

# COMBART

ARTE, ARTIVISMO E CIDADANIA.  
UTOPIAS E FUTUROS IMAGINADOS

ART, ARTIVISM AND CITIZENSHIP  
UTOPIAS AND IMAGINED FUTURES



PAULA GUERRA (EDS)  
RICARDO CAMPOS

# COMBAR T2K23

Art, activism and citizenship. Utopias and imagined futures



# **Dos processos de erosão e de resistência da alternativa artística na contemporaneidade portuguesa recente**

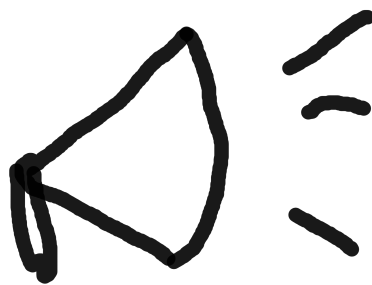
**The processes of erosion and resistance of the artistic alternative in recent Portuguese contemporaneity**



**Susana Januário,**

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, [splanuario@gmail.com](mailto:splanuario@gmail.com)

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba4>**



## Resumo:

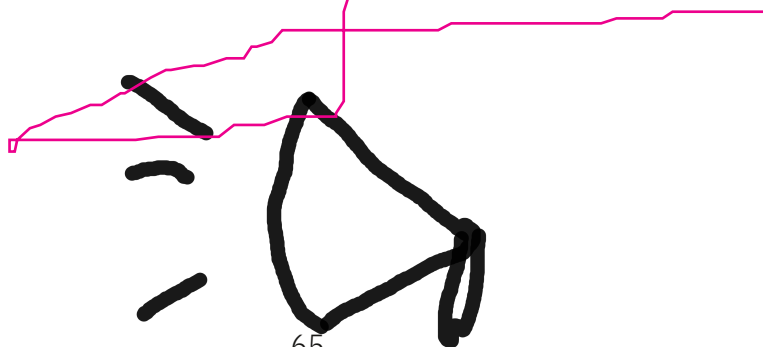
A partir do estudo de manifestações artísticas urbanas multidisciplinares e transdisciplinares, que pontuam a contemporaneidade portuguesa, discute-se a pertinência do epíteto de alternativa artística num modelo social caracterizado pelo hibridismo e afetado por processos transversais de mercadorização, massificação e institucionalização. Erodido em grande parte por estes processos, o termo alternativo/a no seio do campo artístico implica um esforço atualizado de revisão. A reflexão em torno da pertinência em considerar-se a atualidade e premência da alternativa artística, inclusivamente potenciadora de um subcampo artístico, resulta de uma investigação incidente num conjunto de manifestações artísticas (estudo de casos múltiplos) – festivais e espaços artísticos urbanos – distribuídas pelo território nacional, cuja emergência assenta em lógicas *do-it-yourself* (DIY), na experimentação e no ecletismo artísticos e dinâmicas disruptivas em relação a estruturas e processos normativos institucionalizados (quer por via do mercado, quer por via das instituições) que potenciam novas formas de produção e circulação de obras artísticas.

**Palavras-chave:** manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo, processos de institucionalização, de mercadorização e de massificação, lógicas e *ethos* DIY

## Abstract:

From the study of multidisciplinary and transdisciplinary urban artistic manifestations that are present in the Portuguese contemporaneity, we discuss the relevance of the epithet of artistic alternative; specially in a social model that is characterized by hybridism and it is affected by transversal processes of commodification, massification and institutionalization. Largely eroded by these processes, the term alternative within the artistic field implies an updated revisiting effort. The reflection around the actuality of the artistic alternative, as an enhancer of an artistic subfield, results from an investigation on a set of artistic manifestations (multiple case study) – festivals and urban artistic spaces – distributed throughout the national territory. The emergence of these manifestations is based on *do-it-yourself* (DIY) logics, artistic experimentation and eclecticism, and disruptive dynamics in relation to structures and institutionalized normative processes (of the market or institutions) that develop new forms of production and circulation of artistic works.

**Keywords:** alternative urban artistic manifestations, institutionalization, commodification and massification processes, DIY logics and *ethos*



## 1. Artopia e circunstâncias para a construção de um subcampo artístico

O ponto de partida para esta reflexão – a pertinência em considerar-se a atualidade e premência da *alternativa artística*, inclusivamente potenciadora de um subcampo artístico – resulta da investigação inerente ao trabalho de doutoramento realizado<sup>41.)</sup>, incidente num conjunto de manifestações artísticas (estudo de casos múltiplos) – festivais e espaços artísticos urbanos – distribuídas pelo território nacional. Estamos a considerar manifestações artísticas alternativas ao mercado e às instituições, às quais se associa uma dimensão disruptiva, nomeadamente, em relação às convenções artísticas canonizadas e mais ortodoxas (Jürgens, 2016; Guerra, 2010; Crane, 1992). Um espaço social (Bourdieu, 1998, 2003), portanto, entre o mercado e as instituições, que corresponde a iniciativas tendencialmente associadas à comunidade (Silva, 2002), as quais, do ponto de vista dos processos artísticos e dinâmicas inerentes, são tendencialmente experimentais (Melo, 2002). Ainda que se esteja, à partida, perante um espaço social amplo e diversificado, encarámo-lo, preposicionalmente, como um subcampo artístico (Bourdieu, 1996; Guerra, 2010, 2013, 2021), um espaço social relacional, necessariamente reequacionado e robustecido como 'mundo da arte' (Becker, 1984; Crane, 1992).

Delimitava-se, assim, como objeto teórico-concetual da investigação em referência, manifestações<sup>42.)</sup> artísticas urbanas que, independentemente do tipo ou formato tangível (por exemplo espaços de atividade contínua ou festivais) se expressassem como iniciativas de densidade artística que evocassem processos de criação, mediação e receção, tendencialmente caracterizadas pela diversidade e heterogeneidade de meios/recursos/mercados, por práticas de trabalho assentes no *ethos* nas lógicas *do-it-yourself* (DIY), cuja emergência assenta no alternativo/*underground*. Espaços sociais pautados pelo ecletismo e transversalidade artística, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade, com evidências de cosmopolitismo e internacionalização, sustentados em

---

<sup>41.)</sup> O conceito de cena – que se estrutura a partir dos conceitos art world, de Becker, e de campo, de Bourdieu (Bennett & Peterson, 2004) –, que emerge dos média, surge no campo científico a partir dos anos 1990, através de Straw (2001, 2006) (cultural scenes). Neste caso, perspetiva-se a cena, nomeada e fundamentalmente, na imanência de nesta se reconhecer um determinado compromisso entre o consumidor/recetor e "cenário" /acontecimento, manifesto em sociabilidades que evidenciam e sustentam em interesses/gostos partilhados por grupos de pessoas (práticas sociais comuns). Para além de a noção de espetáculo que se lhe associa, como substantivação da cena em si, está também subjacente a experiência como prerrogativa, expressa numa intenção programática que seduz e apela à excitação/sensibilização e ao fascínio (Blum, 2001).

<sup>42.)</sup> O termo "manifestação" implica que esclareçamos o seu significado e a sua utilização. Em primeiro lugar, consideramos, tendo em conta a morfologia heterogénea do objeto de estudo – nomeadamente festivais e/ou associações artísticas/culturais ou mesmo coletivos de pessoas com um objetivo comum –, que o termo "manifestação" permite representar a realidade polimórfica em estudo. Efetivamente, entendemos o nosso objeto de estudo como orgânico, intrinsecamente diferenciado e, sobretudo, abordado do ponto de vista das práticas sociais e da sua dinâmica, em detrimento da materialidade física e de uma tipologia morfológica. Assim, manifestação significa expressão de práticas culturais, de preferência artísticas, em relação aos processos de criação/produção, mediação e receção/consumo. O termo manifestação é suficientemente amplo para expressar a complexidade dos fenómenos que, juntamente com a sua forma tangível, são também intangíveis, uma vez constituídos por processos, dinâmicas, formas de ser e de fazer e representar ideias, sensibilidades, significados. Preferimos a noção de manifestação, uma vez que, nomeadamente, a noção de "estruturas" é rígida e tende a ser associada a algo excessivamente tangível; o mesmo acontece com os "espaços", embora conceptualmente suscetíveis de serem vistos como sociais, existe uma forte possibilidade de haver uma associação ao espaço físico, a um lugar. A noção de "instituições" é também demasiado rígida e representa, no contexto teórico do estudo, uma espécie de antípoda. Por outro lado, noções como "ateliers" ou "estúdios" referem-se a algo específico e exclusivamente associado à criação artística. Nomear aquilo que estudamos como "atores culturais/artistas" implica o risco de associação exclusiva com a mediação. A noção de manifestação permite representar a diversidade significativa de um espaço social situado entre as instituições e o mercado, ou seja, as iniciativas artísticas e culturais não reconhecidas como instituições e que o aspeto comercial/lucrativo não é preponderante (Januário, 2022).

estruturas organizativas consubstanciadas no binómio informalidade/formalidade (em que os artistas /criativos assumem diversos papéis) e em dinâmicas em que o papel dos *gatekeepers* e os processos de criação de reputações são centrais na provisão/atração/fruição das atividades promovidas, designadamente o reconhecimento dos média. Enfim, manifestações, cuja ação, contínua e consolidada, fosse proeminente no território que integram e se constituam como espaços sociais proporcionadores de importantes núcleos/nós de convivialidade/sociabilidade, cujos espaços físicos influenciassem os processos criativos e as sociabilidades, sob a forma, portanto, de cenas.<sup>43.)</sup>

Materializa-se o objeto de estudo (empírico) em oito casos dispersos no território nacional: os festivais Guimarães NocNoc (surgido, em 2011, na cidade de Guimarães), *Jardins Efémeros* (que emerge também em 2011, em Viseu), *A Porta* (emerge em Leiria em 2014), *Iminente* (2016 e 2017, em Oeiras, e Lisboa, desde 2018) e *Walk & Talk* (surge em 2011, em Ponta Delgada) e os espaços de atividade contínua *Maus Hábitos* (Porto, 2001), *Galeria Zé dos Bois* (Lisboa, 1994) e *LAC – Laboratório de Atividades Criativas* (Lagos, 1995)<sup>44.)</sup>.

A investigação de referência para esta reflexão baseou-se numa metodologia de base *mixed-methods research* (Bryman, 2012), incidindo particularmente no estudo de casos múltiplos (Yin, 2018) e inspirada no método de caso alargado (Burawoy, 2009). Consubstanciada numa triangulação metodológica, a dimensão empírica do estudo materializou-se na conjugação de métodos qualitativos e quantitativos, traduzidos na operacionalidade de dispositivos metodológicos de recolha e tratamento de dados: análise documental, entrevistas, inquérito por questionário e observação direta<sup>45.)</sup>.

---

<sup>43.)</sup> O conceito de cena – que se estrutura a partir dos conceitos art world, de Becker, e de campo, de Bourdieu (Bennett & Peterson, 2004) –, que emerge dos média, surge no campo científico a partir dos anos 1990, através de Straw (2001, 2006) (cultural scenes). Neste caso, perspetiva-se a cena, nomeada e fundamentalmente, na imanência de nesta se reconhecer um determinado compromisso entre o consumidor/recetor e “cenário” /acontecimento, manifesto em sociabilidades que evidenciam e sustentam em interesses/gostos partilhados por grupos de pessoas (práticas sociais comuns). Para além de a noção de espetáculo que se lhe associa, como substantivação da cena em si, está também subjacente a experientiação como prerrogativa, expressa numa intenção programática que seduz e apela à excitação/sensibilização e ao fascínio (Blum, 2001).

<sup>44.)</sup> A seleção dos casos tem por base uma metodologia que assentou na análise documental de um conjunto de dispositivos mediáticos (imprensa escrita) especializados nas áreas da arte, cultura e lazer – Ípsilon, Revista E/Atual (Expresso), Umbigo Magazine, Time Out (Porto e Lisboa), entre 2007 e 2017. Não se pode escamotear as limitações desta metodologia tendo em conta o inerente efeito de gatekeeping associado aos desígnios editoriais e à indelével retórica das indústrias criativas. Não obstante, de assinalar que é nossa convicção ter sido um processo incontornável tendo em conta que um dos princípios subjacentes à escolha do objeto consistia na consolidação/continuidade das manifestações, ao que, por seu turno, está subjacente um determinado grau de reconhecimento/legitimação das mesmas. A seleção do objeto empírico em concreto (os casos elegidos para estudo intensivo), que teve como base a cartografia que resultou da base de dados construída a partir dos registos mediáticos (grau de incidência territorial), consistiu num exercício simultâneo de exclusão (de manifestações menos ecléticas artisticamente) e de inclusão (das manifestações com maior evidência mediática – maior e mais sistemático número de registos – e com maior incidência nos respetivos territórios). De facto, a distribuição territorial viria a constituir critério fundamental para a seleção dos casos a estudar em profundidade. Ainda, do ponto de vista metodológico, a aproximação ao objeto preconizou-se, na senda de Burawoy (2009), a partir de critérios teóricos, procurando enfatizar-se as diferenças em detrimento das semelhanças entre os mesmos, no sentido de se apreender, o mais possível, a realidade a estudar.

<sup>45.)</sup> Os diferentes instrumentos foram delineados intentando o cumprimento do modelo de análise construído, consubstanciado em várias dimensões de análise, com vista, de uma forma geral, ao estudo intensivo dos casos (no que respeita à sua génese, consolidação e dinâmicas artístico-culturais), nas representações de diversos atores/agentes (das manifestações, do campo artístico, do poder local e de artistas) e na perceções dos públicos.

Para o exercício aqui proposto releve-se que tivemos como base a análise dos discursos provenientes das entrevistas realizadas a diferentes agentes e atores, por confrontação com a conceitualização da temática de fundo da investigação na perscrutação da verificação de um subcampo artístico alternativo no Portugal contemporâneo. O conceito de representação social, devido à sua potencialidade dialética (Guerra, 2020b), constitui-se como essencial para se efetivar o exercício inerente a toda a investigação de base, enquanto operativo de intermediação entre as dimensões teórica-conceitual e empírica (Januário, 2022).

Em análise está a dimensão referente às representações dos agentes/atores sobre o pressuposto subcampo (características, processos, dinâmicas). Tomou-se, para o efeito, como unidade analítica, os discursos dos agentes das manifestações (dirigentes e outros), do campo artístico (jornalistas, académicos e atores do campo<sup>46.)</sup>), do poder local (pelouro/divisão da cultura) e artistas (que perpassam os alinhamentos das programações das manifestações em estudo)<sup>47.)</sup>.

## 2. No encaço da alternativa artística

Aplica-se, no âmbito da investigação em questão, o termo *alternativa artística* como referente a práticas e a processos artísticos que se desenvolvem num espaço social distinto quer do mercado (comercial) quer das instituições, as quais, genericamente, se constituem como espaço, por excelência, de validação, reconhecimento, legitimação e consagração artística. O espaço social em estudo também se expressa como alternativo – distintivo, portanto – à receção generalizada (massificada) e pouco diferenciada (*mainstream*). De outra forma, e por homologia com o sistema de arte contemporânea, estaremos a considerar iniciativas que expressem “uma dimensão experimental mais diretamente ligada à comunidade artística, como as associações culturais independentes (esfera cultural)” (Melo, 2012, pp. 85-86).

Remontamos a nossa abordagem da *alternativa artística* ao complexo fenómeno – com contornos sociais, políticos e artísticos – que tem lugar na década de 1960, em Nova Iorque, que congrega um conjunto de iniciativas, materializadas de várias formas e vertentes (desde a criação à mediação e mesmo ao nível da receção), que “alteram práticas, teorias, modos de produção e formas de fazer inscritas nas definições existentes de produção criativa e de circulação e instalação dos trabalhos artísticos” (Jürgens, 2016, p. 177). Em causa estava o próprio sistema da arte, hegemónico, e as respetivas ortodoxias – como designaria Bourdieu (1996) – pela emergência de estruturas e espaços, genericamente por iniciativa de artistas, que, ao contestar o instituído e as instâncias de poder inerente, materializavam o que autor designou por heterodoxias. Os novos modelos de trabalho e as novas práticas artísticas estão associados a uma vertente ativista, politizada e de mobilização importantes (Jürgens, 2016; Ault, 2002) – tendo em conta o contexto sociopolítico da década de 1960, nos EUA, em geral e, em particular, em Nova Iorque – que, no campo da arte, a alternativa manifesta-se como oposicional ao espaço institucionalizado, homogéneo e burguês (Beck, 2002).

As autoiniciativas de artistas, informais, constituem-se como “contra-institucionais, de natureza anárquica, apologistas de uma ética DIY” (Jürgens, 2016, p. 195). Este carácter de “fazer por si”,

---

<sup>46.)</sup> Indo ao encontro de algumas categorias que Melo (2012) designa por “comentadores”, os quais, segundo o autor, contribuem – aliás, sendo esta a sua função no campo da arte – para a criação e elaboração discursiva dos consensos informais em que assentam os processos de valorização das obras” (Melo, 2012, p. 56)

<sup>47.)</sup> Está a considerar-se um total de 40 entrevistas realizadas a pessoas das manifestações em estudo (codificadas da seguinte forma: FD - Fundadores/dirigentes; AG - Agente das manifestações; AC – Agentes do Campo; PL – Poder local; AR – Artistas].

que resulta da exclusão a que são voltados os que se manifestam como antissistema, constitui uma dimensão fundamental desta dinâmica não só presente no fenómeno inicial novo iorquino, como também noutros que se lhe seguiram. A tendência assinalada por Nesbitt (2007), nas décadas de 1980 e 1990, na Grã-Bretanha, materializada em espaços artísticos alternativos – DIY e informais – constitui uma resposta ao *establishment*, ou seja, a um sistema galerístico vedado aos artistas envolvidos nestas iniciativas. Por essa altura, também em Portugal, como veremos, emergia a maior dinâmica de independência artística do país (Jürgens, 2016).

O facto de se estar perante um fenómeno alargado, artística e politicamente, contribui em larga medida para que possamos concebê-lo como transformador do campo artístico em geral. Trata-se de práticas – heterodoxas (Bourdieu, 1996) – ativadas no sentido político (uma vez antissistema), que pugnam por se evidenciarem como experimentais, disruptivas disciplinar – por isso multidisciplinares/transdisciplinares – e fisicamente – os espaços artísticos são democráticos e emancipatórios –, e como incontornáveis “novas práticas de produção e circulação de arte” (Jürgens, 2016, p. 210).

Ainda, não pode dispensar-se algumas características que tornam possível ampliar a compreensão da *alternativa artística*. Efetivamente, a abordagem teórico-concetual da *alternativa artística* – que, pelas suas características e enquanto fenómeno social, é entendida, reafirmamos, como potenciadora de um subcampo artístico específico – implica equacionar-se uma série de outras noções e de outros conceitos, os quais se implicam como definidores da *alternativa artística*. Importa, pois, afirmar que a alternativa o é também porque se consubstancia como independente e autónoma (do sistema ortodoxo do campo artístico, seja comercial ou institucionalmente) (Jürgens, 2016; Bourdieu, 1996), em grande parte devido a práticas, processos e dinâmicas assentes no *ethos*/filosofia DIY e na informalidade, demarcando formas da criação, mediação e receção artísticas marginais ou *underground* (Guerra, 2018a; Bennett & Guerra, 2019), manifestamente emergentes, experimentais e revestidas de vanguardismo (Jürgens, 2016; Crane, 1987).

Assim, às noções aqui expressas – de independência, autonomia, informalidade, DIY, experimentação, emergência, marginalidade, *underground* e vanguardismo – somam-se as dimensões política e física do espaço social em estudo, uma vez, como vimos, ao fenómeno alternativo se associa uma dinâmica politizada/ativista (Ault, 2002) e espaços físicos que se imbricam com o social (Wallis, 2002), o que explica, de certa forma, a sua inscrição territorial, sob a forma de cena (Straw, 2001; Blum, 2001).

Em Portugal, o fenómeno alternativo no campo da arte manifesta-se mais tardiamente, como adiantámos. Podemos, com mais certeza, situar as práticas e dinâmicas artísticas congéneres das verificadas em Nova Iorque, nos anos 1960, na década derradeira do século XX. Tal não obsta, contudo, que, nas décadas antecedentes, se verifiquem pronúncios da *alternativa artística*.

Neste sentido, ainda que, por força do contexto político-social – ditadura política – das décadas de 1960 e 1970, Portugal fosse um país marcadamente rural, conservador e fechado social e culturalmente, é por esta altura, mais concretamente, na primeira década enunciada, que se assiste a um aumento significativo – ainda que praticamente só em Lisboa – do número de galerias, marcando a relevância destas no campo da arte no nosso país (Loff, 2014). O campo da arte amplia-se no que respeita à sua dinâmica, reformulando o estatuto do artista – que vê reforçada a sua autonomia relativamente às instituições – e diferenciando-se internamente (Jürgens, 2016). Na segunda década assinalada – 1970 – destaca-se os primeiros ecos do fenómeno alternativo, em Portugal. É por esta altura que se começa a sentir os primeiros sinais do experimentalismo artístico, designadamente com o aparecimento do Centro de Arte Contemporânea, no Porto, e com a organização de várias exposições na Sociedade de Belas Artes (Guerra, 2018b). É, no entanto, no âmbito de uma iniciativa, marcadamente multidisciplinar, manifestamente caracterizada pelo ex-

perimentalismo e vanguardismo artístico, que se assinala, com alguma propriedade, o surgimento da *alternativa artística* no nosso país: a “Alternativa Zero”, em 1977 (Jürgens, 2016; Guerra, 2018b). Evento emblemático que constitui uma viragem não só artística como também cultural, uma vez instauradora transversalidade – patente na multidisciplinaridade e confluência de atividades – manifestamente caracterizadora da pós-modernidade (Guerra, 2018b). Esta década é marcada inexoravelmente pela revolução de abril de 1974 e a implementação do regime democrático, à qual se associa um assinalável aceleração do processo de transformação social do país. No campo artístico e cultural, começa a operar-se a aproximação dos artistas (criação) à população em geral (ou seja, para lá das elites) (Guerra, 2018b, 2017).

Por força das mudanças sociais e económicas, mas também culturais e artísticas, ocorridas ao longo da década de 1980, em que se assiste ao desenvolvimento, nomeadamente, do que se entende por indústrias culturais e sequente intensificação das práticas (e sociabilidades) culturais e de lazer, principalmente em Lisboa e no Porto (Guerra, 2020a). Nos anos de 1980, fruto da transição entre a modernidade e pós-modernidade, evidencia-se o surgimento de posicionamentos diversos e antagónicos – disrupção versus revisionismo (Jürgens, 2016) – no campo da arte em Portugal, marcados pelos entendimentos que se fazem do pós-modernismo e modernidade. Contexto profícuo, portanto, para o surgimento do que viria a ser mais intenso na década seguinte: práticas expositivas autónomas de artistas fora do sistema das galerias comerciais e dinâmicas/ações em espaço público, as quais se constituem como alternativas e reativas ao sistema (Jürgens, 2016).

Os anos 1990 são expressivos no que respeita à consolidação de uma nova cultura popular, em parte explicada pelas transformações decorrentes dos processos de globalização económica e cultural no nosso país e respetiva abrangência cosmopolita (Melo, 2002). Uma década marcada extraordinariamente pelo aparecimento de iniciativas promovidas por artistas, ou seja, atividades independentes, que começam a evidenciar-se na programação cultural (Fortuna & Silva, 2002). Estamos perante iniciativas marcadamente informais e, de certa forma, “contra-culturais”, tendo em conta a disrupção que corporizam face ao sistema cultural e artístico dominante (Jürgens, 2016). Estas dinâmicas – assinalavelmente coletivas – viriam a constituir-se como marcas indeléveis (mantidas, de certa forma, até à atualidade) do setor artístico independente português. São estas práticas – informais, traduzidas em processos de autogestão – que se evidenciam como iminentemente DIY, uma vez caracteristicamente denotadas em termos de inventividade, improvisação e flexibilidade criativa (Costa, 2002). O impacto destas manifestações no sistema artístico português resulta na afirmação de um subcampo que transformou qualitativamente o campo da arte em geral (Costa, 2000, 1999) e em diversos domínios, como se verifica, exemplarmente, no caso da música (Guerra, 2010; Costa, 2017).

Nos anos 2000, ainda que se assista a um esbatimento de iniciativas com as características das da década anterior, por força quer da datação do fenómeno (Jürgens, 2016), quer da sua integração na pluralidade do campo artístico – processo de institucionalização (Crane, 1987; Wallis, 2002, Goldbard, 2002) –, encontramos práticas que, se não alternativas na aceção plena, demonstram-se francamente tangentes.

O processo de pluralização dos campos artístico e cultural, exponenciado no dealbar do milénio, é simultaneamente tradutor e traduzido por uma crescente hibridização e pela diluição de dicotomias, como a de centro versus periferia, em que o *underground* originário das margens se transformou num “*mainstream* alternativo”. Não obstante, esta “arte crítica perturbadora de consensos. Particularmente, a de um segmento com origem nos movimentos críticos e radicais dos anos 90 (...) persist[ir] como referência (...), com sua mensagem muito política sobre e para o mundo – os problemas do nosso mundo” (Conde, 2010, p. 125).

Do devir sócio-histórico infere-se que o fenómeno da *alternativa artística*, na atualidade, tem necessariamente de ser reequacionado. Tanto mais quanto, as abordagens históricas e sociais, tendencialmente, o situarem no tempo e num contexto (Jürgens, 2016), como se patenteia nos discursos dos agentes/atores entrevistados.

[alternativo e independência]São termos, eu diria, quase ultrapassados e (...) tem muito a ver com o efeito novidade que existiu nos anos 90 (...). (...) falava-se muito (...) nesse triângulo (...) mas esse triângulo também acabou por implodir ou explodir... [FD\_003]

(...) não há aquela coisa que eu achava existir muito anteriormente que era ser mesmo do contra, não é? (...) E hoje em dia, estes espaços não me parecem ser contra o sistema. Eles convivem muito e tendem a adaptar-se. [AC\_003]

Por força das circunstâncias – em que o relativismo, hibridismo e diversidade se assumem como epítetos qualificativos razoáveis – e das tensões que atravessam a *alternativa artística*, impõe-se o reequacionamento da mesma na contemporaneidade recente. Assim, necessariamente, perspetivar um subcampo artístico de pendor alternativo, na atualidade, implica, antes de mais, verificar a sua pertinência, através da problematização dos seus limites. Mormente, quando estes se expressam, como fomos desvelando, na erosão da *alternativa artística*, decorrente, nomeada e especialmente, dos processos (tensionais) de mercantilização, institucionalização e massificação (Januário, 2019, 2022), sobre os quais incide o objeto desta reflexão e que procuraremos evidenciar de seguida.

### **3. Tensões e reflexões no esforço de contemporizar a alternativa artística**

Como adiantávamos, a datação do fenómeno da *alternativa artística* explica-se pelas circunstâncias do contexto em que se sinaliza a sua emergência, mas também como resultado da erosão, decorrente das tensões enunciadas. Esta erosão expressa-se materialmente na efemeridade das iniciativas que perfazem a alternativa enquanto tal, ora por via do seu desaparecimento – explicado em grande parte por dificuldades em sobreviverem, nomeadamente em garantirem a sua viabilidade financeira –, ora por via do processo de institucionalização que as aglutinou no sistema da arte repudiado inicialmente. A sustentabilidade das iniciativas explica a inevitabilidade de as mesmas incorporarem as dinâmicas comerciais e institucionais (legitimação/consagração) (Ault, 2002; Goldbard, 2002). No seio destes processos, como sinal da imbricação dos mesmos, situa-se o financiamento estatal, o qual não só tende a regular e a normalizar estas práticas – por via de mecanismos de exclusão/inclusão nos programas de financiamento –, exercendo controlo social e político (Wallis, 2002), como a contribuir para o seu esbatimento no campo da arte, por via, precisamente, da sua institucionalização.

O processo de mercadorização ao qual as várias dimensões da vida são submetidas decorre da implementação e consolidação do modelo social capitalista (Jameson, 1991). No campo da arte, a mercadorização ora é afastada uma vez constituindo-se como fator de esvaziamento da essência da arte (pura) (Simmel, 1988; Adorno, 2001; Bourdieu, 1996), ora é uma inevitabilidade (Bourdieu & Haacke, 1995, Jameson, 1991).

É uma inevitabilidade. Ou cresces ou morres. [E: E o crescer passa pelas lógicas de mercado?] Sim, não há outra forma (...). (...) tu podes ir pela lógica da subsidiodependência também, pronto. Mas estás mais preso, estás mais prisioneiro, não é? [FD\_03]

Depois, a criação de um espaço autossustentável, com pouca dependência dos apoios públicos (...) aqui um trabalho de ter uma componente comercial forte que sustentada (...) para que as pessoas (...) recebam ordenados, paguem impostos, recebem seguros de saúde e possa ser uma coisa sustentável... [AG\_003]

O processo de acomodação/adaptação de projetos e iniciativas que surgem fora ou à margem das instituições, como vimos, equivale à institucionalização dos mesmos (Ault, 2002). Este processo é reforçado através de um outro: o da notoriedade. A notoriedade – decorrente dos mecanismos e dinâmicas de legitimação e consagração artística – da arte “alternativa” ou “outsider” decorre, também, para benefício monetário e simbólico dos seus colecionadores, sendo divulgada em instâncias legitimadoras (museus, revistas, livros), a parda designada arte mais convencional (Zolberg, 2015). O processo de institucionalização das práticas artísticas corresponde, também, à validação das lógicas de dominação do campo (Bourdieu, 1996) e à integração das mesmas no sistema (Dubois, 2004). Ainda, trata-se de um processo burocratizante, indissociável da especialização técnica do trabalho (Dubois, 2004; Jürgens 2016; Fortuna & Silva, 2002; Santos, 2010), materializado na estruturação dos espaços e na gestão funcional e financeira dos mesmos (Beck, 2002). Evidencia-se, conforme afirmado anteriormente, que o processo de institucionalização também decorre, da hegemonia do modelo económico-social vigente.

... são dinâmicas digamos de auto-organização, de independência, mas depois tendem para a institucionalização. É a tendência normal. [AC\_003]

Eu não vejo pelo menos dessa forma uma proposta de uma alternativa, porque depois se fores à génese do “vocês estão a fazer”, replica-se exatamente o que aquele outro circuito faz, é apenas um outro circuito, que se posiciona de uma outra forma, mas depois os seus mecanismos de sobrevivência, de execução, os seus processos de legitimação são exatamente os mesmos. Então, eu não o vejo como alternativa, eu sinto só que é um outro circuito. [FD\_005]

É natural que com desenvolvimento, o crescimento destes projetos e com a consistência que eles exigem que isso peça se calhar uma certa padronização desses processos e da maneira como se organiza por aí fora... mas a meu ver isso não é uma coisa negativa e é importante que o aconteça também, que consiga ser justo com os artistas e (...) como organização vou conseguir dar uma resposta institucional aos artistas como ao público... [FD\_004]

Por seu turno, a viabilidade das estruturas explica igualmente que estas dependam não só das instâncias de poder (que financiam e institucionalizam), como de uma medida de equivalência de valor, que é o contingente de público (Crane, 1987). O público passa a constituir-se como valor a considerar na afetação de financiamento, nomeadamente, estatal, acarretando, simultaneamente, que os artistas passem a criar obras para um segmento cada vez maior de público (Campos, 2021). Esboroam-se as linhas de distinção, decorrente do processo de massificação da cultura e da arte e da diluição das fronteiras entre *underground/alternativo* e *mainstream*.

Tem também contribuído para isso com as atividades que tem vindo a ter, nomeadamente, aquelas que têm maior impacto no público; portanto, as pessoas olham, veem, gostam, sentem-se atraídas e da próxima vez querem ir mais. [PL\_005]

E hoje em dia com esta coisa das redes sociais (...) há criação de fenómenos mesmo, de vedetas, de estrelas (...). Eu acho que se cria até ao nível de outros contextos, contexto quase da bola e do desporto (...) Olha para o Vhils, para o Bordalo, para o Banksy... esse pessoal é megavedeta, ao nível dos jogadores da MBA. (...) Na lógica da sociedade espetáculo! (...) é a cultura de massas, é isso... e o entretenimento... faz parte... [AR\_001]

As dinâmicas procedentes das tensões enunciadas, expressas nas representações/perceções dos agentes/atores entrevistados, implica-nos num exercício que vise o reequacionamento da *alternativa artística*. Por seu turno, perante o hibridismo que, paradoxalmente, amplia possibilidades e sequente diversidade (Santos, 2010), confrontamo-nos com constrangimentos na delimitação e categorização das práticas sociais, no caso, artísticas e culturais (Conde, 2010), o que nos reconduz a ponderar as dimensões e características que permitam a delimitação do que cremos, ainda, poder constituir um subcampo artístico, como procuraremos evidenciar seguidamente.

#### **4. Da erosão à resistência do *pendor* alternativo em manifestações artísticas urbanas contemporâneas**

Ainda que a investigação subjacente a esta reflexão se alargue a dimensões mais objetivadas – como as lógicas de emergência e de consolidação das manifestações artísticas em estudo – continuamos, neste contexto, a tomar como referência as considerações genéricas presentes nos discursos dos agentes e atores entrevistados sobre a caracterização do potencial subcampo em estudo, ou seja, uma dimensão analítica que consideramos substancialmente subjetivada. Da análise de que temos vindo a dar conta, evidencia-se a já mencionada relativização da prevalência da *alternativa artística* na atualidade, o que, decorrente do prosseguimento da mesma, não impede considerarmos estar perante um subcampo artístico específico, de *pendor* alternativo. Não se trata, portanto, de afirmar, de forma indubitável, a *alternativa artística*, mas antes equacionar o que dela permanece e se atualizou num espaço, relembramos, que não se confunde com o mercado e com as instituições. Procurámos, nesse sentido, proceder a alguns apontamentos que, no nosso entendimento, permitem evidenciar a obliquidade do alternativo na contemporaneidade recente (Januário, 2022).

Encontramos matéria de facto que nos permite a estabilização de um subcampo artístico consubstanciado como espaço de experimentação e liberdade artística, com evidentes traços de interconexão disciplinar e de linguagens – expressos no ecletismo artístico, na multidisciplinaridade e transdisciplinaridade – e na reiteração (representacional) da independência artística.

...bolsas de criação que permitem novas abordagens e novas linguagens... [FD\_001]

...esta ideia de experimentação, de ocupação de espaços, de espaços desocupados e alternativos e incentivar as pessoas a descobrir, a ir e a ver e o cruzamento também, não só das artes performativas, mas com a música e com a escultura... [AG\_007]

alguns desses acontecimentos (...) estavam longe de se cingir à música ou às artes performativas ou às artes (...). Esse vetor de serem eventos multidisciplinares ou transdisciplinares, convocarem diferentes práticas artísticas e atores muito diferenciados... [AC\_004]

aquele [espaço] que, sendo instituição, tendo apoio estatal, se mantém, de alguma forma, independente, do ponto de vista artístico. (...). E é esse horizonte que de alguma maneira determina esta ideia de coolness que estou a dizer (...) são espaços que se mantêm independentes[AR\_005]

**As representações dos agentes/atores apontam para um subcampo que se constitui como circuito artístico distintivo – de certa forma, disruptivo e marginal em relação ao campo da arte – patente na emergência, mas também na consolidação artística específica. A especificidade deste circuito/subcampo manifesta-se na manutenção de alguma inorganicidade das estruturas, expressa em processos de autogestão, horizontalidade e informalidade, tradutores da presença do *ethos* e da praxis DIY. As práticas artísticas evidenciam traços de ativismo e politização, delimitando, simultaneamente um circuito que se pretende demarcado face ao *mainstream*.**

...para mim isto está super ligado ao punk... e traz essa componente que a mim entusiasma nesses projetos todos que estavas a falar, acho que todos eles têm esta cena (...).Não é dar-se ao luxo, é resistir!... [AG\_013]

Depois, pode ser, graças à sua flexibilidade e agilidade, podem oferecer hipóteses (...) de articulação social muito mais ampla e diversificada (...) com os movimentos cívicos, com movimentos políticos, outros movimentos sociais, (...)podem-se articular como muito bem quiserem com as práticas sociais, designadamente neste plano cívico, político, ideológico. [AC\_005]

...muitas vezes, este tipo de atividades e de programações não têm os grandes números mainstream que são exigidos para que haja apoios e para que haja disseminação (...). Parece que fica sempre pouco espaço para o experimentalismo e para o mais underground e para atividades mais ligadas ao campo da contracultura. (...) Mas há público (...)não se pode satisfazer com o mainstream, porque há muitas pessoas que não gostam do mainstream. [AC\_002]

**Ainda, a demarcação do subcampo também decorre da distintividade das manifestações que congrega nos respetivos territórios, diferenciando-o como um espaço social de confluência e intermediação (Ferreira, 2002, 2006; Fortuna & Silva, 2002; Silva, 2002).**

Acho que aquele espírito que havia muito de criação de alternativa, eu não verifico tanto, mas também é verdade que os casos que está a estudar tem outro significado quando são em terras mais deslocalizadas... [AC\_001]

...digamos, aquilo que define o nosso presente relativamente àquilo que foi no passado, há dez ou quinze anos (...) que é: (...) a desterritorialização. (...) Aqui evidentemente, trabalhas muito com o público local, não é? E é primordialmente para esse público local. [AC\_003]

...estes são projetos que contribuem para uma diversidade de intervenção cultural e artística que são absolutamente essenciais (...) muitos destes projetos lidam, ou têm uma sensibilidade às práticas mais singulares do ponto de vista das tradições, às manifestações populares (...). Aquilo que é muito interessante e que todos estes projetos têm é uma dimensão de mediação muito importante, criação de públicos, há uma consciência social em todos eles (...) e têm uma marca de contemporaneidade que é frequentemente disruptiva nos lugares onde estão. [AC\_006]

## 5. A Artopia na resistência do alternativo na sua obliquidade

Conforme verificámos, quer nas abordagens, quer nos discursos representacionais dos agentes/atores entrevistados, no âmbito da pesquisa que esteve na base desta reflexão, a *alternativa artística* constitui, na atualidade, algo que exige reequacionamento e relativização. Ainda que se esteja, então, perante um fenómeno considerado datado e erodido por força de várias tensões, consideramos plausível defender a existência de um subcampo artístico específico, de pendor alternativo. A noção de pendor fundamenta-se, precisamente, na obliquidade que substantiva, não anulando o epíteto que qualifica (Januário, 2022). Tanto mais que, conforme vimos, algumas das dimensões, dinâmicas e características que, associadas às práticas artísticas alternativas, permanecem, ainda que, decorrente das tensões evidenciadas, adaptadas ou suavizadas. Ainda, pensamos defensável afirmar um subcampo delimitado, uma vez se estando perante um espaço relacional distintivo, uma vez assente em processos de confluência e de interligação com outras esferas da sociedade, não se limitando ao campo artístico global que o integra.

Financiamento: a autora beneficiou de um bolsa de doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (ref<sup>a</sup>. SFRH/BD/122002/2016).

## Referências

- Adorno, T. W. (2001). *The Culture Industry. Selected Essays on mass culture*. London and New York: Routledge.
- Ault, J. (ed.) (2002). *Alternative Art New York – 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beck, M. (2002). Alternative: Space. In J. Ault (ed.). *Alternative Art New York – 1965-1985* (pp. 249-280). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Becker, H. (1984). *Art Worlds*. California: University of California Press.
- Bennett, A. & Guerra, P. (eds.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon and New York: Routledge.
- Bennett, A. & Peterson, R. A. (2004). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Blum, A. (2001). Scenes. *Public*, 22/23, 7-35. Disponível em: .
- Bourdieu, P. (2003). *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século – Edições.
- Bourdieu, P. (1998). *Meditações pascalianas*. Oeiras: Celta Editora.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. London: Polity Press.
- Bryman, A. (2012). *Social research Methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Burawoy, M. (2009). *The extended case method – Four Countries, Four decades, Four great Transformations and One Theoretical Tradition*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Campos, R. (2021). Urban Art in Lisbon: Opportunities, tensions and paradoxes. *Cultural Trends*, (30)2, 139-155.
- Conde, I. (2010). Arte, cultura, criatividade: diferentes narrativas. In M.L.L. Santos, & J.M. Pais, (orgs.). *Novos Trilhos Culturais – Práticas e Processos* (pp. 121-134). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Costa, P. (coord.) (2017). *Estratégias para a cultura de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Costa, P. (2002). The Cultural Activities Cluster in Portugal: Trends and Perspectives. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 38, 91 - 114.
- Costa, P. (2000). Centros e margens: produção e prática culturais na Área Metropolitana de Lisboa. *Análise Social*, (XXXIV)154, 957-983.
- Costa, P. (1999). Efeito do “meio” e desenvolvimento urbano: o caso da fileira da cultura. *Sociologia*

– *Problemas e Práticas*, 29, 127 - 149.

- Crane, D. (1992). *The production of culture – Media and the urban arts*. Vol 1. Newbury Park/Londres/Nova Deli: Sage Publications.
- Crane, D. (1987). *The transformation of the Avant-Garde – The New York art world, 1940-1985*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Dubois, V. (2004). The dilemmas of institutionalization. *International Journal of Cultural Policy*, 10:3, 331-349.
- Ferreira, C. (2006). *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo. Cultura, Celebração e Políticas de Representação*. Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia.
- Ferreira, C. (2004). Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo'98 e da Porto 2001. *Territórios do Turismo*, 2, 1-30.
- Fortuna, C. & Silva, A. S. (orgs.) (2002). *Projecto e circunstância: culturas urbanas em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.
- Goldbard, A. (2002). When (Art) Worlds Collide: Institutionalizing the Alternatives. In J. Ault (ed.). *Alternative Art New York – 1965-1985* (pp. 183-200). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guerra, P. (2021). O que tem o rock a ver com Bourdieu? Contributos acerca da aplicação da teoria dos campos ao rock alternativo português (1980-2010). *CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 32, 135-160.
- Guerra, P. (2020a). Iberian Punk, Cultural Metamorphoses, and Artistic Differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras. In G. McKay & G. Arnold (eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press. Obtido de: .
- Guerra, P. (2020b). Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. *Arte e Ensaios*, (26)40, 393-407.
- Guerra, P. (2018a). Raw power: Punk, DIY and underground cultures. *Cultural Sociology*, (12)2, 241–259.
- Guerra, P. (2018b). E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, (13)1, 195–214.
- Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In F.A.S. Nascimento; J.C. Silva, & R. Ferreira da Silva (orgs.). *História e Arte: Teatro, cinema, literatura* (pp. 149-172). Teresina: EDUFPI.
- Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Januário, S. (2022). *Artopia: Trajetos, interseções e circunstâncias de manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo no Portugal contemporâneo*. Tese de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Januário, S. (2019). Manifestações artísticas alternativas ou a face visível de um Portugal contemporâneo. In P. Guerra & L. Dabul (eds.). *Devidas Artes* (pp. 291-313). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Jürgens, S. V. (2016). *Instalações Provisórias – Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Loff, M. (2014). Dictatorship and revolution: Socio-political reconstructions of collective memory in post-authoritarian. *Culture & History Digital Journal*, (3)2, 2-13.
- Melo, A. (2002). *(O que é?) Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera.
- Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta.

- Nesbitt, R. G. (2007). Explorar os meios de produção. In von Hafe Pérez, M. (ed.). *Propostas da Arte Portuguesa* (pp. 130-14). Fundação de Serralves/Público: Coleção de Arte Contemporânea – Público Serralves (09).
- Santos, M. L. L. (2010). Uma panorâmica com três vertentes a duas dimensões. In M. L. L. Santos & J. M. Pais (orgs.). *Novos Trilhos Culturais – Práticas e Processos* (pp. 29-35). Lisboa. Imprensa de Ciências Sociais.
- Silva, A. S. (2002). A dinâmica cultural das cidades médias: uma sondagem do lado da oferta. In C. Fortuna & A.S. Silva (eds.). *Projecto e circunstância - culturas urbanas em Portugal* (pp. 65-107). Porto: Edições Afrontamento.
- SimmeL, G. (1988). *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Editions Rivages Poche.
- Straw, W. (2006). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, (5)3, 368-388.
- Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public*, 22-23, 245-257.
- Wallis, B. (2002). Public funding and alternative spaces. In J. Ault (ed.). *Alternative Art New York – 1965-1985* (pp. 161-181). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Application* (6th Edition). Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications.
- Zolberg, V. (2015). Outsider Art: From the Margins to the Center? *Sociologia & Antropologia*, (05)02, 501-514.





ORGANIZAÇÃO:



APOIO: