereia para a Fundação CGD Culturgest realizar a exposição *A Doce e Ácida Incisão: A Gravura em Contexto (1956-2004)*.

““Durante o processo de conceção e organização da exposição tornou-se evidente que a Gravura tinha sido, ao longo dos quase cinquenta anos da sua atividade, um espelho e um motor dos desenvolvimentos da arte em Portugal, um reflexo dos anseios de sucessivas gerações de artistas que aí concretizaram aspirações ideológicas e políticas, mas também formas que se pretendiam inovadoras de relação entre arte e imagem, entre manufatura e processos mecânicos de reprodução, entre preocupações estéticas e a construção das suas condições de receção.” (...) A ideia de conceber uma exposição sobre a atividade da Gravura nasce da existência, na Coleção da Caixa Geral de Depósitos, de um conjunto completo das gravuras nº.1, das 664 edições da Gravura, distribuídas aos seus sócios no intervalo entre 1956 e 2004. (...) Agora em itinerância, a exposição apresenta cerca de 60 gravuras de alguns dos artistas que

marcaram a história da Gravura e da arte contemporânea portuguesa, como Bartolomeu Cid dos Santos, Alice Jorge, João Hogan, Fernando Calhau, Paula Rego e Júlio Pomar, mostrando assim uma parte significativa da atividade exercida pela Gravura desde 1956 até meados da década de 1980 e problematizando-a no contexto da arte nacional.” (David Santos e Delfim Sardo, 2013 *in* Folha de Sala da exposição).

Além de uma programação bastante activa a nível de exposições, o facto de o Círculo nos últimos tempos ser alvo de atenção por parte dos outros deve-se fundamentalmente à sua nova imagem. Através dos designers Artur Rebelo e João Bicker a criação da identidade visual actual da instituição teve impacto nas pessoas e cada vez mais o CAPC é um local de procura e visita. O logo é um simples círculo preto, que depois é adaptável às diversas exposições elaboradas, sendo o círculo uma das formas básicas que reconhecemos desde pequenos toda a gente, de todas as idades, o consegue olhar e fixar com facilidade.

Após conseguir agendar uma data, realizei uma entrevista em conjunto, onde Rebelo e Bicker falaram de como foram debatidas algumas ideias entre os dois ao longo do processo de criação, estando sempre presente a imagem do círculo, que pode ser simples e básica mas também interessante de explorar. E, ainda, mais se torna interessante quando existe um círculo único para cada exposição, permitindo uma conexão entre o estabelecimento e o artista, em que cada artista desenha o seu próprio círculo. Em relação à tipografia, da responsabilidade do designer Henrik Kubel, desenhada em 2010, torna-se uma coincidência curiosa, como mencionou Bicker, o facto de o seu nome ser *Outsiders* (estranhos/ intrusos) e que é através do texto que o CAPC consegue comunicar com os de fora.

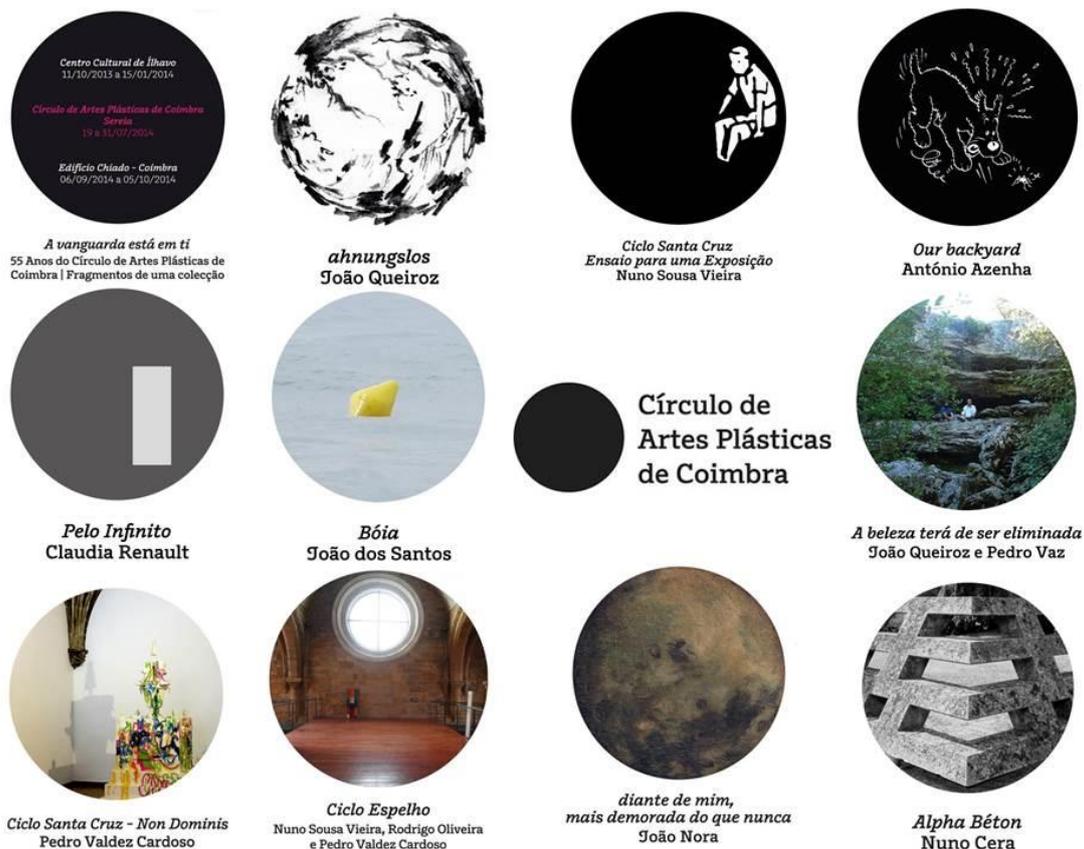


Imagem nº 10 – Logótipo do CAPC e os vários círculos de exposições de 2014/ 2015

Um bom plano de comunicação é o que permite muitas vezes chegar às pessoas, e a estratégia de divulgação do Círculo é pensada e aplicada em função delas. Para o CAPC desempenhar esse papel de produtor de cultura e estabelecer maior proximidade dos públicos, as campanhas de divulgação são direccionadas para um público indiscriminado. Cartazes e *flyers* distribuídos pela cidade, os mupis colocados na entrada da exposição, a *newsletter* enviada a todos aqueles que fazem parte da sua *mailing list*, e a página de *facebook* facilitam a proximidade entre o CAPC e o público.

Existem alguns aspectos que estão sempre presentes nos elementos de divulgação: o dia de inauguração, local e dias de exposição, imagem em formato circular, seguido do título e autor. Comunicação restringida a regras como a tipografia e o formato do círculo, mas que permite ser facilmente identificável. Por ser uma organização sem fins lucrativos está dependente de alguns apoios para a realização de certas actividades, limitando-lhe por isso alguns aspectos. O facto de depender do mecenato e de patrocinadores implica que estes apareçam nos vários suportes de

divulgação. Assim, o logótipo destes apoios pontuais está presente na base dos *flyers* e cartazes.

A partir do momento da inauguração até ao fim da exposição são também disponibilizadas as Folhas de Sala. Qualquer um pode, dessa forma, perceber melhor ou ter uma recordação do que viu ao levá-la para casa. A frente é constituída pelos mesmos conteúdos que fazem parte de qualquer produto de divulgação, mas no verso há mais que isso. Texto redigido pelo artista ou, mais comum, por autores especialistas em arte, que nos dá um contexto da exposição. Sendo, na maioria das vezes, o cargo de Pedro Pousada, um dos pertencentes da direcção do CAPC. Além do texto, constam os nomes representativos da Curadoria, Produção, Montagem, Assistentes de Produção, Design Gráfico, Direcção de Arte, Tipografia, Direcção, Assembleia Geral, Conselho Artístico de uma exposição em particular. Acrescentando-se a morada e o horário de funcionamento dos dois espaços do Círculo. Ou seja, as folhas de sala fornecem informações sintéticas sobre a exposição.

Os *teasers* de promoção mostram momentos da montagem ou dão enfoque a uma peça específica. São sempre uma antevisão do que irá ser a exposição. E, pelo contrário, as entrevistas são uma explicação da exposição por quem a produziu, o autor em alguns minutos descreve o intuito da exposição, que poderá ser visualizada temporariamente no CAPC.

É importantíssimo que a imagem e a comunicação da associação sejam uma referência da marca, tornando-se a imagem exterior tão importante como a imagem interior de uma instituição. Para isso o CAPC conta com uma equipa formada por dois designers, e, em termos da divulgação, com Francisco Pires e Marisa Leiria. Fundadores do projecto unit.lab, em 2009, são os responsáveis pela produção e adaptabilidade do círculo aos diferentes meios de divulgação (mupis, cartazes, *flyers*, crachás). Como declararam na entrevista realizada aos dois:

“Costumamos dizer que 'a unit-lab trabalha no limiar onde o design e a arquitectura se encontram', em que cada projecto resulta da entrega total ao processo criativo, desenvolvendo-o com base num método que actua entre o rigor e a espontaneidade, a experiência e a qualidade. Penso que partilhamos esta visão com o CAPC, e desse modo a ligação tornou-se inevitável.” (Entrevista realizada por email).

Ou seja, a divulgação e o modo como essa é feita pode afectar a escolha do público. A arte não é só produzida pelo artista individual mas sim pelos mundos da arte, como afirma Becker. (Becker, 2008: 34). Assim, a arte presente nas exposições temporárias do CAPC não só é produzida pelos vários artistas mas por todos os elementos pertencentes a esta organização. Sem divulgação não se chega às pessoas, e se essa comunicação for bem ou mal feita isso terá consequências no modo como serão recepcionadas as exposições por parte do público.

A programação é como um puzzle montado com algum tempo de antecedência. Organizada, principalmente, pelo director e contando com a ajuda de António Olaio e Alice Geirinhas, encarregados do Conselho Artístico do CAPC. António Olaio, artista e director do Colégio das Artes, tem uma presença frequente. Contou, na entrevista realizada, que tem uma ligação ao CAPC desde o início dos anos 80 devido, sobretudo, a Armando Azevedo, vindo a tornar-se mais activa com a direcção assumida por Victor Diniz, e ainda mais estreita com Carlos Antunes como director.

“Faço parte do Conselho Artístico, mas claro que a direcção e toda a programação é da responsabilidade do director do Círculo de Artes Plásticas. Faço parte é do grupo de pessoas mais próximas com quem a programação é conversada ou é discutida, mas mais num sentido de partilha do que outra coisa porque estamos mais ou menos sintonizados. É mais de poder ter a oportunidade de ter uma opinião mais próxima ou uma relação mais próxima com o que se está a passar, podendo também propor coisas. Claro que eu estando agora com mais actividade no Colégio das Artes talvez não tenha tanta no Círculo de Artes Plásticas, mas acabo por ter porque trabalhamos muito em colaboração, e há várias exposições em que colaboramos que acho que é importante tanto para o Colégio como para o CAPC haver essa relação.” (Entrevista realizada, no Colégio das Artes, no dia 10 de Fevereiro).

Já Alice Geirinhas, artista e professora, relatou que já várias vezes expôs no CAPC, maioritariamente em exposições colectivas, e que não tem um cargo efectivo no Conselho Artístico, apenas Carlos Antunes pontualmente lhe pede conselhos.

“Portanto, digamos que já desde os anos 90 que me liguei ao Círculo de Artes Plásticas. Faço parte desse grupo dos anos 90 que nos aproximámos do Círculo e de toda aquela ideia que o Círculo tem de uma associação antiga de artistas, um espaço de experimentação, um laboratório de ideias, um espaço mais aberto que absorve experiências que não é um espaço de mercado, não é um espaço institucional apesar de estar ligado a uma instituição que é a Universidade. Digamos que é um espaço onde, digo sobretudo nos anos 90 porque foi quando eu estava mais ligada como artista, havia uma certa energia que circulava por Coimbra e que nos unia. No fundo era em Coimbra que eu me encontrava com os meus amigos artistas do Porto, era um ponto de encontro, era ali um ponto importante entre Lisboa e o Porto. Coimbra teve esse papel também de reunir, de misturar, de fusão, enfim foi importante para o meu currículo de artista, foram muito importantes essas colaborações com o Círculo de Artes Plásticas. (...) O Carlos pode-me perguntar algumas coisas de vez em quando ou pedir um texto para aqui, mas não é uma colaboração de facto, não é uma colaboração assim muito próxima em relação ao CAPC. Tenho é uma relação muito afectiva com o CAPC, isso tenho.” (Entrevista via *skype*, no dia 03 de Março).

Desde que entrei para o Círculo que o Plano de Actividade 2014/2015 estava definido, vindo a sofrer ligeiras modificações a nível de datas ou de alguns nomes de artistas. Mesmo assim a preparação das exposições não é constante. A divulgação, desenvolvida usualmente no período de uma semana, depois é sempre é sempre deixada para os últimos dias antes da inauguração, o que é uma pena pois quanto tempo antes se fizer a divulgação mais pessoas alcançará. Nunca se sabe ao certo quantas e quando as peças chegarão, quando o artista irá ao espaço da exposição, quantos dias se irá dedicar à montagem e desmontagem, qual o material necessário e se existe ou não.

Normalmente as montagens duram entre três a cinco dias, não havendo muito espaço de manobra. Durante uma semana cansativa e caótica o CAPC, apesar de portas fechadas, não pára. Salvo raras excepções, como foi o caso da exposição da Culturgest que trouxe a própria equipa de montagem e dois curadores responsáveis, David Santos Delfim Sardo, ou os artistas já têm um *layout* da exposição pré-definido que se adequa ao espaço, ou então frequentemente os artistas levam várias obras consigo a escolher nos dias de montagem, e vão decidindo as que colocarão e as que deixarão de lado. Nuno Cera foi o único artista que sabia exactamente onde colocar as peças,

desenvolvendo aliás uma maquete dos espaços. De resto, o director, que além dessa desempenha também funções como programador, produtor e, muitas vezes, curador.

São pensadas nas melhores formas de dispor as obras pelas várias salas, de modo a que se permita uma correcta maneira de as visualizar por todas as pessoas, muitas vezes recorrendo a plintos ou abrindo/fechando uma portada da janela. São também colocadas ao lado ou em baixo das peças, legendas normalmente compostas pelo título, data, materiais e dimensões. Respeitando, também, todas as tabelas e sinaléticas o tipo de letra *Outsiders*. E o facto de a maioria dos artistas usualmente também colocar, além das peças físicas, vídeos, leva a que se necessite de recorrer a equipamentos electrónicos para esse efeito. O que por vezes torna difícil o processo de montagem.

Outra inconstância é o público. Não é possível prever se uma exposição chamará muito ou pouca gente, nem o tipo de pessoas que a irão ver. Uma vez que a minha presença era diária no CAPC tinha a possibilidade de ver quem visitava as suas várias exposições. Procurei colocar questões, quando achava oportuno, de modo a saber como as pessoas tinham conhecimento do CAPC, se já conheciam antes ou não da visita e o que achavam da exposição que tinham visitado. Acabei também por fazer algumas comparações entre os dois espaços.

Foram recolhidos alguns depoimentos como:

“Viemos basicamente para conhecer o espaço, só conhecíamos o CAPC de nome.” (Elizabete Cardoso, 39 anos e Micael de Oliveira, 29)

“Sim, já conheço há bastantes anos. Vim ver porque costumo estar atento às várias exposições.” (não quis dar o nome nem idade)

“Costumo estar atenta pois recebo as notificações na *newsletter*.” (Maria Inês, 18 anos)

“Conheci o CAPC durante o curso de arquitectura, e porque sempre houve bastante incentivo dos professores em vir cá. Além de que sou uma pessoa que se interessa e gosto de vir a estes espaços.” (Joel Correia, 29)

“Achei a exposição interessante. Gostei do facto de remeter para os tempos mais antigos, lembra-me a minha filha mais novinha.” (Joaquim Almeida, 61 anos)

“A primeira exposição para ser sincera não percebi, nem esteticamente nem o conceito. Mas a que está no segundo andar gostei muito.” (Ana, 22 anos)

O CAPC oferece uma programação diversificada e aberta, oferta que permite cativar o cliente. Isto nota-se pela quantidade de pessoas que estão presentes nas inaugurações, sendo que é possível reconhecer algumas caras familiares ao longo das visitas no restante tempo de exposição. Ou seja, o CAPC já conseguiu ganhar algum público fiel que não só aparece nas inaugurações como regressa para ver as exposições noutra contexto.

Cada um dos espaços pertencentes ao CAPC tem uma história que os torna especiais e diferentes. Apresentando os dois a vantagem de estarem no centro da cidade, contudo apresentam uma pequena variação entre o género de públicos que recebe. Pontualmente, me apercebi que as pessoas que frequentam o Círculo Sede costumam ser mais velhas e com maior nível de instrução que as que visitam o Círculo Sereia. Algo que também notei foi a duração das visitas, mais demoradas do que na Sede, pois existem espaços onde as pessoas se podem sentar e absorver todos os aspectos da exposição, contando também com a livraria. Isto é, conforto e, ainda, locais de descanso levam a que as pessoas fiquem mais tempo no edifício. Embora, como é óbvio, esta comparação, assim como a do público, não é exacta, depende do contexto da exposição, da disponibilidade e interesses da pessoa, ou até sem nenhuma razão aparente.

3.2 OUTRAS ACTIVIDADES E INICIATIVAS

Assisti, e cheguei inclusive por vezes a guiar, algumas das visitas escolares. Visitas por alunos desde a creche, ensino básico ao ensino universitário. Consegui também assistir a alguns dos *workshops*, decorridos de Novembro a Fevereiro, todos os Sábados de manhã, no âmbito do Linhas Cruzadas. A ideia destas aulas foi pedir aos alunos, com idades compreendidas entre os 16 e 20 anos, explorar assuntos dentro do campo visual, gráfico e performativo, dedicando-se as últimas ao projecto final que apresentarão ao público com a reunião de coisas que aprenderam.

Linhas Cruzadas, iniciado em 2008, é o projecto composto pelo CAPC, Casa da Esquina, Teatrão e JACC com realce no Serviço Educativo. A Casa da Esquina é uma associação cultural de Coimbra que privilegia a ligação entre a arte, local e o público, sendo um espaço que acolhe vários projectos de várias áreas artísticas, procura dinamizar a cidade. O Teatrão, fundado em 1994, é uma companhia profissional de teatro que procura através das peças apresentadas alargar horizontes. E, por fim, o

JACC (Jazz ao Centro Clube), que existe desde 2003, apresenta-se como um espaço de promoção e ensino da música.

Neste sentido, o Círculo procura estabelecer uma cumplicidade não só com a cidade mas também com outras instituições que fazem parte dela. Sem concurso ou concorrência, vê como positivo a envolvimento com organizações como o JACC ou a Casa da Esquina, porque no fim todos acabam por ter o mesmo objectivo, o da partilha e divulgação de práticas artísticas contemporâneas e o procurar que as pessoas tenham conhecimento e participem nestas. Como foi anunciado ao público, em Janeiro de 2015, nas redes sociais, Linhas Cruzadas terminou pela saída do Teatrão, mas as outras instituições acharam que, por uma abandonar o projecto, não significava que esse e os seus intuitos teriam de terminar, então hoje permanecem no projecto intitulado Linhas.

Fazendo parte da história do CAPC não poderia deixar de mencionar um momento de festejo da arte que foi o 1.000.052º Aniversário da Arte. Ideia iniciada por Ernesto de Sousa, em 1974, a partir de Robert Filliou, e que agora o novo director dá importância e continuidade. Neste dia, 17 de Janeiro, o CAPC, de facto, foi lugar de festa, de manhã à madrugada. De manhã com um *workshop* de ilustração para crianças, mais exposição documental com fotos do 1.000.011º Aniversario da Arte, na Sereia. Ao fim da tarde, no Círculo Sede, com comida, bebida, balões, música (improviso/jam session; concertos, djs) e intervenções e performances (António Azenha, António Melo e *Caravana da Ilusão* – Turma do 3º ano de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra).



Imagem nº 11 – Cartaz do 1.000.052º Aniversário da Arte e algumas fotografias desse dia, com as performances de António Melo e António Azenha⁶

Abrindo também as portas a quem quiser explorar ideias e conceitos que sejam momentos de experiência e celebração da arte. Como foi o caso de, em Março, o Dispositivo Experimental Multidisciplinar e Orgânico que, durante a tarde de sábado de dia 14, na Sede, realizou um *workshop* com cerca de 15 pessoas, e à noite inaugurou-se a exposição com os resultados desse, e ainda houve performances e música.

No início do mês de Maio, o CAPC anunciou, através dos diversos meios de divulgação, actividades que pareciam resgatar os primeiros tempos, em que era muito mais que um simples espaço de exposição. Ao realizar várias actividades, algumas ao Sábado, permite que toda a gente esteja disponível para participar. À *conversa com os Artistas*, como sugere o título convida-se a que se desenvolva uma discussão entre o público e o artista no contexto da sua exposição, começando por falar um pouco das obras e da narrativa construída para depois se debaterem ideias. Pormenores que não tínhamos reparado, ou associações que não tínhamos feito, são assim ressaltados pelo autor, permitindo ver de forma diferente a exposição. A oficina *Recolocar o Olhar*, orientada por Jorge Neves, teve o intuito de, em três sessões práticas, reflectir sobre o uso das imagens nas práticas artísticas, experimentando e construindo máquinas de desenho. Ciclo de conversas *O Laboratório do espectador*, projecto desenvolvido pelo Linhas, “é uma actividade dirigida a um público curioso com vontade de criar ou aprofundar a experiencia das artes e a reflexão sobre as mesmas”.

E prepara-se para outro evento festivo, mas desta vez com grande imponência e durabilidade. *Anozero: Encontros de Arte Contemporânea de Coimbra* nasce assim a partir de um conjunto de discussões entre o director, Carlos Antunes, e outros para a realização de uma bienal. Organizada pelo CAPC em parceria com a Universidade de Coimbra e a Câmara Municipal de Coimbra este evento procura contribuir para a legitimação da recente inscrição da Alta e da Rua da Sofia da cidade de Coimbra como Património da Humanidade da UNESCO. E é, deste modo, que o CAPC procura mais uma vez a aproximação da cidade onde se insere, e dos seus cidadãos. Diria até não só uma aproximação mas um pôr à prova se, de facto, Coimbra está preparada e quer ser

⁶ Fotografias da minha autoria, tiradas durante a investigação.

lugar de eventos culturais importantes como este, uma vez que o sucesso de Anozero depende do apoio dela.

Como é explicado nos elementos de divulgação:

“Os Encontros são sobretudo um conjunto de iniciativas curatoriais que irão ter lugar em espaços classificados e outros lugares de relevância histórica na cidade de Coimbra. A primeira edição deste projecto já está calendarizada para o mês de Novembro de 2015. O seu principal objectivo é divulgar o notável património cultural da cidade, mas também contribuir para uma mais significativa integração da cultura artística contemporânea no quotidiano da cidade e dos seus cidadãos. Para tal, o anozero assenta em trinta actividades distribuídas por três áreas de actuação: exposições de arte contemporânea com alguns dos mais relevantes artistas nacionais e internacionais; actividades educativas de forma a produzir um genuíno interesse em arte contemporânea; actividades paralelas programadas no contexto da vida artística cultural e contemporânea.”

A exposição que esteve patente entre 11 e 18 de Janeiro de 2015, na Sala do Exame Privado da reitoria da Universidade, intitulada *Ensaio para Anozero*, procurou ser uma antevisão desta bienal de arte contemporânea. A partir de três obras seleccionadas da colecção de António Albertino, sendo duas de carácter nacional, dos autores Helena Almeida e Rui Sanches, e uma de um artista internacional, Michelangelo Pistoletto, foi feito o anúncio oficial de que para esta iniciativa resultar era necessário a envolvência e o acordo de várias figuras e instituições coimbrãs e nacionais. Na inauguração estiveram presentes os co-organizadores, o Secretário de Estado da Cultura e alguns parceiros, com o intuito de se estabelecer uma rede de contactos que possa dar validade de também Coimbra, a par de Lisboa e Porto, ser o lugar de práticas artísticas contemporâneas. “O Anozero não é apenas um começo ou um retomar do fôlego em relação àquilo que Coimbra foi – e está a ser – culturalmente; é também um programa de ação para que a cidade, através das suas estruturas culturais, aprenda a construir uma época atuante e transformadora.” (Antunes *et al.*, 2015: 21).

3.3 ASPECTOS E DESAFIOS ACTUAIS

Separando-se de instituições dedicadas a um público especializado e a entrada ao ser gratuita, o CAPC disponibiliza as suas actividades a todos os que estiverem interessados. Programação variada e dedicada a vários públicos, que tem privilegiado a qualidade e a apresentação de jovens artistas. A qualidade quer das exposições quer dos espaços que oferece, convida a que se estabeleça uma conversa entre as obras e o público. E o facto de ter duas salas de exposição permite que essa acção seja mais alargada.

A sua imagem simples e limpa e a oferta de várias actividades em diversos núcleos possibilita agradar a pessoas com gostos distintos assim como diferentes experiências no percurso de uma exposição como, por exemplo, localizado no piso -1 da Casa Municipal da Cultura, o Círculo Sereia, ao contrário da Sede, é um espaço num só plano, renovado e moderno, com luz natural das janelas amplas que contém e rodeado de árvores pertencentes ao Jardim da Sereia dá-nos a ideia de estar no exterior, ao ar livre.

Apesar de os dois espaços serem limitados, mesmo assim em cada exposição se tornam noutros. Janelas pintadas, paredes pintadas, peças colocadas em diversos lugares vão dando dinamismo à casa e a quem a visita. Não existe nada estático e nesse aspecto deve-se manter assim, pois hoje o visitante procura ser surpreendido quando visita um espaço destes. Exposições que se têm baseado mais em áreas como fotografia, pintura e recurso a tecnologias audiovisuais. Existe também uma acentuação de interagir com a cidade. Aliás, usualmente o Círculo expõe no Café Santa Cruz e no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha que, contrariamente e curiosamente, têm sido exposições mais dirigidas para a escultura.

Desta forma, associado ao seu nome vários pontos podem ser conectados com o símbolo de um círculo. Nos espaços do Círculo cruzam-se diferentes artes e saberes, englobando pintura, escultura, fotografia, cinema, entre outros. Tem um funcionamento diário e permanente em dois focos mas também expõe noutros locais como o Museu Municipal de Coimbra/ Edifício Chiado, o Café Santa Cruz, a Casa das Artes de Miranda do Corvo, ou seja, contrariando um normal museu ou galeria que vai elaborando projectos concentrando o seu acervo dentro de um edifício, o CAPC,

frequentemente com exposições a decorrer em simultâneo em diversos locais, oferece a oportunidade de o visitante circular pelas várias exposições e pelos vários lugares da cidade de Coimbra.

As diversas formas como a arte contemporânea tem vindo a ser apresentada nas exposições e actividades do Círculo, tem trazido diferentes tipos de públicos. Não existe um visitante-tipo, mas diria que existe uma afluência maior por parte de professores e estudantes. Era frequente assistir a pessoas isoladas a visitar, em todo o caso aparecia um máximo de grupos de três. Nas inaugurações existe um largo número de pessoas já amigas da casa, mas de resto é imprevisível. Apesar de a divulgação ser feita para um público generalizado, existem exposições que recebem mais pessoas ou que são mais apreciadas que outras. Depende do artista ou muitas vezes da área dentro da arte contemporânea.

A instituição tem promovido o estabelecimento de laços entre os vários géneros artísticos e os vários públicos, o que se reflecte no número e na variedade de pessoas que beneficia e participa na sua intervenção. O acolhimento de áreas diferentes sem hierarquias nas diversas exposições temporárias, as visitas guiadas, conversas, e *workshops* têm tido uma boa receptividade por parte do público em geral, e têm sido muitas as visitas escolares.

As instituições culturais são cada vez mais espaços propícios ao ensino e à investigação. O CAPC faz isso ao oferecer uma livraria e uma biblioteca, recheada de livros e revistas de arte, que qualquer um pode consultar. Através da oferta deste centro de estudos, além das outras actividades que realiza, o CAPC desenvolve assim mecanismos de transmissão de conhecimentos que o tornam um espaço mais apelativo e mais fácil de entrar.

Quando uma instituição tem outras actividades de ordem cultural que não apenas a visita às exposições, isso também reforça a abertura a outros públicos. Por exemplo, o CAPC ao propor no dia 17 de Janeiro actividades variadas em torno do Aniversário da Arte, encontra uma boa forma de atrair mais pessoas e dar a conhecer os seus espaços a quem ainda não os tinha visitado.

Também num esforço de reforçar e alargar os seus objectivos a uma faixa etária mais baixa, propõe um leque cada vez mais extenso de actividades dedicadas às crianças

e aos jovens. A natureza estratégica dos serviços educativos assenta em actividades que despertam um desejo de ver e aprender. A arte dá-nos uma outra forma de lidar com as coisas e é importante trazer essa linguagem para junto dos mais novos.

Entende-se, por isso, o CAPC como uma instituição central. Ao desenvolver uma programação onde estão presentes as diferentes sensibilidades e linguagens da criação artística, ao fomentar colaborações com instituições de ensino e parcerias com outras instituições culturais, possibilita um contacto directo de todos os públicos com os autores e obras que expõe e divulga. Organização que assenta no dinamismo e inovação dos espaços de exposição e na divulgação, contribui para o desenvolvimento e reanimação da cidade de Coimbra.

Um dos problemas que vários elementos constituintes referiram foi a falta de conhecimento do CAPC por muitos, devendo-se, sobretudo, ao facto de o Círculo ser em Coimbra. Não é uma cidade fácil, como disseram Francisco Pires e Marisa Leiria. “Coimbra é um caso muito particular, no que respeita a públicos e tendências.” (Em entrevista conjunta por email). Ou Alice Geirinhas,

“O Círculo de Artes Plásticas é um caso de estudo, sempre foi assim acho eu. Eu acho muito estranho Coimbra estar tao desligada das artes plásticas e do Círculo de Artes Plásticas em concreto, não é novo, o afastamento do público não é novo. Eu lembro-me que que houve uma amiga minha de Viseu que foi a Coimbra nos anos 90, o taxista não fazia a mínima ideia onde ficava o Círculo de Artes Plásticas e ela ficou chocada. É um episódio quase uma caricatura mas ilustra bem o afastamento da população, o desconhecimento. Uma coisa é saber que existe e não ir lá, outra coisa é não saber por e simplesmente que não existe. Não sei o que é que isso se deve, é um fenómeno. Não sei porque é que a população universitária, os estudantes estão tao afastados do CAPC, não faço ideia, a não ser que Coimbra não tem propriamente Belas Artes, não há um ensino de Belas Artes, pelo menos universitário não há. Mas, eu acho que tem mais a ver com uma cidade viva, como as pessoas habitam essa cidade e habitam de uma maneira muito efémera, não se fixam, vão e vêm, os estudantes não sentem a cidade como sua, sentem aquilo como uma passagem e eu acho que é por aí que a cidade perde e o CAPC perde o seu público. É uma cidade que parece que é um não lugar, Coimbra às vezes dá-me a sensação que é um não lugar no sentido em que as pessoas passam pela cidade, estão em passagem

permanentemente, renovam-se. As pessoas que estão sempre em passagem estão sempre a renovar-se e não sei se é por causa disso que há um tão afastamento das artes em Coimbra porque não deveria ser. Não sei explicar porquê, ou não sabem onde é que há bebidas de borla ou não sei.” (Resposta dada na entrevista realizada por *skype*)

Há elementos cruciais para a sobrevivência de uma instituição nos dias de hoje, sendo alguns deles uma actividade programática rotineira, um *website*, uma página de *facebook* e, sobretudo, uma identidade visual. O CAPC oferece uma programação dedicada a contrariar as estações do ano, procurando mostrar grandes exposições e torna-las luminosas nas épocas mais escuras como o Outono e o Inverno, deixando o Verão mais livre. Como já foi abordado, tem uma imagem forte e visível. Tem uma página de *facebook* que vai mantendo actualizada e ainda uma *newsletter* que permite que as pessoas recebam as novidades que vão acontecendo através do seu contacto electrónico. E, por fim, tem um *site* em construção.

Actualmente, não se pode esquecer o potencial acrescido de divulgação por meio da internet e qualquer instituição que se preze tem um *website* que as pessoas poderão consultar e ter acesso a informação actualizada de forma regular. Esta é uma questão que tem sido abordada com frequência nas reuniões do CAPC, e pelos vários cooperantes, mas permanece sem andar para a frente, ou por falta de alguém capaz de o fazer ou por falta de tempo.

Um dos intuitos do *site* é também a criação de uma plataforma onde se possa aceder à colecção do CAPC, constituída por obras doadas. Colecção esta que não tem qualquer inventário, havendo peças dispersas pelos dois edifícios, muitas delas sem nome do autor e data, e algumas nem sequer devidamente embaladas.

A biblioteca, formada por livros e revistas de arte em conjunto com documentos importantes da história, de mais de cinco décadas, desta instituição, pode ser considerada de grande significado histórico-cultural. Que o CAPC pretende exaltar e valorizar, através de protocolos com instituições como a Direcção-Geral das Artes, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação de Serralves, por exemplo.

A Sede, um edifício antigo, com humidade e em que em alturas mais chuvosas cai água lá dentro, pode levar, assim, ao deterioramento de obras de arte valiosas e de

um património relevante. O CAPC utilizou os *media*, em Abril deste ano, para acautelar que este espaço se encontrava temporariamente encerrado para obras. Foram colocadas novas portadas nas janelas, mas penso que o edifício necessita de mais reparações do que isso.

Não querendo com isto dizer que é um problema da organização. Acho que o CAPC faz coisas extraordinárias com os apoios e as pessoas que tem, mas por falta de orçamento, que era fundamental que existisse, não lhe permite nem ter uma equipa permanente que se dedicasse a ele, nem umas instalações e um equipamento próprio.

3.4 A ARTE E O ENSINO

Um dos temas que me deparei ao longo desta investigação, e que surgiu com frequência nas entrevistas que realizei, foi o facto de a arte continuar a ser vista como algo separado da vida quotidiana e do ensino na sociedade portuguesa. Existe uma tendência para se pensar na arte como uma experiência vaga ou ser uma seca, e por isso é negligenciada e excluída do ensino. Mas a arte, e principalmente a arte contemporânea, reflecte os problemas e as mudanças pelas quais a sociedade está a passar. No fundo ela é uma espécie de sentinela dos acontecimentos sociais e políticos.

Daí a importância de cedo haver um contacto próximo com a arte. As relações entre o mundo artístico e o mundo escolar permitirão um cruzamento de saberes e conhecimentos. Onde não se acerta ou erra, ou onde não se tem notas ou se chumba, se estiver ligada às escolas e às práticas educativas, crianças e jovens cedo se aproximaram da arte e irão ver as coisas de modo diferente, e dar-lhe novas formas de lidar com as coisas da vida.

Assim, a linguagem artística torna-se importantíssima e as instituições como o CAPC ao mostrarem essa linguagem através de exposições, oficinas e *workshops*, privilegiando a contemporaneidade desempenham um forte papel na sociedade. Todavia, isso não é suficiente. Como denotou Pousada,

“Nós notamos, vocês ainda mais que estão ligadas mais quotidianamente ao CAPC, que a população universitária é muito pouco curiosa em

relação às actividades do CAPC, uns casos fortuitos, fragmentados, de pessoas que vão, jovens que vão visitar as exposições, etc. mas a população em geral não vai, não frequenta essas actividades. A minha tese é que se os nossos museus estão vazios, não é só o CAPC que está vazio, você vai a Lisboa ao Centro de Arte Moderna e está vazio, não tem portugueses a ver as exposições, se for preciso tem lá turistas estrangeiros, é porque não há uma política que vem desde o Jardim de Infância, os Serviços Educativos dos museus abrangem uma população muito reduzida dos jovens, das crianças, do Ciclo Básico, dos adolescente, etc. Se não se cria, não se atrai esse público, não se lhes mostra. De certa forma se pensarmos assim para muitas destas crianças a primeira, e única, vez que vão ao teatro ou vão ver um museu, vão ver uma exposição de arte, é na escola pública. Portanto, a escola pública tem que ser o lugar onde se tem que investir mais no processo de formação dos públicos de arte contemporânea para que nós resgatemos um bocado de uma comunidade artística em que basicamente é constituído um sistema artístico de uma colectividade de artistas, coleccionadores e de galeristas, etc. pessoas que são altamente especializadas naquela área. Um pouco como se o futebol só fosse visto por futebolistas, treinadores e comentadores, não houvesse mais público para além disso. Mas como é que isso se faz? Eu acho que se faz de facto investindo no ensino público e no ensino artístico, nas condições para que as instituições possam chegar às escolas e fazer o seu trabalho, haver recursos humanos para que se faça esse trabalho.” (Em conversa com Pedro Pousada, no dia 13 de Fevereiro no Departamento de Arquitectura).



Imagens nº 12, 13 e 14 – Algumas das visitas escolares recebidas⁷

⁷ Fotografias da minha autoria, tiradas durante a investigação.

CONCLUSÕES

Neste trabalho, procurou-se discutir questões associadas à visualidade, às imagens e à arte contemporânea. Partindo da ideia de que cada pessoa tem uma história e o seu olhar e constituição das ideias são condicionadas por essa, pretendeu-se estudar como é que as imagens e as obras de arte, seja de que género for, interagem e criam relações com as pessoas e com o sítio que as alberga de modo temporário. Entendendo-se que a experiência que se obtém a partir da arte é sempre subjectiva e temporal.

Ao pensar o meu foco de trabalho, se a história ou o momento presente no CAPC, entendeu-se que o espólio de informação era vasto e bastante rico. Importou-nos compreender a realidade do Círculo como lugar de destaque para uma reflexão antropológica. Reflexão que implica fazer uma abordagem que respeite as relações que se estabelecem e os acontecimentos que pontuam a vida desta organização. De forma a reconstruir a sua identidade, pretendendo-se conhecer os vários agentes implicados na exposição de arte e a importância que estes assumem para formar pessoas através dela.

A fundação do CAPC, em 1958, deve-se a um grupo de estudantes que sentiam falta de uma instituição onde pudessem explorar ideias e práticas artísticas. Desde esse ano até aos dias de hoje a programação de múltiplas exposições, encontros temáticos, *workshops*, entre outros, revelam a importância dada à constituição de um público informado e participativo. O CAPC já é, assim, uma instituição antiga que vindo a sofrer uma série de transformações desde a imagem, ao aumento de um espaço, as actividades realizadas, a visibilidade, etc., uma actividade contínua e consolidada tornam-no um importantíssimo agente cultural. Todas essas actividades desenvolvidas ao longo de mais de 50 anos, décadas que permitiram uma triangulação entre objectos, informação e o público, são o que nos leva a considerar esta instituição como distinta das demais no contexto nacional.

Tendo em mente obter o máximo de informação possível sobre as relações que se estabelecem entre pessoas e a arte, entendeu-se o trabalho de campo como a melhor escolha para a metodologia, permitindo o cruzamento das práticas e discursos dos vários elementos do mesmo espaço expositivo. O trabalho de campo consiste em ver, ouvir,

registar e após alguns meses, de contacto próximo e regular com colaboradores, artistas e público desta instituição conclui-se que sem ele não era possível ter acesso às informações e ideias aqui referidas.

Numa sociedade dominada pela técnica e pela ciência, também as artes requerem uma educação e conseqüente valorização. As práticas artísticas na nossa cultura são esquecidas, embora elas sejam importantes referências do papel do artista e das suas relações com o resto da sociedade, tal como do papel das instituições económicas e políticas. Antropólogos e actores dos mundos da arte partilham o campo de estudo, o social.

No fundo este trabalho, acabou por ser, como queria, uma união entre arte e antropologia. Tal como a antropologia, a arte questiona, provoca, causa desconforto, confusão. Ao longo dos tempos estas disciplinas estiveram conectadas e também as duas foram, e continuam a ser, alvo de debate e crítica. Muito se tem dito e escrito sobre as duas, e as duas continuam a passar por fases e gerações. Critica-se a antropologia por estar agarrada ainda ao período colonial e ao trabalho de campo, e a arte continua a ser olhada principalmente como elitista. Muito de comum têm estas duas áreas, nem que seja o facto de que partiram de ideias eurocêntricas. As duas são práticas de cruzamento de saberes em que não há regras definitivas. Poderão então dizer mas na antropologia existe o trabalho de campo com algumas regras, mas essa continua a ser uma actividade misteriosa e criativa. Não se ensina a fazer trabalho de campo, pois ele depende sempre do investigador (artista) e dos sujeitos com que estuda e interage. Tal como Evans-Pritchard dizia que a antropologia deveria ser considerada mais do como uma arte do que uma ciência natural (Evans-Pritchard, 1985: 85). Nas duas continua a existir a ideia de um sujeito só, quando sabemos que o trabalho não é individual mas sim cooperativo. O antropólogo que parte à aventura ou o artista que cria uma obra de arte dependem sempre de outros, seja dos fornecedores de materiais ou dos sujeitos com que coopera. Mundo da arte ou mundo da investigação têm os dois o intuito de fazer história e motivar outros a fazê-lo. Tal como o trabalho do artista, o antropólogo ao fazer trabalho de campo retrata-se a si mesmo, pois o trabalho é socialmente e biograficamente condicionado.

ANEXOS

UMAFESTA PARA CELEBRAR O 1.000.011º ANIVERSÁRIO DA ARTE

Queridos Amigos

Em 1963 um amigo nosso, Robert Filliou, ao escrever um poema intitulado “Histórias Segredadas da Arte”, teve a intuição de que tudo tinha começado em 17 de Janeiro há um milhão de anos. Como a existência do Homem sobre a Terra está verificada precisamente há cerca de um milhão de anos, o arbitrário daquela data torna-se secundário, e é pacífico proclamar:

HÁ UM MILHÃO E 11 ANOS ARTE E VIDA HUMANA EXISTIAM E CONFUNDIAM-SE... POR QUE NÃO CELEBRAR ESTA DATA?

... numa FESTA, sem arte (convencional) mas que seja ela própria uma verdadeira afirmação de identidade possível e necessária entre a Arte e a Vida?

Para isso Nós vamos reunir-nos no C.A.P., em Coimbra, com a ideia maior de um convívio simples, gratificante e generoso. ESTAR JUNTOS alegremente e amigavelmente – e saber que isso mesmo se verificará em mais alguns pontos do mundo, num espírito comum. Já o ano passado, em Aix-la-Chapelle se celebrou esta festa. Foi um êxito: houve largadas de balões, música, cerveja, centenas de velas acesas e bolo de aniversário num salão do séc. XVIII cedido pelo Museu local. Este ano repetir-se-á na mesma cidade, em Berlim (onde estará Robert Filliou), em Coimbra, porventura no Canadá e noutros sítios. Enviaremos a uns e aos outros as nossas congratulações e lembranças, a pretexto da Arte e para que seja possível que ARTE e VIDA SE CONFUNDAM em vez de se divorciarem: “A ARTE DEVE VOLTAR AO POVO, AO QUAL ELA PERTENCE”.

A qualquer hora que te convenha VEM TER CONNOSCO. E SE TE FOR POSSÍVEL TRAZ QUALQUER COISA: uma ideia fecunda para um divertimento bom qualquer; um bolo ou muitos bolos; uma garrafa de belo vinho tinto (ou outro, e não te

esqueças dos copos, mesmo de papel); velas para fazermos iluminações à noite (e mandarmos uma vela simbólica aos nossos amigos de longe); fitas, panos ou papel para ornamentações, etc, etc. MAS SOBRETUDO VEM TU PRÓPRIO, PARA UM GRANDE ABRAÇO; UM GRANDE APERTO DE MÃO COLECTIVO. Não vais por isto esquecer os teus problemas, e os dos outros que te preocupam, vais talvez é ficar mais confiante para os enfrentar depois. Na melhor das hipóteses. Seja como for: um dia de alegria, será pedir muito? Julgamos que não. E por isso vamos terminar com as palavras do nosso amigo, o “petit Robert”:

POR UM DIA AO MENOS; DÊMOS LUGAR À ALEGRIA; AOS DIVERTIMENTOS... TAL COMO ACONTECE NO CARNAVAL, DEIXEMOS CORRER O FIO! TU E A TUA FAMÍLIA; OS TEUS AMIGOS; O TEU “PÚBLICO”, FESTEJAI SE VOS APETECER, E TANTO QUANTO VOS APETECER: PROPAGAI A NOTÍCIA, A ESPERANÇA. CONVIDAI TODAS E TODOS, E ESPECIALMENTE TODOS OS HOMENS E MULHERES QUE MANEJAM AS ALAVANCAS MAIS OBSCURAS DA GIGANTESCA INDÚSTRIA ARTÍSTICA:

DOMÉSTICAS, CONDUTORES, GUARDAS, CONTÍNUOS, SECRETÁRIAS, DACTILÓGRAFAS, GRÁFICOS – E, BEM ENTENDIDO, OS “IRMÃOS E AS IRMÃS INIMIGAS” DO MUNDO ARTÍSTICO: ARTISTAS, “MARCHANDS”, COLECCIONADORES, CRÍTICOS, DIRECTORES DE MUSEU E GALERIAS... POR UM DIA, AO MENOS, RECONCILIADOS...

VAMOS CELEBRAR?

com Robert Filliou, Ernesto de Sousa, Círculo de Artes Plásticas

Coimbra

N.B.: A morada do C.A.P. é R. Castro Matoso, 18. Coimbra (Carta- Convite *In* Sousa, 1998: 238-239).

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W. 1982. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70.

Antunes, Carlos; Quintais, Luís; Pousada, Pedro. 2015. Anozero – Encontros de Arte Contemporânea de Coimbra. *Rua Larga*, 42: 20-21.

Becker, Howard S. 2008. *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press.

Belting, Hans. 2003. *Art History After Modernism*. Chicago, University of Chicago Press.

Belting, Hans. 2014. *Antropologia da Imagem: Para uma Ciência da Imagem*. Lisboa, KKYM.

Berger, John. 1980. *Modos de Ver*. Lisboa, Edições 70.

Burgess, Robert G. 1997. *A Pesquisa de Terreno: Uma Introdução*. Oeiras, Celta Editora.

Cauquelin, Anne. 2010. *Arte Contemporânea*. Mem Martins, Publicações Europa-América.

Clifford, James. 1997. Spatical practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology. In: Clifford, J. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Londres, Harvard University Press: 55-91.

Comaroff, Jean; Comaroff, John. 1992. Ethnography and the Historical Imagination. In: Comaroff, J.; Comaroff, J. *Ethnography and the Historical Imagination*. Oxford, Westview Press: 3-48.

Curvelo, Rita. 2009. *Marketing das Artes: em Directo*. Lisboa, Quimera Editores.

Danto, Arthur. 1964. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61: 571-584.

<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>

Danto, Arthur. 1973. Artworks and Real Things. *Theoria*, 34: 1-17.

http://vk.com/doc19601217_236153581?hash=4a33fb8d37b26711f8&dl=01ee5b8b64c8a8b98a

Danto, Arthur. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press.

Dickie, George. 2008. *Introdução à Estética*. Lisboa, Editorial Bizâncio.

Diniz, Victor; Carlos, Isabel; Azevedo; Armando; Barros, António. 2005. *O Círculo. Rua Larga*, 10.

Duncan, Carol. 1995. Introduction. In: *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London, Routledge: 1-6.

Eco, Umberto. 1981. *A Definição da Arte*. Lisboa, Edições 70.

Evans-Pritchard, Edward E. 1985. *Antropologia Social*. Lisboa, Edições 70.

Foster, Hal. 1988. *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press.

Frias, Hilda M. 2010. *50 Anos do CAPC: Uma Faceta das Artes Plásticas em Coimbra*. Coimbra, Mar da Palavra Edições.

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.

Gell, Alfred. 1999. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London, The Athlone Press.

Gombrich, Ernst H. 2005. *A História da Arte*. Lisboa, PÚBLICO- Comunicação Social, SA.

Heidegger, Martin. 2014. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70.

Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, Routledge.

Jenks, Chris (ed.). 1995. *Visual Culture*. London, Routledge.

Kirsenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley, University of California Press.

Kopytoff, Igor. 1986. The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: Appadurai, Arjun. (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press: 64 – 91.

Latour, Bruno. 1998. “On Actor-Network Theory: a few clarifications plus more than a few complications” <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/latour-clarifications>

Latour, Bruno. 2006. Como prosseguir a tarefa de detectar associações? *Configurações: Revista de Sociologia*, 2: 11-27.

Layton, Robert. 1991. *A Antropologia da Arte*. Lisboa, Edições 70.

Lima, António P.; Sarró, Ramon. 2006. Introdução. In: Lima, A.P.; Sarró, R. (org.) *Terrenos Metropolitanos: Ensaio sobre a Produção Etnográfica*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais: 17-34.

Malinowski, Bronislaw. 2007. Method and Scope of Anthropological Fieldwork. In: Robben, Antonius C.G.M.; Sluka, Jeffrey A. (eds.). *Ethnographic Fieldwork: an Anthropological Reader*. Oxford, Blackwell Publishing: 46-57.

Mapril, José. 2006. Passageiros de Schengen: a dialéctica entre o fluxo e encerramento no trabalho de campo. In: Lima, A.P.; Sarró, R. (org.) *Terrenos Metropolitanos: Ensaio sobre a Produção Etnográfica*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais: 53-71.

Marcus, George E.; Myers, Fred. (eds.) 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press.

Moura, Vítor. (coord.) 2009. *Arte em Teoria: uma Antologia de Estética*. Centro de Estudos Humanísticos do Minho, Húmus.

Olaio, António. 2009. O CAPC depois dos 50. *Rua Larga*, 23.

Parry, Ross. 2007. *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*. London, Routledge.

Poirier, Jean; Clapier-Valladon, Simone; Raybaut, Paul. 1999. *Histórias de Vida: Teoria e Prática*. Oeiras, Celta Editora.

Robben, Antonius C.G.M.; Sluka, Jeffrey A. 2007. Fieldwork in Cultural Anthropology: an Introduction. In: Robben, A.G.C.M.; Sluka, J.A. (eds.) *Ethnographic Fieldwork: an Anthropological Reader*. Oxford, Blackwell Publishing: 1-28.

Rose, Gillian. 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres, Sage Publications.

Sanjek, Robert. 1990. A Vocabulary for Fieldnotes. *In: Sanjek, R. (ed.) Fieldnotes: the Makings of Anthropology*. Ithaca, Cornell University Press: 92-121.

Sousa, Ernesto de. 1998. *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Stocking, George W. 1983. The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. *In: Stocking, G.W. (ed.) Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press: 70-120.

Townsend, Dabney. 1997. *Introdução à Estética: História, Correntes, Teorias*. Lisboa, Edições 70.

Textos complementares:

Adajian, Thomas. 2012. The Definition of Art. *In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

Amaro, Danielle Rodrigues. 2009. Arte e História após o anúncio do “fim”, segundo Arthur Danto e Hans Belting. Programa de Pós-graduação em Artes uerj, *III semana de pesquisa em artes*: 415-426.

http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/danielle_amaro_415_426.pdf

Alves, Caleb Faria. 2008. A Agência de Gell na Antropologia da Arte. *Horizontes Antropológicos*, 29: 315-338.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100013

Cohen, Kathleen; Elkins, James; Lavin, Marilyn A.; Macko, Nancy; Schwartz, Gary; Siegfried, Susan L.; Stafford, Barbara M. 1997. Digital Culture and the Practices of Art and Art History. *The Art Bulletin*, vol. 79 n. 2: 187-216.

http://www.jstor.org/stable/3046243?seq=1#page_scan_tab_contents

Costa, Rachel. 2014. O mundo da arte como proposta. *Revista Parallaxe*, 2: 89-105.
<http://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/18573/15206>

Dias, José António B.F. 2001. Arte e Antropologia no Século XX: Modos de Relação. *Etnográfica*, V: 103-129.

http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf

Fianco, Francisco. 2012. Após o fim da arte, de Arthur Danto. *História: Debates e Tendências*, vol. 12 n. 2: 377-382.

<http://www.upf.br/seer/index.php/rhdt/article/view/3080>

Hansson, Karin. 2010. Mediating Authenticity: Performing the Artist in Digital media. *In: Great Expectations: Arts and the Future*, The European Sociological Association's Research Network on the Sociology of the Arts mid-term conference.

http://www.academia.edu/996756/Mediating_Authenticity_Performing_the_Artist_in_Digital_Media

Irvine, Martin. *The Institutional Theory of Art and the Artworld*. Georgetown University.

<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Institutional-theoryartworld.html>

Lagrou, Elsje Maria. 2003. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *ILHA*, vol. 5 n. 2: 93-113.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360/15351>

Mitchell, W.J.T. 2002. Showing Seeing: a Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, 1: 165- 181.

Ramme, Noéli. 2011. A teoria institucional e a definição da arte. *Revista Poiésis*, 17: 91-103.

http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_ART_Teoriainstitucional.pdf

Rothenberg, Julia; Fine, Gary Alan. 2008. Art Worlds and their Ethnographers. *Ethnologie française*, 38: 31-37.

<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-31.htm>