

CADERNOS  
**DOCUMENTE-SE!**  
**Reflexões sobre o social**

**ORGANIZADORES**

Cristina Grande | Luísa Veloso | Natália Azevedo | Pedro Rocha

Universidade do Porto - Faculdade de Letras

Porto 2010

CADERNOS  
**DOCUMENTE-SE! 1**  
**Reflexões sobre o social**

**Organizadores**

Cristina Grande, Luísa Veloso, Natália Azevedo e Pedro Rocha

Universidade do Porto - Faculdade de Letras

Porto 2010



# SUMÁRIO

Agradecimentos	5
Nota de abertura	7
Breve apresentação	
<b>Ciclo DOCUMENTE-SE! Reflexões sobre o social</b>	9
<b>MESA REDONDA 1 - “Os Documentos (Re)Constroem o Social?”</b>	13
19 de Abril de 2008, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves	
Oradores: <b>Delfim Sardo</b> e <b>Helena Santos</b>	
Moderador: João Fernandes	
<b>MESA REDONDA 2 - “Muda o Social, Mudam os Documentos?”</b>	45
17 de Maio de 2008, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves	
Oradores: <b>António Pinto Ribeiro</b> e <b>José Machado Pais</b>	
Moderador: João Teixeira Lopes	
Notas biográficas	63



## **AGRADECIMENTOS**

A Comissão Organizadora do **Ciclo DOCUMENTE-SE! Reflexões sobre o social** agradece o interesse e a disponibilidade manifestados pela Fundação de Serralves e pelo Departamento de Sociologia e Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto para a organização desta iniciativa. À Faculdade de Letras da Universidade do Porto e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, a mesma Comissão agradece as condições criadas para a edição deste painel de comunicações. A todas as pessoas envolvidas nesta reflexão conjunta sobre os *modos de documentar o social*, o nosso obrigado.



## NOTA DE ABERTURA

CADERNOS **DOCUMENTE-SE!** é uma publicação que resulta do **Ciclo DOCUMENTE-SE!**, ciclo organizado pelo Departamento de Sociologia e pelo Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pelo Serviço de Artes Performativas da Fundação de Serralves.

Esta edição número **1** reúne as comunicações apresentadas no âmbito das duas mesas redondas do primeiro **DOCUMENTE-SE!**, que teve lugar nos dias 17, 18, 19 e 20 de Abril e 16, 17, 18 e 20 de Maio de 2008, subordinado ao tema **Reflexões sobre o social**.

A realização desta actividade possibilitou o cruzamento de perspectivas de pessoas oriundas de campos de produção documental distintos (no sentido literal do termo), acerca dos sentidos da reflexão sobre o real social. Fez participar professores, alunos, investigadores e público em geral num evento que, simultaneamente, traduziu a transversalidade dos discursos e das práticas científicas e não científicas sobre a percepção do social, e viabilizou pontos de contacto entre a criação sociológica e a criação artística. Permitiu, de igual modo, alargar a relação da Sociologia com as instituições sociais locais, estabelecendo-se um intercâmbio, ao nível da investigação, da divulgação e da organização conjunta de actividades, entre o Departamento de Sociologia e o Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e o Serviço de Artes Performativas da Fundação de Serralves.

**A Comissão Organizadora**  
Cristina Grande, Luísa Veloso,  
Natália Azevedo e Pedro Rocha



# AUDITÓRIOSERRALVES

## CICLO DOCUMENTE-SE! REFLEXÕES SOBRE O SOCIAL

Departamento de Sociologia e Instituto de Sociologia da FLUP  
Serviço de Artes Performativas da Fundação de Serralves

17-20 ABR, 16-20 MAI 2008

### PROGRAMA

17 ABR, 15h30

Anfiteatro Nobre da Faculdade  
de Letras da Universidade do Porto

DOCUMENTÁRIO

"**HISTORIAS GEMELAS  
VERSÃO 03 PORTO**"  
EDURNE RÚBIO e CLARA RÚBIO

18 ABR, 22h00

Auditório de Serralves

CONFERÊNCIA / PERFORMANCE SONORA

ALEJANDRA & AERON

19 ABR, 18h30

Biblioteca de Serralves

MESA-REDONDA

"**OS DOCUMENTOS  
(RE)-CONSTROEM  
O SOCIAL?**"  
Oradores: Delfim Sardo e Helena Santos  
Moderador: João Fernandes

19 ABR, 22h00

Auditório de Serralves

DANÇA

"**PICHET KLUNCHUN AND MYSELF**"  
JÉRÔME BEL

20 ABR, 21h30

Auditório de Serralves

DOCUMENTÁRIO

"**STEP ACROSS THE BORDER**"  
de NICOLAS HUMBERT e WERNER  
PENZEL, sobre FRED FRITH

18-20 ABR

Sala Multiusos do Museu de Serralves

(10h00h-13h00 / 15h00-18h00)

ESPAÇO DE ENCONTRO COM O PÚBLICO

Orientação de EDURNE RÚBIO  
e CLARA RÚBIO

16 MAI, 14h30

Anfiteatro Nobre da Faculdade de Letras  
da Universidade do Porto

CONFERÊNCIA

NEGATIVLAND

17 MAI, 18h30

Biblioteca de Serralves

MESA-REDONDA

"**MUDA O SOCIAL,  
MUDAM OS DOCUMENTOS?**"  
Oradores: António Pinto Ribeiro  
e José Machado Pais  
Moderador: João Teixeira Lopes

17 MAI, 22h00

Auditório de Serralves

TEATRO

"**POINT BLANK**"  
EDIT KALDOR

18 MAI, 22h00

Auditório de Serralves

PERFORMANCE / RÁDIO

"**IT'S ALL IN YOUR HEAD FM**"  
NEGATIVLAND

20 MAI, 21h30

Auditório de Serralves

DOCUMENTÁRIO

"**HISTORIAS GEMELAS  
VERSÃO 04 PORTO**"  
EDURNE RÚBIO e CLARA RÚBIO

CONSULTE O PROGRAMA COMPLETO EM

[www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

DESIGN GRÁFICO: GABRIETE DE MASCARELLO  
DIREÇÃO GERAL: FUNDAÇÃO DE SERRALVES

FÁBRIQUE DE ESTACIONAMENTO

INFORMAÇÕES: 808 200 543 - 224 228 196 500

Rua D. João de Castro, 210 - 4150-017 Porto

[www.serralves.pt](http://www.serralves.pt) / [serralves@serralves.pt](mailto:serralves@serralves.pt)

FUNDAÇÃO SERRALVES

AP000 INSTITUCIONAL



AP000



FCT

U.P. PORTO

FLUP

ESTADUAL DE ARQUITECTURA

OLIVARIAS



FLYBIRD

ECO

ECO

ECO

AP000 MEDIA



CHRYSLER

ECO

ECO

ECO

## BREVE APRESENTAÇÃO

### Ciclo DOCUMENTE-SE! Reflexões sobre o social

A reflexão sistematizada sobre o real social tem sido profusamente construída, e assume, neste périplo, contornos muito heterogéneos. Com formas mais ou menos comprometidas (ideológica e politicamente), tem atravessado os mais diversos campos (académico, científico, artístico), protagonistas e objectos.

De tal reflexão resultam *documentos*, antes de mais entendidos como “qualquer objecto elaborado pelo homem com o fim de reproduzir ou representar uma pessoa, coisa ou facto; tudo o que serve para provar; testemunho; confirmação”<sup>1</sup>. O documento – assuma ele a forma escrita ou não escrita (como um livro, uma fotografia, um artigo de revista, uma instalação artística, uma *performance*, um recital, uma tela, uma escultura, uma exposição, um filme, uma conferência ou uma obra de arquitectura) – constitui tanto a base da reflexão como o resultado dela.

Documentar é, deste modo, não apenas testemunhar, registar algo, mas disponibilizar um documento que possibilite, potencialmente, a reflexão. Documentar associa-se, assim, ao acto de intervir, por intermédio do documento; ao assumir um ponto de vista, uma perspectiva, uma teoria, uma ideologia.

---

<sup>1</sup> *Dicionário da língua portuguesa*. 8.ª ed. Porto: Porto Editora, 1999, p. 565.

A Sociologia tem debatido, desde há algum tempo, a questão da intervenção dos sociólogos nos processos sociais. Cabe-lhes analisar? Deverão intervir? Convoca-se aqui o texto de Max Weber, *O político e o cientista*<sup>2</sup>, no qual o autor se debruça sobre esta questão, assinalando a postura ética imprescindível na produção de conhecimento científico mas, simultaneamente, a impossibilidade de este não assentar em valores e pressupostos ideológicos, mais ou menos explícitos, mais ou menos óbvios.

Não estará presente na produção de documentos resultantes da actividade científica uma lógica de intervenção? Uma acção que desencadeia efeitos na realidade social?

O que alguns sociólogos e outros cientistas procuraram evitar – serem emissores de documentos imbuídos de pressupostos político-ideológicos – tem vindo, noutros campos de produção de documentos, a configurar-se como um objectivo explícito e mobilizador. Assim se passa, por exemplo, no domínio da arte conceptual desde os anos 60 e 70 (veja-se, nomeadamente, os trabalhos de Thomas Hirschhorn e Haans Hacke) ou ainda na esfera do designado cinema documental. Nesta última, a evolução tecnológica tem permitido, com os recursos digitais, a apresentação de trabalhos extremamente importantes em termos de desvendamento de determinados problemas sociais. Estes, embora não obedeçam a todo um conjunto de requisitos da linguagem cinematográfica, permitem veicular mensagens de reflexão sobre o real social. São, deste modo, documentos a reter. O cinema documental, assumido, durante muito tempo, e por algumas correntes, como um trabalho que permitia analisar, de forma imparcial e desprovida de juízos de valor, uma determinada realidade social, constitui, inversamente, um olhar direccionado sobre o real. Tal como o trabalho do cientista. Exige a assunção de pontos de vista e orienta o olhar do espectador.

Também os documentos da arquitectura o são. A história da arquitectura é prolixa em casos de compromisso com regimes políticos e, na actualidade,

---

<sup>2</sup> WEBER, Max – *O político e o cientista*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

com programas políticos, também, de projecção da urbanidade e das formas da apelidada contemporaneidade.

Este é o mote para o evento que se propõe. Um cruzamento de perspectivas de pessoas oriundas de campos de produção documental distintos (no sentido literal do termo), acerca dos sentidos da reflexão sobre o real social. Em última instância, tal proposta detém-se sobre os contornos dos domínios profissionais em causa e das respectivas manifestações de identificação. Perceber o que nos identifica é perceber como agir, para poder agir.

Impõem-se pausas. Pausas de reflexão. Para tornar heurística a produção de documentos.



## MESA REDONDA 1

### “Os Documentos (Re)Constroem o Social?”<sup>1</sup>

Documentar o social é, não apenas testemunhar, mas também intervir, por intermédio do documento, assumir um determinado ponto de vista. O que se impõe equacionar: quando se produzem documentos?

**Oradores:** Delfim Sardo e Helena Santos

**Moderador:** João Fernandes<sup>2</sup>

*19 de Abril de 2008, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves*

---

<sup>1</sup> O presente texto não contempla as intervenções do público, na medida em que a sua gravação não é audível para transcrição.

<sup>2</sup> Director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

**João Fernandes:** Boa tarde. Vamos então discutir aspectos relacionados com a questão do documento, hoje, na cultura contemporânea, na sociedade contemporânea. Eu gostava, antes de dar a palavra aos nossos convidados, de nos situar em relação a algumas das questões relacionadas com o documento, hoje, dentro do museu. Porque nós estamos numa biblioteca, em princípio um sítio onde esperamos encontrar documentos. Na nossa biblioteca encontram-se não apenas livros sobre artistas, mas também livros de artistas e incorporam-se, por exemplo no nosso centro de documentação, documentos que são resultantes muitas vezes da nossa pesquisa para exposições. Há toda uma série de documentos que têm sido muito pouco valorizados pelas instituições museológicas em Portugal e que nos surgem quase como uma forma natural, como o objectivo de um trabalho – um trabalho que aliás vos confesso necessitaria de ser mais sistematizado dentro dos seus objectivos e ambições. Um documento, ao longo do século XX e ao longo da história, passa por grandes transformações na sua abordagem e uma delas é aquela de que a arte ou a criação artística vai ser testemunho nos últimos 30, 40 anos, nomeadamente a partir do momento em que a própria arte utiliza o documento ou a situação do documento – até porque muitas vezes o documento poderá ser uma situação inclusivamente ficcionada como suporte do próprio trabalho do artista. O documento passa a ser não apenas uma consequência do trabalho do artista, mas parte do processo artístico e isso acompanha uma altura de transformação também em termos historiográficos e sociológicos da consideração do documento: este deixa de ser apenas aquela instância que é criada de algum modo por uma entidade, por um poder, para passar a ser um material que, de algum modo, documenta ou ilustra ou nos dá informação ou nos permite reconstituir um determinado contexto e uma interpretação desse mesmo contexto. Ou seja, quando o quotidiano entra na arte, logo em princípios do século XX, vai também fazer irromper na arte a questão da efemeridade: nas artes performativas isso vai ser uma situação que deflagra logo a partir das primeiras acções de *Dadaístas*, *Futuristas*, etc. Há uma arte que passa a ser uma arte do tempo e muitas vezes essa arte é efémera e essa arte é registada por uma fotografia, por um filme. Essa documentação vai passar a

ser muitas vezes a obra de arte propriamente dita e há situações de distinção e de indistinção entre a obra de arte e a sua natureza documental que será interessante abordar e com as quais nós nos confrontamos aqui; mas também há toda uma produção ao longo de todo o século de vários materiais que são extremamente interessantes para o museu de arte contemporânea coligir, tratar, interpretar e saber apresentar. Por exemplo, situações ou materiais como os convites de exposições, como os cartazes, como fotografias tiradas em determinados momentos, são materiais que pouco a pouco surgem como objectivos naturais de trabalho de um museu na sua dimensão de arquivo – de arquivo não no sentido de um arquivo morto, mas de um arquivo que nos permita, na verdade, encontrar utensílios para uma constante interpretação da obra de arte e dos contextos artísticos. Por isso mesmo, nós temos dedicado de uma forma relativamente regular a esvaziar algumas gavetas existentes em casa de artistas, em familiares de artistas, em coleccionadores, em galeristas que amontoaram, felizmente, convites de exposições, fotografias, cartas, correspondência, documentos que são extremamente valiosos para a compreensão de um determinado contexto. Muitas vezes, no presente, essa dimensão valiosa não é entendível ou compreensível de imediato. Dou-vos um exemplo: só muito recentemente nós consideramos, na Direcção do Museu de Serralves, como interessante termos fotografias das inaugurações e dos processos de montagem das exposições e ainda estamos a definir estratégias nesse sentido. Confesso que a situação da documentação das inaugurações aqui no Museu não começou por nossa iniciativa, começou por iniciativa de departamentos que, de algum modo, constroem uma imagem do Museu e da Fundação para comunicar aos nossos *sponsors*, por exemplo. É importante documentar uma inauguração também por causa dos *sponsors*, das autoridades que vêm a essa inauguração. Na verdade, demos-nos conta na nossa pesquisa, do quão valioso será encontrarmos fotografias de inaugurações de artistas com os quais nós estamos a trabalhar. A história também se faz desses momentos, das entrevistas que possamos fazer com os artistas quando eles se encontram connosco, das fotografias que possamos ter da sua actividade dentro do Museu e este é o exemplo de uma situação recente



que estamos a detectar e em relação à qual estamos a definir estratégias. Ou seja, um museu de arte contemporânea, trabalhando com um período de tempo muito próximo do presente, confronta-se por vezes com paradoxos da documentação desse mesmo presente, porque nem sempre sabe articular as suas estratégias em função das necessidades de pesquisa do futuro. Esta é uma situação curiosa que eu gostaria de partilhar convosco e que, de algum modo, pode também enquadrar esta discussão em relação ao local onde esta acontece. Posto isto, gostava de começar por dar a palavra ao Delfim Sardo que nos irá apresentar várias pistas e contextos sobre a questão do documento na cultura contemporânea e na arte contemporânea para depois a Professora Helena Santos também nos dar o seu ponto de vista sobre esta questão e abrirmos uma discussão entre todos nós mais tarde. Obrigado.

**Delfim Sardo:** Boa tarde. Obrigado pelo convite que me foi dirigido pela Cristina Grande e pela Universidade do Porto para participar neste debate. Gostava de começar por esclarecer que o meu ponto de vista em relação a esta questão nasce da relação que tenho de proximidade com a arte contemporânea – pelo facto de ser, profissionalmente, um comentador da arte contemporânea. Faço comentários e os comentários têm sempre de nascer de uma tentativa de perceber qual é o contexto no qual as obras surgem e se desenvolvem. Quanto à questão da documentação, do documento e do documentário são três questões separadas, mas que estão hoje muito presentes no domínio da arte contemporânea, como disse o João Fernandes. De facto estão presentes desde o início do século. Durante o século XX há um problema que subjaz a esta questão da documentação, do documento e do documentário que é a tentativa de construção, por parte dos artistas, de vínculos – que vão sendo renovados com protocolos diferentes – com o real. Este real pode ser entendido de maneiras e pontos de vista muito diversos, mas muitos artistas tentam fazer do real o *transcendental* do trabalho artístico. *Transcendental* é um termo filosófico que quer dizer “condição de possibilidade”. Isto é, o trabalho artístico só é possível ser desenvolvido se tiver como condição de possibilidade a sua imersão no real ou se pretender agir efectivamente sobre o real. Existe uma separação, uma divisão epistemológica, que é uma

divisão estrutural para a História da Arte: trata-se de uma divisão produzida no século XIX entre documento e monumento. Esta divisão parte do princípio que o monumento é uma entidade celebratória, é algo que é construído com uma função num tempo específico, que acaba por se constituir como um registo de uma determinada relação de poder ou de significado no contexto de uma determinada época e, portanto, passa a constituir-se também como um documento. É uma divisão clássica entre os chamados monumentos involuntários e os monumentos voluntários. Os monumentos voluntários são aqueles que são construídos para serem monumentos; monumentos involuntários são aqueles que são construídos com outra finalidade e que o tempo lhes acaba por fornecer uma determinada competência monumental. O monumento opõe-se ao documento. O que é que o documento não tem que o monumento possui? O documento é um lastro, uma memória, é um resto que fica de um qualquer evento, de um acontecimento ou de um processo e portanto, a História da Arte recorre a documentos para poder compreender os seus monumentos. Os documentos são a ferramenta de que a História da Arte se serve para poder fazer a hermenêutica dos seus monumentos. Esta distinção acaba por ser absorvida para o interior das práticas artísticas sobretudo a partir do momento no qual os artistas (o João Fernandes apontou como exemplo as primeiras vanguardas do século, os *Futuristas*, os *Construtivistas russos*, o movimento *Dada* em termos gerais) desenvolvem processos artísticos que frequentemente recorrem, não à produção claramente objectual, mas à produção de outras tipologias de materiais. Algumas tipologias são performativas, quer dizer, são efémeras, são acções que os artistas desenvolvem e essas acções podem ser objecto de algum registo. Por exemplo, a memória visual do movimento *Dada* de Zurique, é uma memória muito curta e esparsa, porque existe muito pouca documentação fotográfica do que se passou no *Cabaret Voltaire*. Existe alguma documentação mais sofisticada em relação à exposição *Dada* de Berlim e a documentação que existe permite-nos compreender um aspecto fundamental: os próprios artistas *Dada*, nos seus projectos, não só utilizavam suportes convencionais da arte (pinturas ou objectos acoplados que nós podemos

associar à ideia de escultura), como utilizavam outro tipo de suportes de intervenção que eles queriam que fosse muito mais ligado à realidade – por exemplo, os cartazes, panfletos, manifestos, comunicados publicados em jornais – e que, portanto, não obedeciam às tipologias de intervenção das chamadas Belas-Artes. Eram formas de comunicação que correspondem a essa tipologia da produção documental, mas não porque fossem constituídas *como* documento. Eram muito mais violentas, muito mais ideológicas e muito mais militantes do que a produção de um documento poderia requerer: pretendiam mudar a realidade ou pelo menos ficcionar que podiam mudar a realidade. No entanto, elas acumularam-se na memória que constitui a História de Arte que é recolhida para se poder fazer a indexação histórica dos movimentos artísticos. Aqui temos dois âmbitos da ligação ao real: uma ligação ao real é o da intervenção directa; um outro âmbito de ligação ao real que é o da produção de materiais que não correspondem a esse domínio da representação da arte, pertencem ao domínio da nossa acção quotidiana, ao domínio da nossa participação cívica quotidiana amplificada até poder ser reivindicativa. Ao longo do século XX podemos dizer que, nas vanguardas russas, esse primado da ligação com o real é também fundamental. Moisey Ginzburg, um arquitecto russo que é uma figura central do movimento construtivista diz que a principal função da arte começa na *tektonica*. A *tektonica* é a invocação do político na acção artística, portanto, o trabalho artístico está sempre envolvido no plano político. No entanto, durante as vanguardas russas há um outro dado, que é sobreposto a este primeiro: nas vanguardas russas começa a existir uma enorme intimidade entre a produção artística que, em grande parte, não é produzida nos suportes tradicionais (excepto nos suprematistas de primeira geração que continuam a fazer pintura), mas que se divide entre a produção mais ou menos escultórica, a produção fotográfica, o design, a arquitectura e a produção fílmica. A produção de filmes e a produção fotográfica representam a inscrição de uma determinada tipologia de relação com o real que é constituída por processos de registo. Quando hoje vemos *O Homem da Máquina de Filmar* ou *Uma Sinfonia do Donbas* de Dziga Vertov, compreendemos que são filmes que numa certa

instância são documentos ideologicamente empenhados e produzidos para documentar um ponto de vista sobre a revolução bolchevique. Mas, ao mesmo tempo, são também filmes que se constituem como objectos experimentais com um determinado corpo e espessura estética. Propõem-se esteticamente de um determinado ponto de vista e portanto, constroem uma determinada configuração da ligação da produção artística ao real – sendo claro que essa documentação do real é feita de um ponto de vista ideológico claramente marcado, mas que vai definindo uma estética que é (duplamente) uma estética da própria documentação. Se em *O Homem da Máquina de Filmar* tentarmos encontrar sinais do estatuto da mulher na sociedade soviética no período entre 1923 e 1929 (o filme é de 1929 mas foi começado a filmar em 1923) o filme é francamente surpreendente pela quantidade de informação relevante que nos dá. Essa informação é, evidentemente, tratada esteticamente propondo-se também como objecto artístico. O filme, aliás, começa com uma declaração de princípio: “este é um filme que não tem actores, não tem guião, não tem cenários”, portanto, é uma experiência fílmica mergulhada na realidade, sendo consciente e voluntária a sua componente documental. Evidentemente que a configuração de uma documentalidade neste período tem um outro correlato, que é eventualmente chocante quando o vemos a par da produção documental ideológica e de panegírico do Terceiro Reich por Leni Riefenstahl. Ela faz a documentação monumentalizada da subida ao poder de Hitler e fotografa de um ponto de vista que constrói uma imagética do poder. Dizia um crítico de arte numa conferência – aqui em Serralves precisamente – que é possível fazer um exercício perturbador: misturem numa mesa fotografias de Leni Riefenstahl e de Rodchenko e tentem separá-las. Se não tivermos referências espaciais é muito difícil fazê-lo. Este exercício suscita uma interrogação, que já trataremos, da relação entre a construção ideológica de uma determinada estética da imagem ao serviço de configurações diversas do poder, que num certo sentido estão nos antípodas – até porque estamos a falar do período de 1923 a 1929 e não do período estalinista – mas que partilham elementos comuns de monumentalidade. Este processo de construção ideológica monumentalizada de uma estética documental suscita-

-nos uma questão interna das artes: trata-se da questão do documento ter, possuir e construir-se como uma tênue fronteira em relação à ficcionalidade. Existe muita documentalidade produzida no interior das artes visuais, muito exercício que é *dado como* documental que possui, no entanto, uma finíssima película de fronteira em relação à ficcionalidade. Outras vezes acontece exactamente o contrário: são exercícios ficcionais que são vestidos claramente de uma pele documental. Eu estou-me a lembrar por exemplo do trabalho do artista turco Kutlug Ataman, cujo trabalho é construído de um ponto de vista ficcional a partir de material “real”, isto é, ele cria documentários. No entanto, esses documentários são posteriormente instalados no espaço expositivo, fazendo-nos circular entre eles como se se tratasse de uma enorme instalação escultórica com material fílmico. Nesse contexto deixa de ser discernível qual é a componente da realidade e qual é a componente de ficção, sendo toda a instalação vivida como uma situação de montagem. Aliás, muito recentemente na última *Bienal de Veneza*, uma das obras mais interessantes era um filme documental de Melik Ohanian sobre o 11 de Setembro de 1973. Portanto, sobre o golpe militar no Chile. O filme era construído de maneira interessantíssima: era um filme documental acompanhado com uma narração de época dos acontecimentos que levaram Pinochet ao poder, com o que aconteceu até à morte de Allende. O filme começava com imagens de 1973 e a narração continuava durante o filme todo, mas as imagens iam passando para imagens de Santiago do Chile hoje. O filme era poderosíssimo na forma como nos possibilitava olharmos para esse desenvolvimento do Chile e tentarmos compreender o que é que na paisagem urbana do Chile tinha mudado desde o momento da revolução até hoje. Portanto, era uma espécie de compactação histórica muito eficaz, sabendo que o filme não abdicava, no entanto, de um ardiloso dispositivo de montagem e de instalação: as imagens passavam no ecrã à nossa frente, mas o som vinha do fundo da sala; o espectador era confrontado fisicamente por habitar o espaço entre a narração de 1973 e a passagem do tempo nas imagens. Levanta mais uma vez a questão da construção de uma determinada estética de documentalidade e perceber qual é a fronteira com o real que existe nessa estética da documentalidade.

Podíamos dizer que a documentalidade e a ficção no interior da produção artística estão intimamente ligadas e que ficcionalidade pressupõe sempre um efeito diegético, isto é, a construção de uma unidade espaço-temporal na qual emergimos ou mergulhamos – que é, aliás, o que Walter Benjamin detecta na obra de arte na época da sua produção mecânica. É exactamente a forma como o cinema nos provoca uma irreduzível imersão numa determinada unidade espaço-temporal que ele acha fascinante e perigoso, até porque tem Leni Riefenstahl em mente. Essa unidade espaço-temporal pressupõe aquilo a que em arte se chama, desde o princípio do século, uma *suspension of disbelief*, uma suspensão da incredulidade, ou da descrença, como disse Coleridge. Sempre que estamos perante um objecto fílmico ou ficcional, desenvolvemos um processo de suspensão da nossa desconfiança e portanto, o que vemos, vemos como se fosse realidade. Nesse sentido, um objecto fílmico documental é vivido como se se tratasse de uma unidade espaço-temporal ficcionada e, nesse sentido, a nossa relação como espectadores é sempre uma relação ambivalente – mesmo que o artista não a procure ela está lá. Nas artes visuais contemporâneas, tem sido importante a tentativa de tematizar este processo, tentando passar para o espectador a destriça entre verdade e ficção, entre o lado documental e o ficcional produzindo voluntariamente objectos que são dúbios. Diga-se, e vou terminar já, que é esse estatuto dúbio do objecto artístico que lhe pode proporcionar a possibilidade de não se constituir em objecto autoritário. As artes, na minha opinião, vivem sempre de uma relação protocolada com o espectador: o espectador tem que viver de um *como se* e esse *como se* é um *como se* a propósito de um material que pode ser claramente real: em termos pessoais íntimos do artista, em termos sociais ou real em termos físicos do espaço. Mas, se o artista achar que essa realidade *como se* é a realidade como ela é, incorre num primeiro e enorme perigo de produzir obras que são tipologicamente autoritárias nos seus pressupostos. Eu acho que podemos depois voltar a esta temática.

**João Fernandes:** Entretanto passo a palavra à Professora Helena Santos, que nos dará outros pontos de vista que enriquecerão esta discussão.

**Helena Santos:** Eu tenho que começar por agradecer o convite que me foi endereçado e é com muito gosto que venho aqui, sobretudo para partilhar algumas preocupações justamente em relação ao documento, mas que porventura ultrapassam um pouco o documento em termos de *o que fica* ou *o que é* na produção artística. Quando me desafiaram a vir, e tenho que contar isto, o convite foi por telefone e a primeira impressão que tive foi que o nome do Ciclo era *Documento*, e quando depois fui ao *site* de Serralves e vi que, afinal, era *Documente-se*, percebi que era um pouco diferente do que eu tinha entretanto pensado. Eu diria, desde logo, que há, nesta proposta de discutir os documentos e a sua função de construção ou de reconstrução do real, um ponto de partida claro: é que, de facto, eles intervêm nesse real, isso foi-nos, de alguma maneira, já dado pelo texto de apresentação do Ciclo. Aquilo que na altura eu senti, devo dizer, foi: “Afinal não é para ires lá pensar o documento, é para ires lá *intervir* sobre o que *pode ser* o documento, portanto vai, participa, fala e vai *deixar um traço*”. Eu não conto isto por acaso e não falo em traço por acaso. Ou seja, a questão do documento e do que acabamos de ouvir com muito mais propriedade (porque eu não falarei propriamente da Sociologia da Arte e muito menos a partir do interior da criação artística), é que o documento é sempre um registo – nisso estamos todos de acordo. A questão é: de que registo é que estamos a falar? – ponto 1; ponto 2 – ao ser um registo que pode ter vários sentidos, como é que nós podemos avaliar aquilo que ele, passo a redundância, regista, isto é, que traços, para tomar o termo de um sociólogo francês, Jean Davallon, que traços é que esse documento, esse registo nos permite ler? Nesse sentido, eu penso que a noção de documento não está isenta de um conjunto de operações de construção desse documento. Um pouco ao contrário do que ouvimos, se me permitem, essas operações são sempre operações de poder: nós elegemos como documento, de facto, o que de, alguma forma, institucionalizamos como tal. Desse ponto de vista, também um risco obviamente é dizer que, então, à partida, e por essência, uma parte da discussão que o Delfim Sardo muito estimuladamente apresentou, se contém nesta dicotomia e nesta interrogação: a obra de arte é, por essência, ela própria um documento. A questão é: quem é que tem o poder de instituir,

por exemplo, um catálogo como um documento; ou ainda, a efemeridade desta mesa redonda como um documento (porque também há efemeridade nos traços que possamos deixar como documentos de alguma coisa). Eu penso que esta é a questão fundamental. Neste sentido, um documento é sempre um operador simbólico. Ou seja, frequentemente, quando se questiona se a produção de um documento contém ou não em si uma ideologia, uma marca ou uma intervenção, elide-se o primeiro passo, o primeiro ponto, que é a sua génese. Mas depois elide-se o segundo, que é: quem é que autoriza as diferentes leituras desse documento? Ou seja, a obra de arte – documento, documentário ou documentável ou processo de produção, ela própria, de uma comunicação em progresso – a obra de arte remete-nos sempre para quem autoriza que esse documento se eleja em arquivo. Há pouco falávamos nesta biblioteca. Esta biblioteca não é justamente um arquivo? É para ser usada, não é? Portanto, a ideia de documento não está ausente da ideia de uso que lhe vamos dar – e daqui passamos àquilo que me pode permitir falar um pouco mais à vontade, que é: como é que se usam os documentos e como é que se podem encontrar leituras diferentes nos documentos que são propostos, porque o poder de apresentar um documento é sempre o registo de um passado para um futuro, e isso foi dito, mas aquilo que nós fazemos é procurar transmitir esse passado, ainda que seja o passado efémero, o passado presente. Na arte contemporânea é muito esse passado presente que se discute – como é que nós fazemos a transmissão invertida disso. Ou seja, como é que nós, perante um objecto ou perante uma *performance*, estamos, de facto, a transmitir um sentido, que, por mais heterogéneo, tem que ser minimamente partilhado. Isso é uma produção social sempre e é um poder de o fazer que os artistas têm. Eu defendo que a arte tem esse poder – devo dizer que o estou a referir pelo lado positivo e pela importância que a arte mantém na sociedade contemporânea, de apelar ao sentido. É verdade que, hoje, a arte contemporânea tem porventura uma relação com o documento, justamente na proposta, por um lado da efemeridade de que falavam, melhor do que eu poderei falar; por outro lado, naquilo que o Hobsbawm dizia que era a diferença entre as velhas artes, as belas artes, e as novas artes, que, essas



sim, precisaram de se reconciliar com a tecnologia – mas, ao fazê-lo, de facto, eu não sei se é uma mera produção documental que se está a fazer. É, em boa verdade, a reapropriação de uma mediação muito particular, que é a tecnologia, para a produção de obras e de sentidos que são eles próprios diversos. Eu tinha trazido esta reflexão a partir também das questões do poder de documentar e do poder de eleger como documentável uma obra, por exemplo. Ou seja, o que é que, de alguma maneira, nos interpela, quando entramos num espaço como este Museu (que é, por um lado, um monumento, mas, por outro, é também um documento da cidade, porque é um monumento desse ponto de vista) e somos confrontados com uma proposta estética, somos também confrontados com um conjunto de documentos que é tudo aquilo que rodeia, por exemplo, uma exposição? Quer dizer, a própria apresentação da obra a um visitante é, em si, aquilo que diz ao visitante, recolha de um documento de qualquer coisa deste artista, deste espaço, deste objecto, deste sentido. E portanto, desse ponto de vista, eu diria que, em relação ao documento, a questão fundamental é percebermos quem é que o cria e quem é que faz dele um registo. O que o visitante vem fazer a uma exposição artística é sempre encontrar um traço. O documento, não sei se ele o vê, quer dizer, vê o documento que estará um pouco em torno do objecto ou da proposta estética, e muitas vezes esse documento é um documento que explicita uma interpretação e explicita justamente algum fechamento também dos sentidos possíveis. Isso é legítimo, quando pensamos nas instituições que fazem estas propostas, mas a pergunta que fica sempre é: e qual é o lugar, Delfim Sardo dizia, do espectador; eu diria não só do espectador, mas, alargando um pouco o âmbito, qual é o lugar do visitante, do público, do transeunte, concretamente num espaço como este e com a importância que ele tem, simbólica. Como é que se produz essa relação de traço com a cidade e por quem passa por ela, passando no seu itinerário por esta instituição e, portanto, por este edifício também? Ou seja, pensar um documento, ou pensar o processo de construção de documentos, é sempre, do meu ponto de vista, pensar o processo de produção do *valor dos objectos* e do *valor de quem intervém nesses objectos*. Eu diria que, por exemplo, o processo arquivístico é sempre um processo muito

remetido para a questão técnica desse arquivo, que pode também ter lugar numa casa como esta, evidentemente. Diria também que, muito aquém de uma simbologia estética, mas com uma simbologia de autoridade muito concreta, há quem produza documentos pela sua autenticidade meramente de reconstituição de uma “verdade”. O nosso bilhete de identidade, por exemplo, é ele próprio um documento, porque autoriza reconhecer a nossa “verdade” – não é desse tipo de documentos, mas é, se calhar, de uma autenticidade comparável que se falava no documento relacionado com a obra de arte. Quer dizer, não é exactamente a reconstituição da “verdade” ou a reconstituição de um processo (no sentido em que os historiadores poderiam dizer que reconstroem o passado), mas é a reconstrução de uma autenticidade que está muito para lá da verdade, quer de quem produz, quer de quem recebe. É nesta perspectiva que eu recordo o conceito de polifonia do Bakhtin: de facto, eu acho que os documentos são em primeiro lugar polifónicos, isto é, prestam-se a uma multiplicidade de discursos sobre eles próprios, estando no entanto muito longe de poderem ser remetidos a uma neutralidade de registo que qualquer um de nós reconstituiria sem esforço (quer dizer, espontaneamente). Não me parece. Depois, se me é permitido dizer isto, penso que, a partir desta reflexão (que não é muito simples, mas que eu gostaria eventualmente de discutir um pouco mais em diálogo) a questão dos documentos também se coloca, hoje, como de resto me parece poder inferir-se das duas intervenções anteriores, porque nós vivemos num excesso de objectos e num excesso de imagens sobre objectos, e as imagens são sempre alguma forma de documentação sobre o real – numa outra perspectiva, isto é, agora na perspectiva da interpelação do tema deste Ciclo que é *Documente-se!*. Documente-se – pense sobre o real, também. Portanto, de alguma forma, autentique-se a si próprio no mundo em que está. Quando se pensa neste excesso de objectos e no excesso de construção de valor a partir das imagens que os objectos nos podem dar, o risco é, efectivamente, mais o de esvaziar do que o de multiplicar os sentidos. Ou seja, quando nós pensamos na obra de arte e pensamos no que ela também nos pode trazer de reflexão sobre um contexto em que é produzido e sobre um contexto em que o artista vive, sobre

um contexto em que ele pode interpelar um visitante ou um espectador, não podemos nunca retirar desse processo aquilo que produz também a autoridade da autenticação desse artista como um porta-voz, justamente, dessa interpelação documental – e voltamos à questão do poder. Voltamos à questão do poder e à questão de como a arte contemporânea, do meu ponto de vista, tem lidado com esse poder, no sentido de duas pressões que me parecem muito concretas e muito claras, que são: por um lado, a reflexão sobre o próprio conceito de arte na sociedade contemporânea (não é uma arte propriamente fixável em objectos e portanto, desse ponto de vista, tem problemas de documentabilidade); e, por outro lado, uma reflexão, não já apenas sobre a arte, mas sobre quem protagoniza a arte *autêntica* na sociedade contemporânea, ao trazer para dentro do campo artístico (isto não é novo, evidentemente, sabemos disso, mas hoje é porventura mais mediatizado, mediatizado aqui no sentido de comunicado, exibido, disposto, difundido...), ao trazer para dentro do campo artístico aquilo que são as realidades, não apenas quotidianas, as “nossas”, mas as realidades mais externas, muitas vezes, aos próprios públicos da arte. Portanto, ao ir buscar frequentemente o que está nas margens do lisível. Estou a pensar, concretamente (é um exemplo), num conjunto de relações artísticas com a fotografia, e quando a fotografia nos procura documentar aquilo que nós quotidianamente não vimos. Ainda há muito pouco tempo, no Centro Português de Fotografia, era um pouco disso que se tratava: a fronteira entre o que autentica a arte e o que autentica o porta-voz dessa arte relativamente ao visitante é muito difícil de definir<sup>3</sup>. Portanto, e para fechar, provavelmente, eu penso que há hoje um desafio muito claro ao papel do documento, seja ele como arquivo de um passado, seja ele como construção de um presente (que é efectivamente): que traço é que nós podemos encontrar nesse documento que seja relevante? Porque, por exemplo, esta mesa redonda enquanto documento só é relevante se amanhã eu investir, por exemplo, familiarmente, numa memória familiar, se amanhã os meus filhos disserem: “a minha mãe esteve aqui”, isto é uma

---

<sup>3</sup> Referência à exposição de fotografias de Júlio de Matos *Fading Hutongs*, sobre as ruas tradicionais de Beijing (2005), expostas entre 12 de Abril e 29 de Junho de 2008.

memória simbólica. Mas a pergunta é: o documento de que é investida a arte hoje é suficientemente forte para criar uma lógica e um valor simbólico nas sociedades contemporâneas? Ou ficamos apenas no operador da mediatização e da comunicação da arte com o seu espaço social, que sem ele também não pode existir, não é apenas no sentido performativo do termo que isto nos interpela de alguma maneira? Em que medida é que a documentação que a arte produz e em que a arte intervém, e que depois se institucionaliza e de alguma forma se torna consensualmente autêntica, não está, ou está, ao serviço daquilo que os antropólogos chamam a lógica do dom, a partir de Marcel Mauss? Isto é, ao serviço de uma construção e de uma coesão sobre o social, que eu penso que muitas vezes escapa ao próprio artista e à própria instituição artística numa época, volto a dizer, de mediatização. Esta era a minha grande questão sobre o problema dos documentos – não tanto de onde eles vêm –, e volto ao princípio da comunicação, pois são sempre registo de alguma coisa, mas em que medida é que os traços desses registos são ou não são, têm ou não têm, um papel determinante nas trocas mais gratuitas, agora não no sentido de não terem uma produção ou de não terem uma produção de sentido, mas nas trocas que nos produzem as sociedades onde vivemos. Era um pouco isto que eu gostava aqui de trazer e nomeadamente de interpelar.

**João Fernandes:** Muito obrigado por estas questões, que confrontam o contexto artístico contemporâneo a partir do ponto de vista de uma exterioridade que é extremamente desafiante para uma reflexão sobre as práticas artísticas contemporâneas e os seus contextos simbólicos de representação. Delfim, queres aproveitar para um primeiro comentário na tua condição de comentador neste discurso interpelante da arte que a Professora Helena Santos nos apresentou?

**Delfim Sardo:** O âmbito é muito vasto e pode ser trabalhado em muitas instâncias. Eu gostava de falar de três questões: a primeira é a de que, quando falamos de documentos estamos a incluir neles as imagens que a arte produz e os correlatos documentais dessas imagens; estamos a falar de objectos

ontologicamente muito diversos e da ontologia específica de cada um desses objectos. Implicam também condições de recepção muito diferentes entre si, valores de relação social completamente distintos e também condições de enquadramento e discursos completamente múltiplos. Evidentemente que as obras de arte, para além de poderem ser vistas como documentos dentro de um determinado contexto de análise, são sempre balizadas por outras instâncias discursivas e de recepção que, nomeadamente, são aquelas que estão em torno dos discursos que a estética produz. Segunda questão: claro que o problema da veracidade ou não das imagens é um problema da modernidade, a partir do momento em que as obras de arte são imagens que se legitimam por discursos que não são discursos de legitimação extrínsecos como por exemplo um discurso de legitimação teológica. Quando a arte tem que se desenvolver a par com os seus comentadores, produzem-se discursividades que têm que demonstrar a verdade das imagens – a questão da veracidade da imagem passa a ser tomada dentro de um contexto que necessariamente é o de uma metaprodução simbólica sobre ela. A imagem artística investe-se de uma determinada veracidade em duas instâncias: numa é a metaprodução discursiva e simbólica que ela produz sobre si própria e que ela despoleta dentro de um sistema – do regime estético, para usar o termo de Rancière. Um sistema complexo de legitimação, de interpretação e dentro das condições que lhe são propostas nos vários regimes institucionais da arte. Claro que essa sua capacidade autoportante não esgota as outras possibilidades de leitura que ela pode ter como documento. Só aqui, parece-me, é que o termo leitura pode ter lugar, porque uma obra de arte, que é uma imagem num espaço qualquer dedicado a ela, não existe para ser lida. Isto é, a metáfora da leitura como modelo não me parece o mais indicado para a obra de arte que requer outras tipologias de relação cognitiva, estética e afectiva. A obra de arte dedica-se a despoletar conceitos, preceitos e afectos. O modelo da leitura é um modelo demasiado preso à hermenêutica ou à semiologia que não é frequentemente aquilo que a obra de arte procura e requer. Terceira questão: que é a minha questão, é a de no interior dos processos artísticos se terem desenvolvido estéticas de documentalidade e portanto, haver

muitos artistas que apresentam como obras de arte documentos verdadeiros ou forjados que pretendem configurar determinadas possibilidades de leitura ficcional de uma realidade qualquer. Portanto, se desenvolvemos um processo de leitura documental, necessitamos de ter em conta que lhe é inerente uma determinada construção estética que parte de um putativo abandono do sensível para se dirigir a um determinado primado cognitivo. O que é interessante, e existe de uma forma muito vincada a partir do final da década de 60, é tentar perceber até que ponto mesmo as opções mais duras em termos documentais dentro do contexto de produção artística, acabam sempre por estar permeabilizadas por decisões que em última instância são decisões estéticas. Todas as decisões que configuram um processo artístico são decisões acerca da imanência da sua imagem. Frequentemente os processos artísticos tentam obnubilar a questão estética, legitimando-se numa outra instância, o que deriva de uma das situações mais curiosas que a arte do século XX desenvolveu, a sua ambivalência entre um processo exógeno e um processo endógeno. A arte do século XX vive de uma permanente exogenia, ou seja, quer sempre sair para fora de si, sair da tipologia das Belas-Artes em direcção à ciência, à Psicanálise, à Sociologia ou à Antropologia, etc. A arte, durante o século XX, vive num processo de permanente fuga de si mesma em direcção à "vida", o que a faz, muitas vezes, mimética em relação a outras tipologias sociais e, portanto, mais difícil de reconhecer "como" arte. Este processo de democratização é, simultaneamente (porque cria uma fina camada de diferença entre arte e não-arte), severamente elitista. E por isso pode ser tão perturbador para o espectador.

**Helena Santos:** Justamente o que disse, a partir de outra perspectiva, era muito onde eu queria chegar. É que uma coisa é o processo de produção artístico e como é que se produz uma obra a partir do artista ou a partir do campo artístico. Outra coisa é: como é que isso, o seu registo e a sua lisibilidade, como dizia, eventualmente os traços que ela pode imprimir ou deixar, só para remeter ao meu discurso, são de facto eleitos como tal. Para mim, que venho da Sociologia, são questões muito diferentes e diria, não sem alguma vulgaridade, que, de alguma forma, aquilo que referiu relativamente

ao processo da arte e que foge de si mesma e procura sempre novos campos, etc., isso é a própria essência da arte. Uma procura de criação que se torne singular.

**Delfim Sardo:** Nisso tenho que discordar.

**Helena Santos:** Sim, imagino que sim. Eu estou a dizer, para mim, que venho de outro campo e portanto, sempre dum vício de desconstrução, há o lugar dos sentidos, se a gente entender a arte assim muito vagamente, por isso é que eu disse, não sem alguma ligeireza, se a gente entender a arte como o lugar de sentidos por excelência ou da produção dos “sentidos sensíveis”, passe a expressão, então, de facto, tudo isso é a própria essência da arte, só para explicar o que é que quero dizer com isto. O que se torna problemático é quando se passa à inserção em contextos que são, de facto, institucionais e que autorizam, ou não, uma ou várias interpretações de sentido – e mais: posições sociais desses sentidos. Quando dizia que o João Fernandes é que está nessa situação incómoda, de todos, eu é que estou mais cómoda, porque estou numa situação exterior. Mas, de facto, há uma posição também no contexto da mediação entre a obra e depois a sua apresentação, a sua reapropriação e a sua comunicação ao público que a vem visitar. E aí é que eu penso que, para mim, não é tanto a questão da apropriação do documento como também, ele próprio, objecto da arte, a sua apropriação e a sua reconstrução, como sabemos, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Como é que isso, depois, é ou não um sentido que lhe é também exterior, que é o sentido das instituições – e a posição das instituições passa para, e interpela, o seu visitante, ou não interpela. Quando falava nas estratégias, eu penso que é claro, e, por exemplo, quando se trata dos estudos de públicos a que eu estou ligada, pergunto sempre: mas o que é que querem com eles? Quer dizer, porque eu sei o que é que quero, eu sou socióloga, eu sei o que é que quero. Agora, o que é que, por exemplo, uma instituição de mediação artística, um museu, uma galeria, ou um festival, também pode ser um contexto muito específico de uma arte ou de um conjunto de artes, o que é que de facto querem com isso? Para que é que querem conhecer o seu público? Efectivamente, para

reescrever, redocumentar aquilo que é o seu objecto, o seu produto e o seu valor, também simbólico. E portanto, é neste sentido que lhe agradeço o ter dito o que eu não quis dizer, nem eu diria assim, evidentemente, porque eu penso que a questão está aí e é aí que eu falo na questão do poder.

**Delfim Sardo:** Sabe que eu ainda ampliava mais, porque eu ainda retiro a questão da essência.

**Helena Santos:** Pois, imagino que sim.

**Delfim Sardo:** Porque a essência pertence ao domínio da metafísica que se dá mal com a obra de arte. A obra de arte não tem uma essência. Porque se nós acreditarmos que a obra de arte tem essência acabamos por acreditar que há um discurso teológico que a justifica.

**Helena Santos:** Não era nesse sentido.

**Delfim Sardo:** Ela não tem e como não tem é um campo de permanente negociação sempre em zonas de contacto. Há um livro da Renée Green e do Júrgen Boch que se chama precisamente assim: *Negociações na zona de contacto*. Essa negociação de zonas de contacto não só depende da relação que estabelece com as instituições que possibilitam que essas zonas de contacto sejam integradas dentro de um contexto de recepção artística, como usam as instituições como a sua possível ferramenta de trabalho e portanto a relação é dupla. Muitas vezes aquela pergunta que me fazem: mas quem é que diz que isto é arte? É o museu que diz que isto é arte? É o artista que diz que é arte? A questão não se coloca dessa forma, não se pode colocar dessa forma, é muito mais complexa do que isso, é uma teia de relações muito mais ampla que parte, nomeadamente, dos artistas que utilizam tipologias que são muito ligadas ao comentário social, à recolha documental, à apresentação de imagens do contexto social – necessitam da instituição que permite o guarda-chuva crítico onde elas são enquadradas e as condições de recepção pela qual são tomadas seja esse campo de generosidade que nos dura desde o século



XVIII até agora – e vamos ver por quantos anos mais – e que nós chamamos arte.

**João Fernandes:** Eu gostaria de dizer, em primeiro lugar, que não me sinto nada desconfortável com o facto de estar rodeado de duas pessoas que pensam e falam como nós acabamos de ouvir, mas gostava também de esclarecer algumas questões em relação a problemas levantados. Nomeadamente em relação à questão do museu, eu acho que é importante estarmos conscientes que determinadas práticas de reflexão se constituíram em práticas de auto-reflexão e conseguiram construir e afinar processos críticos sobre os seus objectos de estudo a partir também da sua próprio auto-análise. Isso acontece na Psicanálise ou na Sociologia por exemplo: “sociologizar” a Sociologia, assim como a Auto-Psicanálise para o psicanalista, são coisas importantes no desenvolvimento destas disciplinas. Também na arte isso acontece, e a instituição museu é das instituições que mais foi transformada ao longo do século XX pelas próprias práticas artísticas. Ou seja, o museu tal como o conhecíamos no passado – como instância legitimadora, poderosa, representativa de um poder do qual ele era exemplo, seja através do poder do príncipe, seja através do poder da “República Burguesa” (e quando o Louvre é nacionalizado, esse museu vai confrontar-se com várias situações de crítica ao longo do século XX) começa, logo com as primeiras vanguardas, todas as primeiras vanguardas do primeiro quartel do século XX, a ser posto em causa: os *futuristas* querem deitar fogo aos museus, os *dadaístas* não se interessam rigorosamente nada pela questão do museu (no máximo, caricaturam-na). Toda essa situação vai de algum modo ser reciclada numa outra grande contestação da linguagem museológica que vai ocorrer, curiosamente, quando as primeiras vanguardas começam a ser museologizadas, e isso irá acontecer nas décadas de 1960-70 sobretudo. Curiosamente, as práticas artísticas vão transformando os museus. Há sempre um momento que eu gosto de referir e que é muito breve: o momento que medeia entre duas exposições que Harald Szeemann realiza em 1968 (*When attitudes become form*) e depois em 1972 (*Documenta de Kassel*). Em 1968 Harald Szeemann diz que não há museus para aquele tipo de arte, em 1972 diz que o problema

do museu já não é um problema. Muito rapidamente, num período de 4 anos, acontece, na verdade, que os museus vão sendo transformados pela natureza das práticas artísticas e vão ter que se dimensionar em termos inclusivamente dos seus departamentos. Hoje, conservar materiais orgânicos dentro de um museu não é a mesma coisa que conservar mármore, conservar pintura, ou óleo sobre tela. Há materiais perecíveis, e Szeemann também é autor desta frase: "O museu é a instituição que conserva o efêmero". O museu não perde uma instância legitimante ou não deixa de ser uma instância de poder numa sociedade, mas algo acontece quando nos perguntamos: o que é que legitima? E essa é sempre uma pergunta quando nos confrontamos com um sistema que é selectivo. E o museu é sempre um contexto selectivo. Há sempre a natural pergunta: quais são os critérios de selecção? Esquece-se muitas vezes nessa pergunta que os principais critérios de legitimação dentro de um contexto artístico são os próprios artistas. São os próprios artistas que, dentro do seu próprio trabalho e da validação desse mesmo trabalho, surgem como um modelo da legitimação muito importante, inclusivamente para as instituições que depois os apresentam. É muito importante para um director de museu construir e adquirir informação a partir da auscultação dos próprios intervenientes do terreno, sobretudo a partir do momento em que o museu também trabalha com o presente. Estar muito atento à informação, por exemplo nos anos de 1960-70, que um artista como Dan Graham pode transmitir a partir dos Estados Unidos; também Robert Smithson quando vai à Europa vai trazer uma informação sobre o novo contexto norte-americano. Nessas duas décadas, note-se, os artistas quiseram fechar os museus por vezes, quando não correspondiam às suas expectativas: em 1970, por exemplo, os artistas norte-americanos fecham a representação norte-americana na *Biennial de Veneza*. Ou seja, os artistas da segunda metade do século XX, mas também quase desde o início do século XX, têm uma permanente atenção crítica à instituição de apresentação e de guardaria das suas obras. Por vezes estão excluídos dela, outras vezes não querem inclusivamente situar-se nela mas, essa atitude de rejeição, inclusivamente, vai modificar a instituição artística: muitas das obras de arte que hoje se encontram em museus, muitas das obras

de arte que temos na nossa coleção aqui, são obras de arte que não foram pensadas para a instituição museu. Houve momentos em que alguns artistas não tinham positivamente a ideia de que aqueles materiais pudessem vir a ser colecionáveis, na altura nem sequer eram destinados ao mercado. Por outro lado, eu gostava de vos situar em relação ao documento precisamente em duas atitudes protagonizadas por dois artistas que são exemplares de duas épocas dentro de uma atitude que nós integraremos dentro do paradigma do que se convencionou chamar, hoje, a “crítica institucional”. Nos anos de 1960-70, um artista como Ian Wilson decide contribuir para um contexto global de rejeição da objectualidade em arte – e a rejeição da objectualidade em arte relaciona-se e muito com a rejeição da arte como mercadoria, enquanto mercadoria trocável, cambiável, legitimada por sistemas de valorização económicos e monetários, no mercado, etc., etc. A sua forma de contribuição para essa discussão é uma obra que é realizada através de conversas, conversas efémeras realizadas num período de tempo, em instituições museológicas normalmente, ou em espaços de apresentação da obra de arte. Aquilo que poderá subsistir dessa conversa é um certificado que o artista assina dizendo que teve essa conversa e que ele apresenta provocatoriamente: “se quiserem comprar uma obra minha, a minha obra é este certificado”. Na altura teve muito pouco sucesso com isto. Hoje, disputa-se um desses certificados, com o tempo a sua obra é valorizada e disputam-se os poucos certificados dessas discussões a tal ponto que Ian Wilson, que tinha inclusivamente abandonado a arte, volta a fazer conversas hoje no contexto artístico contemporâneo. Portanto, essa criação do documento, a irrisão à própria condição do documento e a sua valorização acaba por, de algum modo, ser reciclada dentro de uma sociedade voraz em relação aos seus documentos. Temos um artista como Tino Sehgal, do nosso tempo mas que, sendo o herdeiro das linguagens conceptuais da década de 60 e de 70, rejeita qualquer documentação da sua obra: não permite que a instituição museológica produza e apresente uma única imagem, que um jornalista tire uma fotografia de qualquer situação de apresentação da sua obra. Inclusivamente, se o museu adquiriu uma obra, não poderá ter nenhum papel assinado pelo artista, nem nenhum contrato esclarecendo

essa aquisição, essa transacção. Tino Sehgal, curiosamente, é formado em economia, e vai preocupar-se ao ínfimo pormenor com as condições de um contrato verbal registado em notário, mas registado sem a produção de um único documento. Porque as obras de arte dele são situações performativas que quando são adquiridas por uma instituição museológica podem ser apreendidas e praticadas apenas ao nível da transmissão oral. Entre Ian Wilson e Tino Sehgal há de algum modo um intervalo de 30 anos, mas ambos são exemplos de como, nas suas respectivas épocas, os artistas puseram em causa esse papel de validação através do documento por parte da própria instituição artística, e, de certo modo, um artista reage ao que aconteceu ao outro. Essa situação crítica não deixa de ser um exemplo das questões do poder e da estruturação do poder na sociedade: a velha frase de Marx, de que a cultura dominante é uma cultura das classes dominantes, quanto a mim continua a ter bastante pertinência.

**Helena Santos:** Tudo isso, evidentemente, partilho, essa sua intervenção, mas eu colocaria aqui uma questão que é uma das transformações na negociação, se quiser, para usar o termo de Delfim Sardo, e nas zonas de contacto entre os artistas e as instituições, e ao mesmo tempo na transformação do papel dos museus nas sociedades contemporâneas. Uma das questões que me parece que é de colocar é: mas as práticas artísticas, também elas, não se transformaram fazendo muitas vezes das instituições, e concretamente dos museus, que registam ao apresentar também (agora só para fazer a metáfora do documento), não fizeram dos museus também momentos da própria criação artística? Isto é, quando, por exemplo, se apresenta um autor, ou se apresenta um objecto, ou se apresenta um conjunto de objectos, ou um conceito, ou o que quer que seja, dentro de um museu, de um espaço expositivo que apesar de tudo é sempre institucionalmente reconhecido – e disse-o, evidentemente. É essa a obra e é essa criação, quer dizer, em primeiro lugar, já não é o criador do objecto, o criador da *performance*, o criador do conceito, é a própria exibição ou, se quisermos, no limite, da própria exposição (não queria usar o termo exposição, porque não é só exposição, é a *performance*, é uma instalação, outra coisa, portanto uma infinidade de situações, como evidentemente sabemos),

quando, de facto, o acesso a uma apropriação que é ela também documental, é a recriação como objecto ou momento artístico sobre os criadores. Quer dizer, a partilha na cadeia entre a criação, se quisermos e a apresentação ou representação pública, a partilha... a partilha não, eu diria camadas sucessivas de criação artística, reconhecidamente artística e portanto, legitimamente da arte sobre os primeiros objectos de criação. Portanto, no limite, quando a gente vê também um dispositivo de apresentação, embora eu pense que nem toda a gente, nem todos os visitantes ou nem todos os interlocutores o possam ver da mesma maneira, mas quando se vê uma obra sobre a obra, que é outra espiral de criação.

**Delfim Sardo:** Pegando exactamente no que está a dizer, provavelmente o grande invisível em termos de discurso da arte do século XX é a transformação da exposição como dispositivo que hoje é uma condição *sine qua non* da relação que temos com a verdade em arte. O real só pode ser compreensível dentro das transformações desse dispositivo, que é a exposição, que foi trabalhado, massacrado, problematizado, desconstruído e reconstruído sistematicamente por artistas, directores de museu e nalguns casos arquitectos que construíram edifícios com particularidades que levantaram problemas complexos. O João estava a dizer, e eu concordo inteiramente com a forma como o João estava a falar do museu, que não há outra instituição que ao longo do século XX tenha tido necessidade de se modificar tanto, porque qualquer outra instituição com o relevo social que têm os museus conhece o seu objecto, consegue delimitar o seu objecto. Os museus de arte moderna e contemporânea não conseguem delimitar o seu objecto, não têm desenho para o seu objecto e portanto são instituições de uma gigantesca flexibilidade, muito apaixonantes de estudar e de analisar. Essa reformatação permanente do museu tem momentos muito importantes. Tu [João Fernandes] falaste do Harald Szeemann e das contribuições que deu até 1972. Podemos ainda recuar mais, para a formatação dos museus no *Modernismo*. E só existe arte do *Modernismo* compreensível por nós hoje, porque os museus se formataram de forma a que ela pudesse existir. Quando nós vemos o que era o Landes Museum de Hanôver antes e depois da intervenção do Alexander Dorner, temos claramente a percepção

de que sem aquela intervenção na lógica expositiva e na própria arquitectura da sala de exposição, nunca poderia ter surgido 3 anos depois o projecto de Lissitzky para fazer o gabinete para arte abstracta. Ao convite a Lissitzky seguiu-se o convite a Moholy-Nagy (para a sala para arte e cinética) em 1928 e o museu fica definitivamente tributário da formatação transformadora dos artistas. Portanto, é um movimento de vaivém em que provavelmente a instituição museológica, nalgumas figuras pioneiras, configurou as primeiras molduras daquilo que nós poderemos considerar como as práticas artísticas do *Modernismo*. Só queria complementar este lado porque acho que é um vaivém, é um vaivém permanente.

**João Fernandes:** Eu só queria começar por dizer que tudo quanto existe no mundo e é produzido no mundo e é colecionável ou é apropriável tem a condição possível de documento. Há depois contextos de coleccionar, de apresentar, de mostrar e de o dirigir como documento em variadíssimas disciplinas, de maneira que qualquer papelinho que este Museu produza tem uma função de documento com valores diferenciados consoante o seu valor funcional de utilização imediata ou o seu valor histórico que com o tempo possa surgir. Por exemplo, temos uma exposição neste momento em Serralves com alguns envelopes criados por um artista que, não sendo integrado em sistemas de galerias ou de instituições (estou a falar do Alvess), utiliza, como muitos artistas do seu tempo, a arte postal como forma de apresentação e circulação do trabalho. Cria-se quase uma espécie de cadeia pré-histórica da Internet através dos sistemas de comunicação da arte postal que os artistas desenvolvem ao longo do século XX. Por exemplo, muitas das pessoas que receberam esses envelopes do Alvess tê-los-ão deitado fora imediatamente, não pensando neles como obra de arte para coleccionar, pela qual os museus se pudessem interessar. Nessa altura os museus não se interessavam pela arte postal, apenas os artistas se interessavam por essa forma de arte. Hoje é extremamente interessante procurar exemplos da arte postal dessa época. Todas as semanas eu recebo, aliás alguns presentes nesta sala terão recebido também, dois ou três *e-mails* de um artista, o Ben, que envia *e-mails* por todo o mundo – ele deve enviar milhares de *e-mails*, é quase um diário dele.

**Delfim Sardo:** O On Kawara durante anos e anos enviava postais aos seus amigos a dizer: “estou vivo”.

**João Fernandes:** Muitos desses *e-mails*, eu estou seguro que serão apresentáveis por alguém que quiser fazer no futuro uma exposição sobre o Ben. Portanto, mesmo o correio electrónico que nós eliminamos, muitas vezes vai ser também documentação... é curiosa esta função da memória, da constituição dos arquivos, dessa necessidade que nós temos e vamos continuar a ter, e que será cada vez mais sofisticada, de continuamente conhecermos melhor o tempo em que vivemos e os tempos que outros viveram.

**Delfim Sardo:** Muitas vezes, nós deitamos fora mas eles continuam num servidor qualquer.

**João Fernandes:** Digamos, uma colecção de garrafas de água mineral desde o século XIX poderá ser uma coisa extremamente interessante. Várias coisas assim podem acontecer.

**Delfim Sardo:** Posso meter a minha colherada?

**João Fernandes:** Sim, sim.

**Delfim Sardo:** Duas questões distintas: uma é a questão da maneira como nós representamos a nossa situação como espectadores e como situação expositiva e a outra é a questão da efectiva documentação que é dada ao visitante para a sua interpretação da obra. Eu acho que são duas situações distintas. Uma tem a ver com a maneira como em arte nós representamos a figura do espectador, que é hoje um dos objectos fundamentais da representação. Até podemos dizer que a arte substituiu o problema da representação temática por um problema da representação da figura do espectador, que permanentemente tenta reconfigurar e representar numa espécie de utopia democrática da participação artística absoluta. Outra questão é a da textualidade. Pensemos nos serviços educativos dos museus: todos os serviços têm que produzir discursos sobre as obras, têm que perceber qual é o limite da hermenêutica que estão a propor, qual é o limite da interpretação, até

onde é que podem produzir um discurso que seja um discurso facilitador da relação do visitante com a obra e a partir de que momento é que esse discurso deixa de ser um discurso facilitador para passar a ser uma violenta moldura de enquadramento e de interpretação. Esse balanço tem a ver com inúmeros factores. Um dos factores que me preocupa, porque faz parte da minha vida escrever sobre arte, é o tipo de terminologia que sistematicamente se vai aplicando e que as instituições aplicam sobre as obras. O ambiente académico, neste momento, produz imensa literatura que possui um jargão próprio de interpretação artística e aí se configura uma determinada possibilidade da experiência do visitante convertido em espectador. Há uma entrevista muito engraçada do Mastroianni das últimas vezes que veio a Lisboa filmar com o Manoel de Oliveira, deu uma entrevista a um jornal português em que faz um jogo de palavras entre guardar no sentido italiano de olhar e guardar no sentido português de guardar consigo. O balanço é sempre esse: que discurso é que se produz para poder configurar aquilo que o espectador guarda daquilo que olha (e para onde olha), como constrói essa relação entre a visão e o problema perceptivo, sensorial, estético e cognitivo da visão – e depois a forma como esses conteúdos vão ser representados no visitante convertido em espectador e instruído como tal, filtrado pelo serviço educativo. Essa questão é uma questão complexa e tem a ver com um problema de poder, o poder cultural muito forte dentro dos museus.

**João Fernandes:** Mas acontece que essa situação da interpretação ou melhor os serviços educativos acontecem nos museus a partir do momento em que os museus são cada vez mais encarados como instituições de um Estado Providência, sejam eles de iniciativa estatal, de iniciativa privada, porque, quer num caso, quer noutro, o museu passa a ser considerado como uma instituição enquadrável dentro do contexto educativo.

**Helena Santos:** Mas isso é o grande reconhecimento também, com todas as questões que se podem colocar aqui, mas é, de facto, um sinal do grande reconhecimento dos museus enquanto instâncias que devem estar muito articuladas com a grande instância de reprodução das nossas sociedades, que



é verdade que a gente não vem propriamente pôr em causa, que é a escola. Portanto, com tudo o que disse e que eu penso que é muito verdade, da reflexão do próprio museu e do papel do museu e da interpelação na arte contemporânea desse lugar, é verdade que esse movimento foi concomitante desse estatuto que não é só do Estado Providência, diria eu, é também da legitimação do museu como um lugar de uma reprodução. Ainda que a reprodução seja a reprodução que a gente espera, do sensível, do crítico, do abrir, do criar e portanto, uma reprodução mais rica do que aquela que hoje tanto questionamos, que é feita nas escolas – mas há essa equivalência, se me permite este parêntesis.

**João Fernandes:** Sim, sim, mas uma sobrevalorização do educativo no museu poderá originar a destruição da relação única que cada espectador deverá ter com a obra de arte. É que a experiência da obra de arte é uma experiência individual. Os museus não devem ser geradores de sentido em relação às obras de arte que apresentam.

**Delfim Sardo:** Mas são.

**Helena Santos:** E podem não ser?

**João Fernandes:** São. São inevitavelmente e essa é uma das suas grandes contradições.

**Helena Santos:** Permita-me que diga uma coisa que pode parecer um bocadinho arrogante. Eu acho que os museus devem ser produtores de sentido mais ou menos explícitos porque são elementos da criação.

**João Fernandes:** Não, porque o museu não é um criador de sentido.

**Helena Santos:** Não, o artista não é um criador de sentido, mas o museu é.

**João Fernandes:** Talvez, mas quando o museu é também um território de criação e de experimentação da parte do artista, porque essa também é uma transformação importante do museu do século XX, então o museu deve preservar essa condição de apresentação da obra de arte, independentemente

da situação da construção de um discurso de interpretação sobre essa obra de arte. Eu defendo que isso é bastante importante, se bem que isso seja bastante polêmico e que cada vez mais no mundo contemporâneo, por exemplo, grandes instituições como museus como a Tate Modern por exemplo, conseguem legitimar o seu crescimento através de uma inflação do discurso pedagógico sobre as obras que apresentam. Mas a pior pergunta que existe em relação à arte é, "o que é que isto significa?"

**Delfim Sardo:** Mas qual é o sentido que isso tem? "O que é que isto significa" é uma péssima pergunta, mas "que sentido é que isto tem" é uma excelente pergunta.

**Helena Santos:** Pois, porque também só pode colocar essa pergunta quem estiver um pouco desmunido e o museu dá-lhe sempre um sentido.

**João Fernandes:** O museu dá-lhe sempre um sentido, mas, por exemplo, ao dar-lhe um sentido, o museu não torna o espectador consciente do próprio sentido que o museu dá.

**Delfim Sardo:** É inevitável.

**Helena Santos:** Mas deixa traços muito fundos.

**João Fernandes:** E, nessa medida, eu acho que é uma questão de resistência para a apresentação da obra de arte defender essa sobrevivência da experiência em relação à interpretação.

**Delfim Sardo:** Nessa sintonia, experiência e interpretação, eu concordo inteiramente com o ponto de vista de que o museu em primeiro lugar deve fornecer experiências, mas não pode demitir a questão de que assuma ou não isso no seu discurso, está a produzir necessariamente sentido: há um texto que enquadra, há um catálogo das exposições, há textos que são dados aos visitantes.

**João Fernandes:** Mas preferível é que haja uma biblioteca para cada um construir ou adquirir maior informação, ou programas de discussão como esta

sessão, do que ter linhas de texto ao lado de obras de arte criando leituras redutoras dessas mesmas obras de arte. Existem hoje outras formas que permitem aos museus criar reflexão e possibilidades de construção de sentidos que não serão exactamente condições de reprodução das possibilidades de interpretação dessa mesma obra de arte.

**Delfim Sardo:** Não podem ser. Não podem ser.

**Helena Santos:** Mas nisso também estou de acordo. Agora, em relação à questão do espectador e daquilo que de alguma forma se pode ou não criar: a relação da *instância*, se quiser (para não dizer do criador), que é sempre mediada pelo dispositivo de apresentação, e da instância onde ele é produzido – a sua relação com o espectador remete-me a mim para uma questão que também não é muito cómoda e que eu acho que às vezes nós, sociólogos, também não pensamos suficientemente nela. Nós, sociólogos, pensamos nestas coisas como: até que ponto, de facto, a criação artística precisa hoje, mais ou menos e em que gradação, do seu espectador ou do seu público. Isto é, quando esquematiza ou incorpora o espectador na própria criação por exemplo, se isso não denuncia, justamente, uma relação que não é de todo a que nós tínhamos há 30 anos, ou há 40, na própria arte relativamente ao seu público. A arte é, de facto, hoje muito mais *pública*, mesmo quando as instâncias onde ela é mostrada, apresentada, representada, criada não o sejam. Como disse, e eu também, não posso evidentemente deixar de estar de acordo que a arte precisa do seu espectador como nunca precisou e ela é pública nesse sentido, isto é, ela é pública no sentido de comunicada, de mediatizada – não porque passa na televisão, porque não é disso que estamos a falar, embora possa passar ou não, mas não é nesse sentido que me referi, ela é de facto sempre comunicada.

**João Fernandes:** E nós estamos a falar de que arte, estamos a falar de que instituição?

**Helena Santos:** Da arte na instituição. O documento é um elemento intrínseco à instituição, mais do que à arte, deste ponto de vista.

**Delfim Sardo:** Eu acho que, evidentemente, as instituições museológicas têm, mesmo que não estejam conscientes daquilo que acabou de dizer, têm isso sempre claramente presente e tanto assim é que sabem que a circulação de informação sobre os projectos que vão produzindo é feita, numa enorme percentagem, nesse contacto directo que falou-de-alguém-que-conta-a-alguém-que-conta-a-alguém e essa relação é sistematicamente trabalhada pelas instituições. Quer dizer, quando as instituições produzem este tipo de (eu vou dizer uma palavra que tem um sentido normalmente negativo mas não tem sentido negativo nenhum) proselitismo da arte contemporânea através dos serviços educativos, elas estão precisamente a compreender que esse *in print* que fica em cada espectador, é o seu veículo privilegiado de comunicação, é um dos seus veículos privilegiados de comunicação. Portanto, a mim parece-me que sim, que há essa consciência verbalizada e esquematizada no discurso.

**Helena Santos:** Mas eu diria que não só. Eu estou de acordo com isso tudo, mas a questão do espectador vai um pouco mais longe do público. De facto, o espectador, e porventura hoje mais do que costumava dizer, até aí aos anos 60 eventualmente, o espectador hoje, numa instituição, designadamente museológica, cria também a *paisagem* dessa instituição. Evidentemente que o faz em qualquer outro contexto, nomeadamente performativo. Mas o comportamento, o olhar, o silêncio, o grupo, ou o que quer que seja, portanto, o *público* dito desta maneira, assim no sentido mais lato do que o espectador, ele cria, não apenas porque conduz aos sentidos, etc., etc., mas porque, pela sua própria presença, interfere na criação do sentido (a Sociologia diz isto há muito tempo, como há pouco dizia), portanto, de onde eu vier também isso entra no espaço onde eu estiver, obviamente. Isto quer dizer uma coisa muito simples, para quem não lidar tanto com estas áreas, que é o estatuto, o prestígio, o valor simbólico, para lhe pôr outra expressão, do próprio público, que também cria o valor simbólico da obra, da instituição, etc. Sabemos isso e penso que estamos todos de acordo. Mas, mais do que isso, o público faz a paisagem, ele faz algum outro valor acrescentado sobre aquilo que está a ver num determinado momento mais ou menos efémero. Quer dizer, e desse

ponto de vista também o que dizia há pouco sobre a recriação, também se recria muito o público hoje, enquanto um elemento eventualmente documentável da própria instituição. Quando nós, por exemplo, vimos cá em momentos muito diferenciados de uma programação que é diferenciada, temos, de facto, diferentes instituições e diferentes espaços, que são muitas vezes função das pessoas que temos à nossa volta. Portanto, nesse sentido, o público é um elemento da obra e do espaço onde ela é criada, ou exposta, ou exibida, e penso que isso é muito importante hoje, tem a ver com aquela questão que dizia, que também é mais pública do que ontem.

**João Fernandes:** Agradeço a todos a vossa presença e particularmente aos nossos convidados as propostas de reflexão que aqui nos deixaram. Boa tarde.

## MESA REDONDA 2

### “Muda o Social, Mudam os Documentos?”<sup>1</sup>

Os documentos são um produto histórico. Produzem e reflectem história. Quando muda o real, mudam os documentos? Muda a sua forma? Mudam as modalidades de documentar?

**Oradores:** António Pinto Ribeiro e José Machado Pais

**Moderador:** João Teixeira Lopes<sup>2</sup>

*17 de Maio de 2008, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves*

---

<sup>1</sup> O presente texto não contempla o debate que se seguiu às intervenções dos conferencistas, na medida em que a sua gravação não é audível para transcrição.

<sup>2</sup> Professor Catedrático do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

**João Teixeira Lopes:** Muito boa tarde a todas e a todos e obrigado por terem vindo. Gostava de agradecer não só as palavras da Cristina Grande, como também de salientar este intercâmbio entre o Departamento e o Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a Fundação de Serralves. Passarei de imediato a apresentar os oradores de hoje, deste debate: à minha esquerda o José Machado Pais, sociólogo, investigador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, director do Observatório das Actividades Culturais, orador cultural, ensaísta. Eu daria a palavra ao José Machado Pais precisamente.

**José Machado Pais:** Começaria por saudar todos os presentes, agradecendo o convite que me foi endereçado para estar aqui e termos a oportunidade, enfim, de pensar sobre esta questão que foi pautada por uma interrogação: muda o social e, por esse efeito, mudam os documentos? Pensei na questão, ponderei em termos conceptuais, definitórios, o que é o social... o que é o documento... e conseguirei, talvez, nesta minha apresentação questionar a natureza da mudança. O que é que entendemos por mudança quando se fala de mudança? A mudança do social é portanto o pressuposto, o ponto de partida para se saber se mudam os documentos. O que tudo isto significa? Num ensaio sobre o tema da mudança, o filósofo Ortega y Gasset questionou-se sobre a natureza da mudança, mais precisamente num artigo intitulado *La cultura de las habas contadas – A cultura das favas contadas* – e chamava-nos a atenção para a necessidade de distinguir dois tipos de mudança: mudanças materiais e mudanças de atitude. E dava-vos um exemplo, se calhar não o mais feliz, mas é o que o próprio adiantou. Quando um homem sente um novo amor... trata-se frequentemente de uma mudança material. Porquê? Porque muda apenas a matiz do sentimento e a pessoa amada, com uma Joaquina que dá o lugar a uma Josefina. Mudanças deste tipo, na opinião de Ortega y Gasset, implicam variações, acertos – uma mulher que dá lugar a outra – mas numa base de constâncias. No exemplo dado, muda-se de amante mas permanece a mesma atitude erótica determinada por impulsos de desejos sexuais. Diz Ortega y Gasset, possivelmente já com uma idade avançada, seguramente mais de 40: por efeito da idade ou de saturação, quando se

constata que “el amor no es más que eso”... e *isso* são as favas contadas, aí experimenta-se uma mudança radicalmente diferente, uma mudança incomparável com aquela que, cumulativamente, leva de um amor a outro, como voos de borboleta sem pouso certo. Recentemente, uma colega nossa, a Maria Isabel Mendes de Almeida, da Universidade Cândido Mendes do Rio de Janeiro, escreveu um livro intitulado *Noites Nômadias* sobre culturas juvenis noctívagas, de jovens de classes médias do Rio de Janeiro. O que está em voga entre eles, à noite, nas discotecas, é fazerem fervorosas disputas para ver quem, diante do grupo, consegue beijar mais rapazes ou raparigas. Portanto, para eles a conquista amorosa parece não ser mais do que *isso*, ou seja, beijos contados, favas contadas. Quando se abandona a cultura das *favas contadas*, dá-se uma mudança de atitude – já não é só, digamos, uma mudança material – uma mudança de atitude em relação a toda a esfera do amor. E mesmo quando eventualmente surge um novo amor, ele passa a ter um sentido distinto, radicalmente diferente daqueles que o precederam. Por efeito dessa mudança de atitude. São estas mudanças de atitude que fazem época, quer na nossa existência de pessoas, quer nas mudanças de rumos societais. Ora bem, eu creio que, de um ponto de vista documental, o que muda em relação ao social é sobretudo uma mudança de atitude perante o que nos cerca, incluindo as cercas armadas e arrematadas com os enlaces do tempo com que se tecem as nossas vidas. E é nessas vidas que podemos também falar de uma mudança de atitude em relação às semânticas do tempo, quer ele se projecte como um futuro antecipado, quer ele nos apareça como uma sombra do presente. Uma tal mudança radical ocorreu, por rara coincidência ou talvez não, ao mesmo tempo que se exploravam os mares nunca dantes navegados e se descobriram novos horizontes intelectuais e artísticos ancorados à chamada Antiguidade. O Humanismo correspondeu a uma mudança de atitude: uma mudança de atitude sem a qual não se teria descoberto o passado da forma como passou a ser documentado. À imagem do que aconteceu com os achados marítimos, o descobrimento da Antiguidade fez desfilar espaços infinitos de um outro mundo constituído por paisagens culturais ignotas: ou estátuas mais ou menos mutiladas e desfiguradas; ou textos gregos e latinos



que eram desconhecidos para a Idade Média... Com a natural mudança de atitude, o que é que se ganhou? A descoberta de um vastíssimo repertório de documentos e acervos históricos que só então passaram a ser valorizados enquanto tal. Portanto, a tese que coloco aqui à discussão é a de novas emergências documentais do social corresponderem a novas mudanças de atitude. Creio ter sido uma mudança de atitude a contribuir decisivamente para uma proliferação de museus temáticos cujos conteúdos ganharam um reconhecimento documental que outrora não tinham. Em Portugal temos, por exemplo, os museus do papel, da chapelaria, da pedra, do brinquedo, da marioneta, da cerâmica, do pão, da água, do barro, do azulejo, do traje, enfim... No Brasil podemos encontrar os museus da motocicleta, do telefone, do trem, do comboio, da cachaça, da erva-mate, do índio, do café, do relógio, da bíblia, do samba... o museu das secas, da pessoa ou até o museu do crime, em São Paulo. Que significado tem esta proliferação de museus temáticos? Significa que, por efeito de uma nova atitude, muitos objectos considerados mortos passaram a ter uma vida própria, passaram a ter uma história de vida para contar; significa que muitos artefactos do quotidiano são sujeitos históricos que nos legam representações com valor documental; significa que esses objectos de museu – sejam uma boneca calva, um alambique de aguardente, um corpete do século XVIII, um relógio cujos ponteiros se imobilizaram no tempo – todos esses objectos, dizia, passam a ter uma individualidade própria: nascem, amadurecem, envelhecem; possuem uma biografia e uma simbologia nas suas biografias de vida que as vivificam, enquanto objectos de museu. E é por falarem de outras vidas, a partir da história das suas próprias vidas que têm para nos contar, que esses objectos de museu se tornam fontes documentais de novas realidades culturais que são descobertas por efeito de uma mudança de atitude. O estatuto documental destes bens materiais – por sua vida própria, como disse – pressupõe um duplo processo de desreificação e fetichização. Melhor ainda, implica uma emancipação relativamente ao seu valor de uso. Normalmente, os objectos são valorizados pelo uso. Aliás, Marx, na sua teoria de valor, colocava em contraste, justamente, o valor de uso e o valor de troca. Mas os objectos não se circunscrevem a esses valores. Têm

outros valores, sobretudo simbólicos. Se me oferecerem uma garrafa de vinho do Porto, ganho um valor de uso, quer dizer, posso tomar o vinho como um aperitivo. Há um valor de troca, também, que é determinado pelo preço de mercado. Mas se alguém me oferece uma garrafa com uma dedicatória, aí as qualidades intrínsecas do vinho não mudam, mas a garrafa passa a ter um valor signo. Se me oferecem a garrafa num acontecimento especial, num casamento, por exemplo, aí a garrafa passa a ter um valor simbólico, que guardo no armário das boas recordações se o casamento resultou certo, ou espero que o vinho se transforme em vinagre se o casamento não deu certo. O universo dos valores simbólicos é muitíssimo mais vasto, não está apenas presente no valor signo. O valor estético por exemplo... o valor estético é também simbólico. É também simbólico! A obra de arte vive uma existência que se situa para além da realidade nua e crua. Em que sentido? No sentido em que ela cria a sua própria realidade, uma realidade muito diferente da realidade ordinária. Nos seus ensaios de estética, Simmel aborda esta questão tomando por referência a chávena. O ensaio é sobre a asa, a asa da chávena. A chávena em que tomamos café é uma realidade. Sim, é uma realidade, tomamos de facto o café numa chávena. Melhor, a chávena é um fragmento da realidade, enquanto que a asa é um prolongamento dessa realidade para outras realidades. A asa sugere essa contiguidade da chávena, à realidade circundante, envolvente... desde logo as mãos que pegam na asa. Porém, a forma artística de uma chávena comporta uma existência à parte, faz parte do mundo da arte de que a realidade material pode ser ou não suporte. E é nesse sentido que, enquanto objecto de arte, a chávena pode ter configurações paradoxais como, por exemplo, uma asa sem concavidade em que possamos colocar o dedo para a segurar... tipo asa de morcego resistente ao corpo da chávena. A temporalidade histórica – que é uma dimensão que considero importante na mudança de atitude – faz também transitar os objectos da realidade dos valores de uso para a realidade dos valores simbólicos. Ou seja, no exemplo dado, é a asa do tempo que transforma o que acrescenta aos valores de uso: outros valores, de natureza simbólica. Por isso, nada nos garante que daqui a 5000 anos, os *pirex* ou *tupperware* 's com que levamos a

comida ao microondas não adquiram um valor histórico. Os próprios microondas podem ser olhados daqui a não sei quanto tempo como relíquias históricas... Tudo isto para dizer o quê? Para dizer que ruínas, traçados de rua, velhos brinquedos, alambiques de cachaça... são objectos que podemos fazer falar. Falar! E porquê? Porque a materialidade que nos rodeia – o social material – é detentor de significados e por isso mesmo é também uma realidade imaterial, tecida de representações e memórias. Só que a emergência dessa realidade surge por efeito de mudanças de atitude. Portanto, esta é a ideia mais forte que aqui viria defender. Documentos históricos. O que é que são? São marcas do passado. São marcas do passado independentemente da forma como se nos apresentam: cacos, registos, vestígios... Mas essas marcas do passado só ganham estatuto de fonte histórica quando nos dão pistas de sentido, de decifração, de entendimento, de inteligibilidade do social, designadamente quando o social nos aparece como enigma. Metaforicamente, os indícios colocam-se no lugar do acontecido e é através deles que chegamos ao que aconteceu. E portanto, o documento, aqui também, surge como uma potencialidade reveladora do que aconteceu, a partir dos indícios que a própria leitura ou consulta dos documentos nos revelou. No entanto, como foi sugerido, a realidade muda por efeito da mudança de atitude que tenhamos em relação a ela, isto é, de novos olhares dirigidos ao social. Outrora, o positivismo de Comte estabelecia os critérios de verdade absoluta contida na fonte documental. Hoje temos consciência de que há que fazer falar as fontes. Poderíamos adoptar o lema de Sherlock Holmes – em *O Mistério de Boscombe Valley* – quando diz que nada é tão pouco evidente quanto um facto evidente. Aliás, esta tendência de busca de excedentes de significação surgiu também no campo das artes quando alguns pensadores ensaiaram, na primeira metade do século XIX, um novo olhar sobre as imagens artísticas, procurando sinalizações de modos de sentir, pensar, de viver o social. Não viam propriamente a arte como um reflexo do social, mas procuravam, no mundo cifrado da arte, mediações e sinalizações do social. No fundo, é isso que fazemos com os documentos históricos. Muitos dos fluxos de sentido que nos rodeiam são leito de fantasias, de alegorias. Contudo, e para dar um exemplo,

tanto as parábolas do Antigo Testamento, quanto as mitologias da Grécia Antiga, são avaliadas pela mensagem que transmitem e não pela sua correspondência a acontecimentos do mundo real. O mesmo se passa em relação aos anúncios publicitários da Redbull, quando sugerem que o consumo de bebida energética dá asas à imaginação ou às *performances* sexuais. Isso não significa, evidentemente, que as obras alegóricas não possam ser interpretadas como documentos históricos. Mas a relação entre a ficção e o real é uma relação tensa, quer dizer, atravessa todos os campos disciplinares. Vejamos o caso da Antropologia. Nas culturas agrafas nada nos garante que os testemunhos orais tenham correspondência com o real. Na verdade, eles criam a sua própria realidade, mais ou menos fantasiada. Para o antropólogo Edmund Leach, toda a etnografia é ficcional. Ele diz, um pouco ironicamente, que os seus colegas deviam estar abertos à auto-crítica, principalmente por serem considerados romancistas medíocres e não tanto cientistas incompetentes. Que a ficção paira como uma pesada nuvem sobre a Antropologia, comprova-o o próprio Lévi-Strauss quando no seu livro – *O Cru e o Cozido* – acabou por confessar que, tendo por objecto de estudo o mito, esse mesmo livro, ele próprio, era um mito. Eu penso que da mesma forma que é certo que ao mudar o social mudam os documentos também é certo que os documentos fazem mudar o social, desde logo pelas representações que o informam, porque os documentos também são sociais: ao falarem sobre o social não deixam de ser social. Outrora, quando se falava de fontes documentais, pensava-se sobretudo em fontes orais ou escritas quase sempre de personagens históricas relevantes. Somente quando se começa a fazer uma história social das classes ditas subalternas – nomeadamente com historiadores como Edward Thompson, Georges Rude, Raymond Williams ou Michel de Certeau – é que se dá uma valorização de novas fontes de pesquisa, como jornais, festas populares, processos criminais, registos policiais, etc. Por efeito de uma mudança de atitude, testemunhos não oficiais revelam-se cada vez mais como fontes documentais: relatos de viagens, jogos infantis, correspondência privada, livros de receita culinária, anedotas... As anedotas que os brasileiros contam sobre os portugueses correspondem a um

imaginário que expressa uma relação tensa entre colonizador e colonizado. Não posso também deixar de sublinhar que as fontes visuais têm ganho a dianteira nos últimos tempos, manifestando-se através de uma pluralidade de meios tecnológicos. A sociedade é cada vez mais uma fábrica de produção de olhares, dada a expansão semiótica dos territórios visuais que vão das encenações políticas à publicidade, passando pelos grafites que animam as paredes das nossas cidades; animam, no sentido plural da expressão animar, quer dizer, não faço juízos de valor. O que quero dizer é que estamos rodeados de cenas visuais que nos chegam através da televisão, do cinema, da fotografia, da publicidade, da videoarte, do ciberespaço... um universo imenso de fontes documentais. Nesta sociedade ocularcêntrica – por vezes cega também – onde a visualidade ganha, de facto, uma centralidade, a realidade que se observa perdeu o antigo estatuto de objecto passivo, delimitável, isolável. Frequentemente a realidade observa-nos também, enquanto a olhamos. É o que se está exactamente agora a passar entre nós. Ou seja, a realidade observada ganha o estatuto de sujeito de observação e nós, que nos sentimos observados enquanto observamos, experimentamos uma novíssima realidade que também é vivida por parte de quem observa ao sentir-se observado; isto é, modificamos os nossos olhares por efeito do olhar dos outros, com uma reflexividade muito grande, contagiante. Como diria o António Machado, “mis ojos son el espejo, ojos ciegos que miran los ojos com que los veo”... É uma relação de espelhismo, não? Os meus olhos são cegos, são espelho também, são espelho de olhos cegos que miram os olhos com que os vejo... Como vemos, as mudanças não se reportam apenas ao social, prolongam-se também às representações do social. Portanto, muda o social, mudam os documentos, mudam as representações do social... por efeito de os documentos também serem representações do social. Até ao século XIX, a pintura artística era a mais reconhecida representação da realidade. A invenção da fotografia e, posteriormente, do cinema ou da câmara de vídeo, possibilitou a constituição de novos acertos documentais da realidade. Veja-se que a própria televisão já desafia os telespectadores a registarem a realidade através do seu telemóvel, na expectativa de que possam ter uma projecção pública. Basta que enviem

os seus registos – uma televisão lançou este repto – para um endereço electrónico: euvi@tvi.pt. A imagem possui uma função epistémica – dar a conhecer algo – na exacta medida em que também tem uma função simbólica ao vincular significados. Porém, se a imagem tem um valor documental, não significa que ela seja um decalque ou cópia da realidade. No caso da fotografia, como bem sugere Philippe Dubois, ela não pode ser ingenuamente considerada como espelho do real, discurso do mimetismo. Nessa perspectiva, a fotografia funcionaria como uma espécie de congelamento do social que legitimaria o uso dos arquivos fotográficos como fotocópias do social. Não! De facto, a fotografia faz parte do imaginário, tendo funções simultaneamente de ocultação e de revelação do social. Por ser culturalmente codificada, a fotografia é um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como aliás acontece com qualquer linguagem. Mas a fotografia também é um sinal do real. Não é decalque, mas é sinal que sinaliza, indicia... e nesse sentido pode também documentar o real. As fotografias dispostas em cima de uma cómoda ou fixadas numa parede sinalizam convenções, convenções que regem a representação do real em diferentes meios sociais. Em meios populares tenho verificado que as fotografias de família, do avô... podem aparecer ao lado de um calendário com a virgem, ou uma equipa de futebol... ou seja, um hibridismo que não se encontra noutros contextos sociais. Por efeito das convenções sociais. Por isso, a fotografia ajuda-nos à descoberta dessas convenções sociais, frequentemente inconscientes para o fotógrafo amador ou para o observador desprevenido. Essas convenções denunciam estruturas ideológicas de gostos culturais. Para terminar, então, o que reivindicaria era uma mudança de atitude como pressuposto de uma mudança social que leva, portanto, a novas bases ou acervos documentais; uma mudança de atitude que toma por desafio a interpretação do social a partir de imagens: de imagens que actuam como velação e revelação desse mesmo social. Imagens que são receptáculos de cenas e memórias que se criam e recriam nas contemplações a que dão lugar. Imagens que se alimentam de imaginários sociais, mas também, retroactivamente, alimentam imaginários sociais. O social também muda por efeito da

mudança dos imaginários sociais que povoam o universo das fontes documentais. Esta era, digamos, a ideia que trazia para debate. Obrigado.

**João Teixeira Lopes:** Sem mais demoras também, passarei a palavra ao Doutor António Pinto Ribeiro.

**António Pinto Ribeiro:** Obrigado. Boa tarde. Queria agradecer aos sociólogos, aos museólogos esta parceria curiosa, o convite simpático que fizeram para estar aqui, ainda por cima nesta sala tão bonita. Ia começar por dizer que sendo uma pessoa que está muito próxima de um tipo de estudos que também são conhecidos por estudos culturais, a questão da fotografia é uma questão central, também de reflexão para a produção teórica e para a investigação e portanto, assumindo essa dimensão, como a fotografia pode de certa forma provocar um certo tipo de reflexão. Eu comecei exactamente por aí e por dizer que há duas experiências que eu tenho, de lidar com documentos e de produzir narrativas a partir de documentos, que foram determinantes para uma reflexão posterior sobre a questão do documento e da sua interpretação. Em finais dos anos 80, mais propriamente em 1989, princípios de 90, no contexto da realização da *Europália*, fui convidado, eu e o José Sasportes, para fazermos a história da dança em Portugal. E, no que a mim me diz respeito, foi um trabalho particularmente interessante na medida em que colocou vários problemas. Um, o problema da própria documentação. Onde encontrar documentação? Tal era rara a documentação sobre esta matéria. O segundo aspecto é que eu era testemunha de algo que estava a acontecer que era a emergência da dança portuguesa contemporânea daquela altura. E portanto, foi um trabalho do próprio grupo temático e que a mim me deu imenso prazer, mas que também produziu alguma inquietação na medida em que, por um lado, eu tinha consciência de que essa produção teórica que estava a fazer sobre aqueles documentos tinha um grau de fiabilidade, devido à imediatez do acontecimento e porque a subjectividade da narrativa devia ser considerada como trabalho de campo com subjectividade. Havia um grau de afectividade e de emoção que com certeza era determinante na minha própria narrativa na matéria. Por outro lado, tinha a consciência de

que aquela história, baseada naqueles documentos que eu estava a produzir, era, em si, um documento para o futuro e digamos que essa parte, que era a parte mais interessante do processo que me estava a acontecer, de que estava a produzir um documento para o futuro. Um outro aspecto interessante nesta produção de então foi que, como aliás eu acho que acontece muitas vezes, cada vez mais, a necessidade de reunir os documentos, de os interpretar era resultado de uma urgência. E a urgência era qual? Era que a dança contemporânea de então e os seus protagonistas precisavam de um passado histórico, mesmo que fosse para se revoltarem contra ele, o que podia acontecer, mas precisavam de um passado histórico, de uma narrativa histórica que os posicionasse e que de certa forma os referenciasse em relação quer ao passado, quer àquilo que era o desejo de ser futuro e essa urgência foi, digamos, o grande motivo para a realização desta mesma história. Mais recentemente houve outra urgência também curiosa. Ao festejar os seus 50 anos a Fundação Gulbenkian convidou António Barreto para fazer uma história da Fundação e ele, por sua vez, convidou-me para eu fazer o capítulo dedicado às artes e à cultura da Fundação e foi também outra experiência muito interessante. E foi interessante por variadas razões. Primeiro, porque ao contrário do que eu próprio pensava e todas as pessoas que realizaram esta história, os arquivos da Fundação estavam bastante dispersos. E a sua dispersão devia-se ao facto de não ter havido no passado a preocupação de os trabalhar, de os arquivar, de os documentar, por uma razão muito concreta. Durante anos, tinha havido duas pessoas que eram testemunhas, eram documentos vivos da história da Fundação, e que eram o Doutor José Perdigão e a sua esposa Madalena Perdigão, portanto eles eram o testemunho, daí uma razão para nunca a Fundação se ter preocupado em fazer a sua própria história e mais do que isso, em arquivar de uma forma metodológica a sua documentação nesse aspecto. E permitia-se também fazer uma coisa que foi reconstituir alguma da biografia do senhor Gulbenkian, o fundador, sobre o qual havia imensos mitos e felizmente, do meu ponto de vista foram desmistificados, nuns casos para bem de quem editava os mitos, noutros casos para mal. Mas essa questão foi particularmente interessante, porque colocou o problema do



poder da interpretação do documento e que é uma questão absolutamente central na produção da teoria a partir da documentação. Independentemente desta questão, o que eu achei muito curioso e tiveram a delicadeza de me convidar, foi porquê esta urgência que hoje existe em reflectir sobre a documentação. Nós sabemos que os investigadores e os historiadores há muito tempo que o fazem, mas esta questão de trazer para o espaço público a discussão até pela dimensão espectacular, quer dizer esta coisa das conferências e portanto, para trazer para o espaço público esta discussão. Porquê? Quer dizer, tanto mais que nós hoje sabemos que existe um permanente arquivo, sabemos que a todo o momento, o *youtube*, o *myspace*, o espaço virtual está cheio de documentação e no entanto há uma espécie de receio do desastre, eu acho que há uma espécie de receio do desastre que faz com que haja esta obsessão pela documentação. Outro desastre que há-de vir, outro desastre que entretanto aconteceu e face ao qual é preciso recuperar alguns dos documentos e testemunhos que havia. Porventura, nas sessões anteriores, os colegas que cá estiveram devem ter falado abundantemente de metodologias e dos grandes teóricos da documentação, espero que Walter Benjamin tenha sido citado várias vezes, mas insisto nesta ideia completamente paradoxal de numa altura de tanta documentação, seja ao mesmo tempo tão pouco fiável a atitude que nós temos. E indico em particular os próprios investigadores que trabalham nesta área face a esta produção. É evidente que há, eu acho que no trabalho da documentação há uma consciência arqueológica que é com certeza um estímulo para o trabalho sobre a documentação. Há com certeza algo também que é o fascínio que exercem os documentos antigos na nossa contemporaneidade, nunca se viu tanto leilão sobre documentos antigos, nunca eles atingiram valores tão elevados, nunca a ideia de documento foi tão alargada e tão vasta quanto ela é hoje. À parte, necessariamente, daquilo que eu acho que é um prazer enorme, sensual, fetichista que é o de trabalhar o documento, os jornais, papéis, fotografias, os cd's, os discos, tudo isso, portanto há essa relação sensual e muito fetichista que com certeza faz parte também do intelectual, do investigador e que é com certeza um estímulo forte para isso. E depois há também, por outro lado,

a par desta preocupação pelo documento hoje em dia, novas formas de documentação, sinais do nosso tempo, sinais da mudança do social e do documento. Há, hoje em dia, actividades que eu acho que são bizarras, fascinantes, que é a actividade daqueles fotógrafos que passam dias inteiros nos aeroportos fotografando tudo quanto é avião, portanto, fazem colecções privadas de todos os modelos de aviões possíveis e imagináveis que aterrem em determinado aeroporto e portanto, constituem colecções desses mesmos aviões, aliás permitindo a descoberta das passagens nos aeroportos dos prisioneiros do Iraque. Por outro lado, há hoje em dia um outro tipo de actividade, essa mais recente e ainda mais bizarra do meu ponto de vista, que são fotógrafos de números de locomotivas de comboios que atravessam a Inglaterra, portanto, há pessoas que passam dias inteiros fotografando, não as locomotivas, porque elas são todas iguais, mas o número exacto de determinada locomotiva. Portanto, toda esta urgência, esta vontade de tudo documentar é com certeza um sinal deste tempo particularmente veloz. Eu acho que há nesta ideia de colecção e de documento, uma vontade de tentar de algum modo reinventar isto e sobretudo de desmistificar a ideia de que o documento é neutro e que é um facto sem qualquer outro tipo de interpretação. Não é em todo o caso, nunca foi, há exemplos aliás extraordinários, eu lembro-me de *O nome da Rosa* em que, lembrar-se-ão, a determinada altura o autor fala dos copistas que redigem comentários ao lado dos textos que vão copiando e que esses comentários são copiados posteriormente e assim os textos manuscritos foram reinventados e refeitos ao longo da história, portanto permitindo interpretações diferentes daqueles que eram os originais. Mas, à parte deste acontecimento, há um que, do meu ponto de vista, é muito fascinante e que é o uso hoje em dia do documento como fonte de espectáculo. Este fragmento que eu vou mostrar chama-se *Philatelie*, é um espectáculo de teatro da *Mala Voadora* feito há dois anos pelo Jorge Andrade, espectáculo da sua autoria que trabalhava a História de Portugal a partir de colecções de selos. Todo este espectáculo foi feito a partir da exposição de uma colecção de selos em particular. Sabemos que é um documento tradicionalmente reconhecido com grande valor histórico e é um documento que expressa

naturalmente um contexto cultural e técnico, as técnicas de papel, as técnicas de corte, as técnicas de impressão, tudo isto mas também pelo imaginário de uma determinada época. Todo o espectáculo, no fundo trazia o quê? Um certo imaginário da História de Portugal, por um lado, e do colonialismo europeu, por outro lado. E é fascinante na forma como de facto nos remetia para uma época com uma distância quase brechtiana que o espectador é obrigado a estar, face à forma como era realizado o espectáculo e portanto também uma dimensão crítica face à produção que tinha sido feita relativamente àquele excerto, face ao imaginário que tinha sido então produzido. Aliás, o programa sobre o documento engloba a componente espectacular da informática, tem exactamente a ver com isso, como é que hoje o documento se transferiu para a área da *performance* e do espectáculo pela forma tão sedutora e tão cativante? E como é que há hoje artistas a trabalharem não só nas artes visuais, mas na arte da *performance* esta questão? Exactamente pela sua dimensão histórica e por esta novamente urgência de participar em público, de trabalhar com o público sobre a questão do documento, do seu valor enquanto objecto de arte, enquanto objecto de espectáculo. Há um artista norte-americano que gosto muito chamado Michael Rakowitz, é iraquiano, o Michael Rakowitz é um artista, político, alguém que tem por um lado uma loja em Brooklin onde vende tâmaras que vêm do Iraque cuja receita serve para apoiar os exilados iraquianos; por outro lado é um artista. O trabalho de Rakowitz centra-se no restauro do Museu do Iraque: o museu no Iraque que foi completamente roubado e foram roubadas cerca de 3000 peças, a maior parte das quais não se sabe onde param, foram completamente destruídas, outras pelo contrário estão guardadas em museus ou casas particulares. O que Michael Rakowitz resolveu fazer foi um trabalho completamente infinito que é o de reconstituir peça a peça as obras que foram roubadas do Museu do Iraque com dois pormenores ou três que vale a pena acrescentar. O primeiro é que os paradoxos americanos têm sempre a sua graça, para saber qual era a base dos documentos e das obras que tinham sido roubadas, teve que consultar a biblioteca de Nova Iorque para saber exactamente que documentos e que obras tinham sido roubados. O segundo aspecto que é curioso também, é que o material com

que ele constrói os objectos que foram roubados é o papel e cartão proveniente dos jornais que vêm do Iraque ou dos pacotes que as pessoas enviam do Iraque para os Estados Unidos e que são pacotes dos mais diversos tamanhos e feitios e cores e por aí fora. Portanto, o que ele anda a fazer há três anos com um grupo de outros artistas seus colegas é restaurar peça a peça estas 3000 obras, sendo todas elas depois catalogadas no sistema que é hoje o sistema de catalogação museológico mais disciplinado, mais rigoroso, o número da peça, o número de inventário, as dimensões, origem, data, tudo isso. E o que é que ele faz com este trabalho? Restaura uma identidade que foi perdida ou foi suspensa face ao desastre da guerra no Iraque e é particularmente interessante perceber onde estas exposições, a exposição destas obras é feita, há uma revisitação histórica por parte da maior parte dos arqueólogos, dos expositores, das comunidades onde isto é apresentado, seja em Berlim, seja em Istambul. Esta experiência de restauro, algo vulgar, tem também a ver com a preocupação que é hoje em dia muita nos restauradores da arte contemporânea. É aliás uma profissão de futuro, por uma razão muito simples: a arte contemporânea é das artes, é um género que coloca problemas complexos e inovadores do restauro. A maioria dos artistas nomeadamente os que aparecem a partir dos anos 60 utilizavam no princípio das suas carreiras, materiais muito pobres, facilmente degradáveis e degradados e utilizavam muitas vezes tintas e materiais muito baratos e portanto, a sua conservação e sobretudo o seu restauro é particularmente difícil. Um dos problemas do restauro da arte contemporânea refere a dimensão ética do restauro porque este deve ter a preocupação de conservar e de afastar a possibilidade de ele ser destruído. Seria interessante que o João Fernandes cá estivesse para podermos discutir esta questão, porque hoje em dia, às vezes a urgência das exposições acaba por desvalorizar um pouco a ideia da conservação da arte contemporânea e isso é algo sobre o qual as pessoas que trabalham nesta área devem ter particular atenção. A famosa obra de Barnett Newman foi rasgada há uns anos no museu e foi restaurada do seguinte modo: não sendo possível construir parte da tela que foi rasgada, então pediu-se ao Barnett Newman para ele pintar, não com um pincel, mas com um rolo toda a obra e foi isso que

aconteceu. Hoje há uma grande discussão acerca de se aquela é a obra de Barnett Newman ou não já que esta, entretanto refeita pelo artista, não era a obra original. Há também um outro aspecto que tem a ver com esta ideia do desastre que aconteceu e portanto, há que salvar os testemunhos e os documentos desse mesmo desastre e eu trago-vos aqui um exemplo. Trata-se de uma *performance* em que o artista Wallad Adid pela primeira vez apresentou em público a história da guerra civil do Líbano e a história dos carros-bomba que era uma história completamente nova, segundo disse então. O artista tinha feito trabalho de investigação durante vários anos, recolhia fotografias que tinha descoberto e estava pela primeira vez a apresentar aquelas fotografias em público. No dia seguinte, nos jornais libaneses, houve a chamada primeira página a dizer: temos finalmente a constituição da história da guerra civil do Líbano feita por um jovem investigador que de facto detectou quais tinham sido os principais carros-bomba que tinham destruído parte da cidade e portanto, produziu a catástrofe que foi e, inclusive, o número de mortes de então. E de algum modo, isto mereceu uma revisitação da História num novo sentido. Soube-se dias depois que tudo isto tinha sido forjado pelo artista e portanto, que os carros bomba não eram mais senão uma montagem que ele próprio tinha feito, expressa, propositada e voluntariamente, portanto nada daquilo correspondia a qualquer investigação histórica. Segundo o mesmo, o que aconteceu foi que ele quis provocar uma discussão aberta e pública sobre a história da guerra civil do Líbano, face à qual, segundo o mesmo artista, tinha a ver com uma total amnésia, uma espécie de concertação dos vencidos e vencedores de modo a ilibar os principais responsáveis daquela guerra civil. Era de calcular que de facto as coisas ficassem muito complicadas no Líbano, mas o que também é um facto é que este artista continuou um trabalho de investigação sabendo desde então que parte substancial da sua obra era voluntariamente forjada, mas que, de algum modo, constituiu um alerta e a necessidade primeiro de visitar a História, coisa que era absolutamente necessária fazer e não tinha sido feita até então. Segundo, de que a interpretação da História não é neutral, não é neutra e que portanto existe sempre uma tentativa de manipulação dos

documentos e dos testemunhos. Alguns dirão sempre que isto é uma artimanha de artista que quis impor-se no mercado. Mas, por outro lado, ele introduziu um género completamente novo daquilo que são as artes performativas das instalações que até então não existia, exactamente para apelar à ideia de documento como matéria de trabalho público e de discussão pública. Há outros artistas que trabalham nesta área, nomeadamente o chinês William Yang. Este chinês que vive na Austrália e que a partir do seu problema de identidade trabalha este tema na área da fotografia e das narrativas locais. Mais uma vez é um fotógrafo também e mais uma vez é alguém que traz para o espaço público a questão da identidade como um tema a ser urgentemente discutido pela comunidade antes que a memória se enfraqueça. Há com certeza nesta hipótese de trabalho, que é o modo como os documentos são tratados, recuperados ou modelados, algo que tem sempre a ver com a dimensão psicológica naturalmente dos intervenientes, algo que tem sempre a ver também com a questão biológica e que tem naturalmente a ver também com a construção da identidade. Enfim, lembro-me sempre da famosa tese, da Filosofia da História de Walter Benjamin que diz que até hoje a História foi feita sempre a partir do ponto de vista dos vencedores, é preciso fazer uma História dos vencidos. Para tanto, é preciso escovar a malha do casaco no sentido contrário à dos pêlos do mesmo casaco que é uma malha aliás muito bonita e portanto, rever os documentos de outro ponto de vista, sabendo contudo que há por vezes uma manipulação que é também uma manipulação do tempo que dá origem a testemunhos de outro tempo. Eu acabo esta minha intervenção para dizer e para comentar as últimas intervenções do presidente Sarkozy em relação ao Maio de 68 que fez há um ano, para dar o exemplo, "o Maio de 68 devia ser esquecido", quando nós sabemos que de facto isto é uma evolução da História e que sem o Maio de 68 ele nunca poderia ter sido Presidente da República.



## NOTAS BIOGRÁFICAS

**António Pinto Ribeiro** é Director dos Programas Gulbenkian “Criatividade e Criação Artística”, “O Estado do Mundo” e “Distância e Proximidade” da Fundação Calouste Gulbenkian. Licenciado em Filosofia e mestre em Ciências da Comunicação, é Professor Convidado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Católica. Tem como áreas científicas de interesse os Estudos Culturais, o Pós-Colonialismo, a Estética e as Teorias das Artes. Publicou, entre diversos títulos, *À procura de escala* (2009), *Abrigos, condições das cidades e energia da cultura* (2004) e *Ser feliz é imoral? Ensaios sobre cultura, cidades e distribuição* (2000).

**Cristina Grande** é Coordenadora do Serviço de Artes Performativas da Fundação de Serralves e Programadora de Dança Contemporânea do Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Licenciada em História e pós-graduada em Gestão das Artes, desenvolve projectos de apoio à criação artística nas artes performativas e visuais, entre eles a co-organização da residência artística *Mugatxoan*, com as instituições Arteleku e La Laboral, dirigida por Ion Munduate e Blanca Calvo, e a co-programação do *Festival Trama – Festival de Artes Performativas do Porto*.

**Delfim Sardo** é Director do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém. Licenciado em Filosofia, dedica-se à teoria e crítica da arte e à curadoria de



exposições de arte contemporânea. Desenvolve actividades de ensino na Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Entre os projectos que realizou, contam-se o *Projecto Mnemosyne – Encontros de Fotografia de Coimbra 2000* e a exposição *Work in Progress*, de Fernando Calhau (Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001). Entre diversos títulos, publicou *Jorge Molder, o jogo do espelho* (2005).

**Helena Santos** é Professora Auxiliar da Faculdade de Economia da Universidade do Porto e Investigadora do Centro de Estudos das Tecnologias e das Ciências da Comunicação (CETAC-MEDIA) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Licenciada e doutorada em Sociologia, tem como principal área científica de investigação a Sociologia da Cultura, com trabalhos publicados sobre a mediação cultural e artística, os públicos da cultura e das artes e os museus.

**José Machado Pais** é Investigador Coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Professor Convidado do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa e Coordenador do Observatório Permanente da Juventude. Licenciado em Economia e doutorado em Sociologia, tem como principais áreas de investigação a Sociologia da Cultura e da Vida Quotidiana e a Sociologia da Juventude. Recebeu, em 2003, o Prémio Gulbenkian de Ciência. Em mais de uma centena de publicações, destacam-se *Lufa-lufa quotidiana: ensaios sobre cidade, cultura e vida urbana* (2010), *A prostituição e a Lisboa boémia* (1985, 2008), *Nos rastos da solidão* (2006, 2007), *Artes de amar da burguesia* (1986, 2006) e *Culturas juvenis* (1993, 1995, 2003).

**Luísa Veloso**, licenciada e doutorada em Sociologia, é Investigadora Auxiliar do Centro de Estudos e Investigação em Sociologia do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa e Investigadora Associada do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. As suas principais áreas de trabalho, sobre as quais tem publicações diversas, são a Sociologia do Trabalho e das Organizações, a Economia do Trabalho e as problemáticas da Aprendizagem e dos Processos de Identificação.

**Natália Azevedo** é Professora Auxiliar do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Licenciada e doutorada em Sociologia, tem como principais áreas de trabalho, para além das metodologias de investigação, de intervenção e de avaliação, a Sociologia da Cultura, com trabalhos publicados sobre as culturas urbanas, as práticas e políticas culturais locais, e a relação entre processos de desenvolvimento e turismo cultural.

**Pedro Rocha** é Programador de Música do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Licenciado em Engenharia Alimentar, co-organiza o *Festival Trama - Festival de Artes Performativas do Porto*. Desenvolve projectos em torno da temática da Arte Sonora e projectos de divulgação de música contemporânea, improvisada, experimental e electrónica.



## FICHA TÉCNICA

**Título:**

CADERNOS **DOCUMENTE-SE! 1**

Reflexões sobre o social

**Organizadores:**

Cristina Grande, Luísa Veloso, Natália Azevedo e Pedro Rocha

**Edição:**

Universidade do Porto - Faculdade de Letras

Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto

**Local de edição:**

Porto

**Ano de edição:**

2010

**Capa:**

Gabinete de Design da Assessoria de Imagem e

Divulgação da Fundação de Serralves

**Paginação:**

LITOGAIA AG

**Impressão e acabamento:**

LITOGAIA AG

**ISBN:**

978-972-8932-51-0

**Depósito legal:**

310115/10

**Tiragem:**

500 exemplares



CADERNOS **DOCUMENTE-SE!** é uma publicação que resulta do **Ciclo DOCUMENTE-SE!**, ciclo organizado pelo Departamento de Sociologia e pelo Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pelo Serviço de Artes Performativas da Fundação de Serralves. Esta edição número 1 reúne as comunicações apresentadas em duas mesas redondas no âmbito do primeiro **DOCUMENTE-SE!**, que teve lugar nos dias 17, 18, 19 e 20 de Abril e 16, 17, 18 e 20 de Maio de 2008, subordinado ao tema **Reflexões sobre o social**.

A reflexão sistematizada sobre o real social tem sido profusamente construída, e assume, neste périplo, contornos muito heterogéneos. Com formas mais ou menos comprometidas (ideológica e politicamente), tem atravessado os mais diversos campos (académico, científico, artístico), protagonistas e objectos. De tal reflexão resultam *documentos*. O documento constitui tanto a base da reflexão como o resultado dela.

#### Apoios



#### Organização



\*\*\*  
[Instituto de sociologia]