

# Públicos das artes ou artes públicas?

Paulo Filipe Monteiro\*

Se hoje em dia há uma reflexão tão abundante sobre os públicos da cultura, e nomeadamente sobre os públicos das artes (que é o tema a que me vou restringir), é porque as artes se tornaram cada vez mais . . . públicas. Aparentemente, este é um enunciado muito evidente; mas, de facto, levanta questões complexas e interessantes sobre as novas e surpreendentes dinâmicas da percepção estética e da utilização das artes na sociedade contemporânea. Pois não é verdade que desde há décadas se tem vindo a falar da perda da função colectiva da arte, do seu ensemblesmamento formalista, da sua falta de relação com o mundo? Então ela deixou de ser colectiva e simultaneamente tornou-se pública? Com este tipo de deslize, da arte colectiva para a arte pública, que novos tipos de experiência e de funcionamento estarão em jogo? E como é que as ciências sociais os poderão compreender? É este o tema da minha comunicação.

Não é por acaso que dois dos maiores sociólogos contemporâneos, Habermas e Luhmann, se centraram ambos nas mediações da comunicação para construir as suas teorias da sociedade actual, em que todas as actividades e instituições reenviam ao campo dos *media* – “media” aqui no sentido de dispositivos de mediação. Há que pensar a experiência contemporânea tendo em conta a

importância fundamental dos dispositivos de mediação, que de um modo ou de outro relacionam os valores divergentes das instituições. É por isso que chega a parecer-nos semelhante a venda de um sabonete, a disputa de uma eleição legislativa e a promoção de um artista. Os processos comunicacionais, ao mesmo tempo que instituídos, são também instituintes do espaço público onde se desenvolvem as acções e os discursos <sup>1</sup>.

Ora, como tem lembrado Vattimo, a força dos media é antes de mais uma força estética e retórica. Não valerá a pena insistir aqui no tema bem conhecido de estetização difusa da sociedade contemporânea: a herança da estética vanguardista dissemina-se por todo o rizoma social e várias esferas que a modernidade autonomizara entram em complicitades mútuas – esteticizo o automóvel para o vender (a economia precisa da estética) tal como mergulho as produções artísticas no mundo do mercado e da gestão de uma forma cada vez menos envergonhada. Não creio, no entanto, que a vida se deixe estetizar completamente, porque, na sua complexidade, ela “exige a articulação de todos os nossos modos de experienciar”; será, por isso, mais útil a manutenção do enquadramento da Modernidade, mas não romântico, “isto é, de um

---

<sup>1</sup> –A este respeito, ver a pertinente síntese feita por Adriano Duarte Rodrigues em *Estratégias da Comunicação*, Lisboa, Presença, 1990.

---

\*Universidade Nova de Lisboa

enquadramento que aceita a divisão da racionalidade e da experiência em esferas particulares, e que procura as formas da sua articulação, como fundamento da complexidade” contemporânea<sup>2</sup>. É este, aliás, o projecto de Habermas<sup>3</sup>, que, recusando embora o retorno ao mítico ou ao artístico, propõe um projecto de interacção sem constrangimentos entre o cognitivo, o moral-prático e o estético-expressivo. O que é preciso então pensar, ou repensar, é como se coloca, neste contexto, a questão das práticas artísticas.

Não nos esqueçamos de que, ao longo da história e da geografia, a “arte” tem obedecido a definições radicalmente “diferentes, talvez irredutíveis a uma noção comum”<sup>4</sup>. Mudaram constantemente: o que é considerado arte, as suas relações com as restantes produções sociais, as fronteiras entre os vários tipos de arte, etc. É neste sentido que o conceito de percepção estética se revela traiçoeiro e contestado, como vimos logo na primeira intervenção deste colóquio, com Natalie Heinich. A estética é uma teoria das artes que podemos e devemos situar, *grosso modo*, no século XVIII (tal como aliás outros conceitos que usamos com toda a naturalidade, como o de literatura). Ora, como bem alertava Walter Benjamin já nos anos trinta,<sup>5</sup> como se poderá continuar a discutir sobre as artes usando conceitos que foram criados numa época em que tanto a socie-

dade como as artes eram completamente distintos de hoje? “Nada do que à arte respeita é já evidente, nem nela mesma nem na sua relação com o todo, nem sequer o seu direito à existência” – Adorno *dixit*<sup>6</sup>.

Que teoria das artes poderemos então ter hoje? É uma questão problemática, ou não se definisse a modernidade por ser uma “estrutura de problematicidade”. A problematicidade em que me quero centrar é a tensão entre dois aspectos que, cada um por si, são muito comentados e aceites: é que a modernidade, ao mesmo tempo que instituiu o famoso espaço público, ia autonomizando as diferentes esferas de acção como a economia, a religião e a arte. Cada um destes campos foi-se autonomizando, particularizando, lutando pela sua legitimidade, e foi-se transformando ao seu ritmo próprio. Luhmann chamou por isso à nossa sociedade a sociedade da diferenciação social, dividida em sistemas autónomos; e recentemente<sup>7</sup> tem acrescentado que alguns destes sistemas, mas não todos, alcançaram uma situação em que operam em circuito fechado, de auto-reflexão e auto-reprodução: é o caso do sistema legal e é também o caso da arte, sistema auto-reflexivo e auto-reproduzido.

Veja-se então a tensão problemática: por um lado as artes tornaram-se cada vez mais uma esfera autónoma, com os seus próprios critérios, legalidades e ritmos; mas ao mesmo tempo as artes, pelo menos desde a invenção da imprensa a vapor, em 1800, passando por todo o desenvolvimento dos meios de reprodução e de comunicação (cul-

<sup>2</sup> Maria Teresa Cruz, “Experiência estética e estetização da experiência”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 12/13, Jan. 1991, pp. 65 e 62.

<sup>3</sup> Jürgen Habermas, “A modernidade: um projecto inacabado?”, *Crítica*, nº 2, Nov. 1987.

<sup>4</sup> Hubert Damish, “Artes”, in *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, IN/CM, 1984, p. 20.

<sup>5</sup> Vide, nomeadamente, “A obra de arte na era da sua reprodução técnica”, in Eduardo Geadá (org.), *Estéticas do cinema*, Lisboa, D. Quixote, 1985.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, Lisboa, Edoções 70, 1982, p. 11.

<sup>7</sup> Niklas Luhmann, “The work of art and the self-reproduction of art”, in *Essays on self reference*, New York, Columbia University Press, 1990.

minando no vídeo, que ontem foi aqui tão atacado), passaram a ser cada vez mais públicas, passou a haver uma relação cada vez mais pública com as artes ou, pelo menos, com algumas das suas produções.

É no seio desta tensão – arte tornada autónoma e arte tornada pública – que se encontra o artista, o produtor e o teórico que reflete sobre a arte. No século XIX, o sociólogo Simmel dizia <sup>8</sup>: a tragédia social da arte é que a *vox populi* no fundo costuma ter razão quando se trata de questões, por exemplo, de moral ou de política; mas no que diz respeito à arte não acerta –prefere os produtos que têm menos valor artístico. Daí a preocupação que aliás lança este Colóquio: como conquistar para a arte, para a “boa arte”, partes cada vez maiores dessa massa gigantesca e renitente a que se tem chamado o mercado?

Creio que nesta discussão (arte tornada autónoma e arte tornada pública) há, basicamente, duas posições possíveis, e que elas dependem do que se considerar arte. A primeira posição é a que marca toda a produção artística e teórica do modernismo: é levar a defesa da autonomia da arte (cujo reconhecimento teórico já vinha pelo menos desde 1780, com a *Crítica do Juízo* de Kant) para a vontade de autarquia do estético. A arte fecha-se sobre si própria, numa recusa da história e do resto da sociedade. Se, na opinião de Lévi-Strauss <sup>9</sup>, os dois riscos, extremos e opostos, das artes são não serem suficientemente linguagem ou serem-no de-

masiado, é claro que os riscos que as artes do modernismo passaram a correr foram ser demasiado linguagem, sem abertura para o mundo externo. Lévi-Strauss condenou-as por isso, repetidamente, gerando muita polémica ao dizer que as artes deixaram de ser portadoras de sentido, se fecharam no trabalho sobre os materiais da sua própria esfera autónoma, na experiência gnómica da “participação nas trevas”, como dizia, exultante, Adorno. Legitimaram-se como derradeiros bastiões da recusa da unidimensionalização a que, segundo a sua visão pessimista, a sociedade está crescentemente sujeita. Passaram por isso a encontrar forças nessa condição de derradeiros sobreviventes da experiência harmoniosa da humanidade, na denúncia dessa ferida que as haveria de matar, ou seja, passaram a renovar-se a partir do tema da sua própria morte. A situação destas vanguardas surge ainda mais patética quando, em vez de mansamente nostálgicas, tiveram a intenção de revolucionar a sociedade, porque, para usar uma expressão de João Barrento <sup>10</sup>, o tempo se foi encarregando de as fazer passar directamente do ghetto de onde não foram ouvidas para o museu onde não queriam entrar. É claro que nem toda a produção artística dos dois últimos séculos se insere nesta “participação nas trevas”: mas, como José Guilherme Merquior <sup>11</sup> claramente denunciou para a literatura, é essa parte – digamos, o eixo, Mallarmé-Pound-Joyce – que é valorizado pela doxa estética, em prejuízo daquelas obras, e foram muitas, de Lamartine a Musil, de Ibsen a Borges, que

<sup>8</sup> Georg Simmel, *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986.

<sup>9</sup> Para uma excelente síntese das ideias de Lévi-Strauss sobre as artes, vide José Guilherme Merquior, *A estética de Lévi Strauss*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

<sup>10</sup> João Barrento, “Para uma sociologia das vanguardas: entre o ghetto e o museu?”, in *O espinho de Sócrates*, Lisboa, Presença, 1987.

<sup>11</sup> José Guilherme Merquior, “Sobre a doxa literária”, *Colóquio Letras*, nº 100, Nov.-Dez. 1987.

combinaram o trabalho sobre a linguagem e a abertura sobre o mundo.

Já perceberam que não é esta primeira posição que eu prefiro. Como aliás não podia deixar de ser dentro do enquadramento que defini. Volto a invocar os dois sociólogos com que comecei: Luhmann (*op.cit.*, p.193) diz que há que ver a autonomia da arte, não, como Adorno a vê, enquanto negação da sociedade, mas sim enquanto autonomia na sociedade: “a emancipação para uma função específica só é possível dentro da sociedade.” “A autonomia que a arte alcançou na sociedade moderna não é algo que exclua a dependência social, não é algo que arraste a arte para uma marginalização sem esperança. Pelo contrário: a arte partilha o destino da sociedade moderna precisamente porque procura encontrar o seu caminho enquanto sistema autónomo”, para assim tentar sobreviver. E Habermas, o principal teorizador do espaço público, denunciou em 1972 a estratégia de hibernação seguida por Adorno, pela Escola de Frankfurt e pelos seus seguidores: estratégia de hibernação, porque consistiu em apenas ter como referência e objecto de estudo as artes tal como foram definidas na estética setecentista, fazendo questão na distinção rigorosa em relação ao senso comum e às formas do quotidiano, vistas como irremediavelmente degradadas, e nas rejeições sem apelo da “indústria da cultura”. Habermas não deixou passar sem ironia a contradição destes revolucionários. Cito: “é interessante que a tese de Adorno possa demonstrar-se através de exemplos da literatura e da música enquanto estes permanecem dependentes de técnicas de reprodução que prescrevem a leitura solitária e a audição contemplativa, isto é, a estrada real da individuação burguesa. Para as

artes que são objecto de uma recepção colectiva – a arquitectura, o teatro, a pintura – desenha-se, pelo contrário, tal como para a literatura de massas e a música de consumo que se tornou dependente dos *media* electrónicos, uma evolução que aponta para além da simples indústria da cultura e não invalida *a fortiori* a esperança de Benjamin numa iluminação profana generalizada.”<sup>12</sup>

De facto, Walter Benjamin é um exemplo paradigmático do outro tipo de atitude, que me parece muito mais fértil. Primeiro, teve consciência de que o velho conceito de artes provavelmente já não servia. Benjamin (*op.cit.*, p. 44) citava a posição de Brecht, que dizia: “Logo que a obra de arte se transforma em mercadoria devemos, com prudência e precaução, mas sem temor, renunciar à noção de obra de arte, se quisermos conservar a função da própria coisa que queremos designar. É uma fase que é preciso atravessar, e sem preconceitos”. Por isso Benjamin se lançou na análise de objectos muito heterogéneos: não só a literatura vanguardista, mas também os jornais, a fotografia, o cinema, o urbanismo. Em segundo lugar, teve consciência, e cito (pp. 39 e 37), que “a proletarização crescente do homem contemporâneo e a importância crescente das massas são dois aspectos do mesmo aspecto histórico.” “A massa é uma matriz de onde surge, actualmente, todo um conjunto de atitudes novas face à obra de arte.” E, mais ainda, soube libertar-se do velho queixume de que “as massas” só procuram o divertimento, enquanto que a verdadeira arte exige o reco-

<sup>12</sup> “Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins”, *cit. in* António Sousa Ribeiro, “Modernismo e pós-modernismo: o ponto da situação”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, Março de 1988, p. 25.

lhimento. Queixume que ainda ontem ouvimos na voz daquela senhora que condenava os americanos por comerem alegremente pipocas enquanto viam um filme.

Para Benjamin, se não nos quisermos limitar aos objectos da velha estética, temos que olhar os novos fenómenos mais de perto. Benjamin elege dois casos exemplares: a arquitectura e o cinema. A arquitectura, porque se pode contemplar um edifício como um turista que o visita recolhidamente, sem comer pipocas, claro, mas também se pode utilizar o edifício de uma forma quotidiana, divertida e colectiva: segundo Benjamin, e cito (p. 38), as leis desta última recepção “são as mais ricas em ensinamentos”. E o outro exemplo eleito por Benjamin é o do cinema, que na altura era tão mal visto pelos outros autores como nós hoje estamos a encarar o vídeo. Para Benjamin, o cinema consegue juntar duas funções que tendiam a divorciar-se: o divertimento e a crítica. “O público das salas escuras (...) é um examinador que se distrai” (p. 39).

Abreviando: Benjamin, apesar de uma certa nostalgia, aliás crescente, em relação a uma perda do sentido das artes, a uma perda de enraizamento na experiência, soube ultrapassar essa saudade e estar aberto aos novos tipos de manifestações culturais, às suas potencialidades, aos seus novos valores: o que ele sintetizou como a passagem do valor ritual da arte, de enraizamento numa experiência vivida pelo emissor ou pelo receptor, para um novo valor, a que Benjamin chamou de exposição. Isto dizia ele nos anos trinta! Nos anos cinquenta, Gilbert Seldes<sup>13</sup> criou mesmo o conceito de “artes públicas”

<sup>13</sup> *The public arts*, New York, Simon and Schoster, 1956.

(para falar da rádio, cinema e televisão). E, mais recentemente, as discussões dos sociólogos das artes passaram a girar com muita frequência em torno de conceitos como a “monstration”, a *mise-en-scène*, a encenação das artes contemporâneas<sup>14</sup>. Trata-se, no fundo, de aceitar, com maior ou menor resignação, que as artes passaram a viver numa condição de impureza: ou seja, para usar a expressão de Peter Burger<sup>15</sup>, que em vez da famosa morte da arte anunciada por Hegel, houve foi a morte da estética setecentista. E temos que ir então procurar em todo o tipo de manifestações, mesmo no vídeo, mesmo na televisão (que pode não nos agradar nada mas que ocupa 64% do tempo livre dos jovens, segundo um grande inquérito aos jovens portugueses realizado em 1986-87<sup>16</sup>), há que tentar compreender de perto todo esse tipo de manifestações e achar as razões de ser da sua utilização massiva. Aliás, tem havido estudos muito interessantes que estabeleceram correspondências notáveis entre, por exemplo, a linguagem vanguardista de Joyce e a linguagem da banda desenhada. E não nos esqueçamos que obras como o Decameron, de Bocaccio, que hoje integrámos na nossa teoria “artes”, na época não foram consideradas arte elevada<sup>17</sup>: eram quase o equivalente a uma revista como a actual “Gaiola Aberta”...

Tudo depende, evidentemente, é da forma

<sup>14</sup> Cf., por exemplo, Ducret, Heinich e Gucht (orgs.), *La mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

<sup>15</sup> Peter Burger, *Theory of the avant-garde*, Oxford, Manchester Univ. Press, 1984.

<sup>16</sup> Instituto de Ciências Sociais, *A juventude portuguesa: situações, problemas, aspirações*, Lisboa, Instituto da Juventude/I.C.S., 1989.

<sup>17</sup> Cf. Francisco Ynduráin, “Sociología y literatura”, *Colóquio Letras*, nº 10, Nov. 1972, p. 7.

como encaremos o mercado. Normalmente, quando se fala da mercantilização das artes, é no sentido pejorativo: é porque se considera que as artes caíram na lama das convenções burguesas e das especulações financeiras. No mercado, diz-se, as pessoas relacionam-se com as artes por razões de convenção burguesa, de prestígio, ou de investimento económico; e assim o mercado destrói o sentido das artes. As pessoas vão à ópera para se mostrarem, ou às galerias de arte para arranjar namoros. Mas também podemos ver o enorme mercado das pessoas que se relacionam com as artes como uma instância que não destrói o sentido: que o multiplica. A perda da partilha colectiva de um sentido dado a uma obra não será substituída pelo acto, colectivamente partilhado, de lhe dar sentidos, ainda que mais ou menos individuais?

Ou seja, quando a arte passou a ter um valor de exposição, resta saber que valor damos a essa exposição, como entendemos a recepção do exposto. A *mise en scène*, a grande circulação da arte no espaço público, são entendidos apenas como fenómenos de futilização e de especulação financeira?

A resposta depende da nossa atitude face ao senso comum que circula na sociedade. A sociologia da arte marcada por Bourdieu tem horror a esse senso comum, acha que tanto a arte como a sociologia da arte devem demarcar-se dele. Se, pelo contrário, recolhendo as ilações da crise do objectivismo e da crise do sujeito, tanto nas ciências humanas como nas naturais, nos colocarmos numa postura wittgensteiniana, então o que é necessário é reconduzir todos os discursos, incluindo o científico, ao contacto com o “everyday use”, o uso quotidiano. E então, em vez de discutir a comunicação da arte

nos termos setecentistas do juízo e do gosto, poderemos fazê-lo, como propunha ontem a Teresa Cruz, em termos da experiência estética, que (se soubermos evitar as conotações psicologistas) é muito mais abrangente.

Ou seja, a arte deixa de ter um enraizamento ritual num sentido previamente conhecido e partilhado mas ganha sentidos sempre que é retomada pela experiência de quem se relaciona com ela, do público que coopera ou luta com ela. Se calhar, quem melhor conhece o violino até nem é quem o fabrica, mas quem nele toca: “o consumo completa a produção”, como dizia o próprio Marx. Temos de ver é como isto pode ser teorizado com rigor.

Umberto Eco foi o primeiro a fazer reconhecer que, desde o barroco, se foi caminhando para uma crescente abertura e ambiguidade da obra de arte, que acabou por ser erigida em valor estético supremo pelas vanguardas modernistas. Faz parte do projecto do artista a abertura à comunicação com o receptor; o autor projecta o objecto mas também os seus efeitos. Posições que aliás Luhmann prolonga, porque vê a arte como “uma comunicação compacta, ou um programa para inúmeras comunicações sobre a obra de arte”, ainda quando incertas ou improváveis (*op.cit.*, p. 194).

Também a chamada estética da recepção, da escola de Constança, surgiu originalmente, como em Eco, para falar das obras vanguardistas, que não vão ao encontro do horizonte de expectativas do público; mais tarde, porém, foi sendo alargada a um âmbito mais vasto. O seu escândalo foi mostrar que o sentido se pode procurar na interacção entre a obra e o receptor, independentemente da procura de um sentido que o autor tenha dado a essa obra. A estética da re-

cepção instala-nos, assim, num paradigma a que podemos chamar interaccionista<sup>18</sup>: porque nem é sequer o paradigma comunicacional do velho modelo jakobsoniano de um emissor que envia através de um código um texto a um destinatário, que o procura decifrar; o importante já não é que quem recebe se ponha de acordo quanto ao sentido original do autor (desse sentido do autor também já o estruturalismo se tinha desembarçado). Não se trata de descodificar o sentido do texto, trata-se de partir da obra para ver os sentidos que os receptores, criativamente, lhe vão dar. O que significa, no limite, que a obra não existe, a obra acontece em cada interacção com o receptor: as comunicações são acontecimentos, não são objectos, lembra Luhmann (p. 193).

Mas atenção: se estivermos a pensar, como na ideia original de Eco ou da estética da recepção, nas obras vanguardistas, esse convite à participação do receptor exige-lhe que ele seja um conhecedor; e neste sentido as exigências de inclusão na obra têm um efeito de exclusão – excluem todos os que não são conhecedores. Mas se deixarmos de pensar apenas nas obras de vanguarda e virmos como é que todas as pessoas utilizam as obras ainda que não sejam especialistas, também temos um grande campo de investigação à nossa frente. Michel de Certeau<sup>19</sup>, justamente com bases epistemológicas wittgensteinianas que não rejeitam o senso-comum, procurou estudar como, não só o erudito – o padre ou o professor ou o crítico – mas também o homem comum, usa a

obra, e o que faz dela. Certeau considera que trabalhar com a concepção habitual de consumo “é enganar-se sobre o acto de “consumir”. Supõe-se que “assimilar” significa necessariamente “tornar-se semelhante àquilo” que se absorve, e não “torná-lo semelhante” ao que se é, e fazê-lo nosso, apropriar-se ou reapropriar-se dele.”

Certeau (p. 292) dá um exemplo muito claro. Às vezes ouvimos alguém dizer “ai ontem na televisão estava a dar uma coisa tão estúpida e eu fiquei ali em frente a ver.” Porquê, diz Certeau? Porque eu pego naquele objecto, o introduzo no meu mundo e a partir daí tenho um pretexto para viajar. É um uso esfíngico, que não é muito visível porque não se materializa em objectos nem em estatísticas, e que só é compreendido nos locais em que é feito; mas esse uso constitui neste momento, e para utilizar os termos de Certeau, a “marginalidade da maioria”. A maior parte das pessoas está a viver dessa pequena margem intersticial de manobra e de jogo, tal e qual como quando eu alugo um apartamento o reaproprio depois segundo a minha sensibilidade ou como quando faço um percurso de carro nas ruas evidentemente fixas de uma cidade eu crio o itinerário pessoal que melhor me convém.

Por isso Gilbert Seldes, ao falar das artes públicas, do cinema, rádio e televisão, propunha a ideia de que o povo possui direitos legítimos sobre essas instituições culturais, direitos esses que, como acrescenta João Paulo Moreira<sup>20</sup>, as pessoas “não só têm, como sentem e exercem efectivamente com uma grande frequência, relacionando-

<sup>18</sup> Cf. Maria Teresa Cruz, “A estética da recepção e a crítica da razão impura”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 3, Junho 1986.

<sup>19</sup> *L'invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

<sup>20</sup> *Televisão em Portugal: pretextos para reflectir*, Oficina do Centro de Estudos Sociais, n.º 4, Coimbra, Nov. 1988, p. 29.

se com as “artes públicas” com um grau de informalidade, empenhamento e um sentimento de posse certamente de fazer inveja às artes mais tradicionais e elitistas.” A existência desses fenómenos de relação massiva com certas obras de arte, embora não invalide a existência de outros tipos de obras e de estratégias de distinção, também não pode ser pura e simplesmente ignorada ou condenada como pertencendo a um terrível mundo da manipulação burguesa ou da indústria da cultura.

Ainda por cima, a situação que as artes vivem nos nossos dias parece mostrar, como notou Paulo Varela Gomes<sup>21</sup>, que o esquema característico das vanguardas (que produzem com o seu génio as revoluções artísticas e que, depois de um período maior ou menor, são divulgadas junto das massas, até que se torna necessária uma nova vanguarda), se é certo que explica grande parte da história da arte ocidental, não parece adequar-se aos últimos anos, em que, pelo contrário, é dos movimentos exteriores às vanguardas – como a arquitectura de alta tecnologia e a de emigrante, a música de *sampling* ou os *grafitti* – que têm vindo inovações que as vanguardas mais tarde incorporam. As novas tecnologias facilitam este trânsito mútuo: “a massificação dos meios de comunicação e as possibilidades tecnológicas oferecidas às massas (qualquer miúdo pode ter um computador, uma mesa de mistura ou uma aparelhagem vídeo) tornam cada vez mais rápida a performatização pela cultura popular das contribuições artísticas ou culturais das vanguardas. Mas, ao mesmo tempo, facilitam e propiciam a penetração do modelo da perfor-

matividade nos meios e formas de expressão normalmente conotados com alta cultura”.

Não nos esqueçamos também que a nossa sociedade é cada vez mais individualizada – facto que aliás a arte tem acompanhado, como bem se vê no surgimento e evolução do romance. Recentemente, numa conferência em Lisboa, Lipovetski dizia que, actualmente, metade dos lares parisienses têm uma só pessoa. E a homogeneização que as teorias da cultura de massas previam não se tem verificado:

é hoje posta em causa em termos tanto empíricos como teóricos. Porque, se é certo que houve uma certa universalização, ela por outro lado deixou sobreviver o particular e a proliferação do individual numa simultaneidade. De algum modo, em vez da abolição das diferenças, vive-se hoje a afirmação pelas diferenças.

Ora, nas actividades desta sociedade diferenciada e individualizada, as artes adquirem um tipo de presença importante. Quando encontramos um amigo na rua, de que é que falamos? “Já viste aquele filme? Leste tal livro? Já ouviste o novo disco de fulano?” O sociólogo americano Paul DiMaggio<sup>22</sup>, baseando-se aliás em vários estudos empíricos realizados na Europa e nos Estados Unidos, considera que antes as pessoas investiam nas suas casas, na televisão, no frigorífico, como forma de prestígio a mostrar aos visitantes; e hoje, com as alterações da sociabilidade, têm de ter capitais mais móveis: sobretudo temas de conversa que lhes possam servir para estabelecer relações, pontes com as outras pessoas. Especialmente se estiverem numa fase de transição da sua vida

<sup>21</sup> “O tempo dos performativos”, *Expresso*, 4 de Março de 1989, p. 51-R.

<sup>22</sup> “Classification in art”, *American Sociological Review*, vol. 52, Ag. 1987.

– por exemplo, se se divorciaram, ou se estão numa estratégia de ascensão social – precisam de investir em cultura, e de estar ao corrente das artes, para estabelecerem pontes com novas pessoas. Os inquéritos a esse respeito são muito claros.

Não vou desenvolver aqui as teorias de DiMaggio, porque já o fiz noutras ocasiões<sup>23</sup> e porque não me resta muito tempo. Mas prevejo já uma objecção: então a relação do grande público com a arte é apenas uma questão mundana, de conhecer pessoas, de arranjar casamento ou emprego! Não sei se será mais mundana do que já o foi anteriormente. E creio que também é possível argumentar que, ao tornar-se mais individual, o investimento que se faz na arte pode até resultar de um interesse menos mundano, menos obrigatório, mais expressivo... Um interesse que pode ser de pessoa iniciada que tem prazer em conhecer e relacionar as obras ou um interesse estético de pessoa que tem o prazer sensorial de sentir os elementos da obra ou acontecimento artístico ou ligá-los a outros elementos do mundo contemporâneo. Serão, é claro, mitos individuais, em vez de mitos sociais: não admira que hoje se fale tanto do sublime quanto do belo, porque o sublime é justamente o lugar do diferendo individual, do não partilhável.

Segundo Luhmann<sup>24</sup>, nas sociedades altamente diferenciadas há menos padrões ou modelos previamente definidos e socialmente aprovados que determinem como combinar uma pluralidade de papéis em his-

<sup>23</sup> Paulo Filipe Monteiro, “Os usos das artes na era da diferenciação social: críticas e alternativas a Pierre Bourdieu”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 12/13, Jan. 1991.

<sup>24</sup> *The differentiation of society*, New York, Columbia University Press, 1982.

tórias de vida coerentes. Cada indivíduo vai seleccionando e combinando as acções em padrões individuais e estendendo os seus *networks* pessoais de conhecimentos e de interesses. Por exemplo, posso fazer uma combinação que em termos clássicos é aberrante: ser ao mesmo tempo assistente universitário e também actor de teatro. É este tipo de combinações individuais que tende cada vez mais a surgir, e que as ciências sociais têm de saber acompanhar. Isto não significa que deixem de existir identidades claramente definidas e estáveis: eu sei o que é ser assistente universitário e sei também qual a identidade social de um actor. Essas identidades estão é mais associadas aos lugares do que às pessoas. Idealmente (idealtipicamente) cada pessoa vai depois ao grande *self-service* social, como se vai ali ao *self* do Centro de Arte Moderna, e compõe o seu tabuleiro à sua maneira – que pode nem ser partilhada por nenhuma outra pessoa. Lembro-me de ler, em 1986, no jornal *Village Voice* de Nova Iorque, muitos anúncios como este, em que alguém a procurar correspondência se apresentava assim: “*gosto de grande literatura e de filmes de cowboys, de arte moderna e de rock retro.*” Não sei se essa pessoa terá encontrado alguém com o mesmo tabuleiro de elementos...(Mas, se encontrou, devem ter-se divertido bastante.)

Os inquéritos realizados em Portugal sobre a forma como as pessoas se relacionam com as artes são muito poucos mas apontam neste sentido. Por exemplo, em pequenos inquéritos (ainda não publicados) realizados em 1987 e 1988 aos públicos dos teatros lisboetas verificam-se: investimentos muito diversificados, embora mais ou menos agrupáveis segundo os diferentes teatros; uma grande independência face aos hábitos dos

país; e uma esmagadora importância da juventude e do grupo estudantes-professores, semelhante ao que acontece noutros países e que dá bastante material para reflexão.

Por último, é importante referir que os investimentos nas artes podem não ser puramente individuais: podem ser partilhados por um grupo. Mas aqui, o que é importante ter presente é que esse uso não é pre-determinado por classes definidas à partida, e o Antoine Hennion, que vai falar hoje à tarde, mostrou-o bem num artigo <sup>25</sup> em que procurava sintetizar os novos parâmetros da sociologia das artes. A perspectiva de base é que tanto os grupos sociais como os artistas estão simultaneamente a procurar construir as suas identidades, e que muitas vezes essas identidades giram em torno de certas práticas artísticas. É uma construção simultânea de identidades sociais e artísticas: os Xutos e Pontapés andam à procura do seu público ao mesmo tempo que uma certa camada social e generacional anda à procura da sua identidade, e possivelmente o contacto feito entre ambos os pólos, por um bom intermediário, criará, através de progressivas cumplicidades e referências aglutinadoras, o fenómeno, o acontecimento deste grupo – musical e social. Já não se trata de reduzir a arte à objectividade de uma estratificação social totalmente pré-definida, nem invariável, nem global. “O social não é uma série de estratos sociais estabelecidos a priori e que a arte deveria reflectir; é um conjunto de forças que não se conhecem e que procuram reunir-se em reagrupamentos frágeis, variáveis” (Hennion, p. 161).

<sup>25</sup> “La sociologia del’intermediario: il caso del direttore artistico di varietà”, *Sociologia del lavoro*, n° 25, 1985; já anteriormente publicado em *Sociologie du travail*, 1983.

Esses reagrupamentos podem durar muito pouco ou, pelo contrário, fixar-se em convenções mais estabilizadas. Por isso ontem, na discussão da manhã, eu insistia na importância de estudar as organizações e instituições: porque nelas passam os resultados e os limites dos usos que cada pessoa individualmente faz. Os melhores autores, como DiMaggio ou Howard Becker, para não caírem em teorias ilusórias e vagas da nova democracia dos usos das obras abertas, ou nos riscos de uma dissolução puramente discursiva das fronteiras tal como o pós-modernismo a fez, acabaram por ir estudar como essas fronteiras passam por determinadas instituições – mais ou menos gerais, locais ou internacionais. A forma como o mercado está enquadrado por certas organizações e instituições é muito marcante para as produções artísticas – mais nuns géneros do que noutros, claro, mais no cinema do que na poesia, por exemplo. Por isso há que procurar conhecer também os enquadramentos institucionais desse mercado e a distribuição das condições de produção e distribuição das obras de arte, para tentar conhecer os limites e os riscos que estes fenómenos atravessam em cada momento. Mas isso seria o tema de outra grande e penosa discussão.