

Espaços de resistência. A arena cultural no activismo artístico  
Catarina Pires  
Arte e Investigación (N.º 18), e055, 2020. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e055>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

## ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA A ARENA CULTURAL NO ACTIVISMO ARTÍSTICO

ESPACIOS DE RESISTENCIA  
LA ARENA CULTURAL EN EL ACTIVISMO ARTÍSTICO

SPACES OF RESISTANCE  
THE CULTURAL ARENA IN ARTISTIC ACTIVISM

CATARINA PIRES / [catarina.pires@gmx.com](mailto:catarina.pires@gmx.com)

Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Universidade NOVA de Lisboa. Portugal

Recibido:19/5/2020 | Aceptado:3/8/2020

### RESUMO

As práticas artísticas activistas são um importante meio de contestação e impõem desafios ao discurso hegemónico. Neste artigo analisamos a subversão enquanto estratégia de resistência, que opera transformando o espaço institucional numa arena cultural, onde a hegemonia é questionada e diferentes perspectivas se confrontam. Como estudo de caso, apresentamos a obra *Subsidy* do artista Joshua Schwebel, cujo foco é a realidade laboral do sector artístico no capitalismo contemporâneo.

### PALAVRAS-CHAVE

Activismo artístico; resistência; trabalho; crítica institucional; subversão

### RESUMEN

Las prácticas artísticas activistas son un medio importante de contestación e imponen desafíos al discurso hegemónico. En este artículo analizamos la subversión como estrategia de resistencia, que opera transformando el espacio institucional en una arena cultural, donde se cuestiona la hegemonía y se confrontan diferentes perspectivas. Como estudio de caso, presentamos la obra *Subsidy* del artista Joshua Schwebel, cuyo enfoque es la realidad laboral del sector artístico en el capitalismo contemporáneo.

### PALABRAS CLAVE

Activismo artístico; resistencia; trabajo; crítica institucional; subversión

### ABSTRACT

Artistic activism practices are an important form of protest and challenge the hegemonic discourse. In this article we analyse subversion as a resistance strategy, which operates by transforming the institutional space in a cultural arena, where hegemony is questioned and different perspectives are confronted. As a case study, we present the work *Subsidy* from the artist Joshua Schwebel, which questions labour relations in the arts sector in contemporary capitalism.

### KEYWORDS

Artistic activism; resistance; labour; institutional critique; subversion



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Attribution-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

Tendo em conta a capacidade de adaptação do capitalismo e o consequente enfraquecimento de formas tradicionais de resistência (Bucknor, 2017; Fulton, 2015; Western & Rosenfeld, 2011), torna-se fundamental reflectir sobre mecanismos alternativos de criação e transformação da realidade.

Utilizando o conceito de arena cultural de Hal Foster (1985) e tendo em conta a forma como os espaços são construídos e vividos (Lefebvre, 1991) analisamos a exposição *Subsidy*, projecto do artista Joshua Schwebel, que decorreu em 2015 na Künstlerhaus Bethanien em Berlim e a forma como este transformou o espaço expositivo em espaço de resistência.

Centrais para este estudo são os conceitos de hegemonia e contra-hegemonia, desenvolvidos por Antonio Gramsci (1971), assim como o desenvolvimento destes conceitos especificamente no campo da arte contemporânea efectuados por Chantal Mouffe (2008, 2013).

Entendemos por espaço de resistência o espaço onde a contra hegemonia é prevalente, tendo esta criado um desequilíbrio no habitual domínio hegemónico do espaço. Consideramos que a arte pode ser um importante instrumento crítico na resistência ao capitalismo e que pode directamente desafiar as instituições e o pensamento hegemónico. O activismo artístico permite o desenvolvimento de formas criativas de resistência, que respondem às exigências da contemporaneidade.

Através da utilização da subversão enquanto estratégia de resistência, o artista *insider* encontra-se numa posição de pertença ao espaço que procura transformar. Trabalhando no interior da instituição e do sistema das artes, o artista consegue influenciar o discurso dominante e utilizar os recursos institucionais para cumprir objectivos diferentes dos inicialmente propostos.

A arte contemporânea procura frequentemente partir de uma perspectiva crítica sobre vários fenómenos sociais, mas acaba por ignorar os seus próprios processos de produção e reprodução (Steyerl, 2011). O projecto *Subsidy* fez uso do contexto expositivo institucional para tornar visíveis aspectos que as instituições artísticas não revelam sobre as suas práticas laborais, assim como para provocar transformações concretas para estes trabalhadores.

## A ARENA CULTURAL E A CRIAÇÃO DE ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA

As práticas artísticas activistas caracterizam-se pela sua contestação ao discurso hegemónico. Este tipo de práticas artísticas procura intervir directamente na esfera social e efectuar transformações concretas na mesma. O termo activismo artístico, surgido na politização das vanguardas europeias do período entre guerras, foi mais recentemente recuperado por Marcelo Expósito, Jaime Vindel e Ana Vidal

(2012), que afirmam preferi-lo ao de arte activista, pois neste o activismo parece assemelhar-se a um adjetivo da arte. A designação activismo artístico permite equilibrar esta relação e, através da inversão dos termos, dar maior destaque ao activismo, permitindo ao mesmo tempo apreender a dimensão artística de certas práticas de intervenção social.

O conceito pode ser definido como «os modos de produção de formas estéticas e relacionais que priorizam a acção social à tradicional exigência de autonomia da arte, inerente ao pensamento da modernidade europeia» (Expósito e outros, 2012, p. 43).<sup>1</sup> A autonomia da arte nos moldes referidos por estes autores consubstancia-se na existência de uma esfera artística separada do social, onde se valoriza a arte pela arte e a circulação artística através das instituições hegemónicas. A arte, nos termos do activismo artístico, é um reservatório histórico não apenas constituído por representações estéticas em sentido estrito, mas também por «ferramentas, técnicas ou estratégias materiais, conceptuais, simbólicas, etc.» (Expósito e outros, 2012, p. 45).<sup>2</sup> Utiliza-se o conteúdo desse reservatório tanto para produzir antagonismo e confronto ou para ampliar as margens do possível (questionando a definição de arte, expandindo o uso de ferramentas criativas, construindo sociabilidade política, etcétera) (Expósito, e outros, 2012).

Para o activismo artístico conseguir alcançar a ambicionada transformação social efectiva, é necessário criar espaços que permitam a contestação ao discurso hegemónico e fomentem a produção de mudança. O cultural é «uma arena onde a contestação activa é possível» (Foster, 1985, p. 149).<sup>3</sup> À luz desta leitura, Foster (1985) afirma que é enquanto prática de resistência ou interferência que o político na arte ocidental pode ser compreendido. Nesta interpretação da cultura, como lugar de luta, a estratégia a utilizar será de inspiração gramsciana, pautada pela resistência ou interferência nos códigos de representação cultural e social hegemónicos (Foster, 1985).

Também Mouffe (2008) afirma que o que é, num determinado momento, considerado a ordem natural ou senso comum é o resultado de práticas hegemónicas sedimentadas. É através das práticas hegemónicas que uma determinada ordem social é estabelecida e o sentido das instituições sociais

1 «Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea» (Expósito e outros, 2012, p. 43). Tradução da autora do artigo.

2 «El “arte” consiste entonces, para el activismo artístico, en un reservorio histórico no ya sólo de “representaciones estéticas” en un sentido restrictivo, sino también de herramientas, técnicas o estrategias materiales, conceptuales, simbólicas, etc.» (Expósito e outros, 2012, p. 45). Tradução da autora do artigo.

3 «The cultural is an arena in which active contestation is possible» (Foster, 1985, p. 149). Tradução da autora do artigo.

é fixado. Cada ordem hegemónica é susceptível de contestação por práticas contra-hegemónicas, que vão tentar desarticular a ordem existente e estabelecer uma forma diferente de hegemonia (Mouffe, 2008). Do ponto de vista da teoria hegemónica as práticas artísticas têm um grande contributo a dar relativamente à manutenção ou contestação da ordem existente, assim como na constituição de novas ordens simbólicas. Arte provoca uma cisão, e para Jacques Rancière (2010) um *dissenso*, naquilo que é considerado o consenso social (Mouffe, 2008). Esta fractura, provocada pelas práticas artísticas, é essencial para a definição do espaço artístico como espaço de resistência. Os espaços não são imutáveis, e aquilo que neles ocorre molda o próprio espaço. Como refere Henri Lefebvre (1991), o espaço é socialmente produzido e nele se reproduzem as relações sociais. O autor é também influenciado pela teoria hegemónica de Gramsci, referindo que a hegemonia é exercida sobre instituições e ideias e a classe dominante tenta manter a sua autoridade por todas as formas possíveis, uma delas o conhecimento (Lefebvre, 1991). Há que distinguir dois tipos de conhecimento, o *savoir*, ligado ao poder e à dominação hegemónica e o *connaissance*, uma forma de conhecimento crítica e subversiva (Lefebvre, 1991). Existe, assim, uma constante negociação na produção e reprodução do espaço, onde diferentes forças se confrontam e, na impossibilidade de a ideologia dominante controlar o espaço, emerge o espaço de resistência.

As práticas artísticas activistas, procurando intervir directamente enquanto mecanismo de transformação social, desenvolvem a sua actividade nesta arena cultural, sendo importantes forças de desafio e desequilíbrio do espaço hegemónico, contribuindo para a sua transformação em espaço de resistência e contestação. O activismo artístico pode desenvolver-se no espaço público ou nas instituições. Neste artigo focar-nos-emos nas práticas activistas desenvolvidas dentro das instituições.

## **SUBVERSÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL**

Chamamos subversão à estratégia de resistência que consiste em práticas artísticas desenvolvidas por artistas deliberadamente no seio do sistema institucional da arte para deste modo criarem disrupção no seu interior e usá-lo para conseguir mudanças concretas e despoletar consciencialização e discussão colectivas.

Lucy Lippard (1984) sugere que o Cavalo de Tróia foi a primeira obra de activismo artístico. Podemos utilizá-lo como metáfora para os projectos de activismo artístico criados no contexto institucional. Os artistas utilizam a visibilidade e, quando este existe, o financiamento, da instituição hegemónica, mas subvertem o resultado desejado pelamesma (apresentar mais uma exposição para consolidar o *status quo* e o seu prestígio), introduzindo assim elementos contra-hegemónicos.

Lippard (2003), noutro texto, analisa o activismo artístico em Nova Iorque desde o final dos anos sessenta e conclui que entre o final dos anos sessenta e meados dos anos setenta, aquele se focou no ataque aos museus de arte contemporânea. A autora descreve este conjunto de acções activistas como «morder a mão que alimenta» (Lippard, 2003, p. 79),<sup>4</sup> pois os museus eram fonte importante de financiamento e visibilidade para os artistas mas também os locais onde os artistas manifestavam o seu descontentamento e preocupações. Também, enquanto instituições públicas, deles se espera alguma responsabilização em relação às questões levantadas pelos artistas.

As analogias utilizadas por Lippard apontam para a subversão como elemento característico do activismo artístico. Provocar interferências no discurso hegemónico reproduzido pelas instituições artísticas, e, através da linguagem própria da arte, penetrar por entre as falhas para concretizar mudança social.

Também Oliver Marchart (2019) considera importante a resistência ser efectuada dentro das instituições artísticas. Para o autor, os museus, espaços expositivos e bienais são poderosas máquinas de hegemonia, o que significa que também podem ser, potencialmente, máquinas contra-hegemónicas (Marchart, 2019). Se as instituições de grandes dimensões e com poder estão no cerne do discurso neo-liberal hegemónico, é importante trabalhar desde o seu interior, para conseguir influenciar as suas políticas. Como nota Marchart (2019), não são apenas as instituições mais pequenas e alternativas que podem ser criadoras de mudança. Estas podem ser até alcançadas com maior eficácia em instituições «no e do centro», devido às suas posições de poder e à forma como determinam cânones (Marchart, 2019, p. 25). Consequentemente, confirma-se a importância de resistir no interior das instituições (sem prejuízo de o fazer também no exterior) para que se possa maximizar as suas potencialidades contra-hegemónicas. Deste modo podemos criar cisões e transformar o espaço expositivo em espaço de resistência.

## **ESTUDO DE CASO. JOSHUA SCHWEBEL - *SUBSIDY* (2015)**

*Subsidy* decorreu de 09.10.2015 a 01.11.2015, no espaço da galeria da Künstlerhaus Bethanien. A exposição expôs as práticas laborais vulgarizadas entre instituições artísticas, particularmente a não remuneração do trabalho.

O conceito do projecto partiu das preocupações do artista Joshua Schwebel, ao tomar conhecimento do funcionamento interno da instituição e concretamente da não remuneração dos estagiários. O artista, auferindo uma bolsa por parte da instituição parceira no seu país de origem,<sup>5</sup> declarou sentir-se desconfortável

4 «Biting the hand that feeds» (Lippard, 2003, p. 79). Tradução da autora do artigo.

5 Conseil des arts et des lettres du Québec e o Ministère des Relations internationales du Québec.

por estar a beneficiar de trabalho não remunerado. Os estagiários são o principal ponto de contacto entre os artistas e a instituição, e deste modo, está não só a Künstlerhaus Bethanien a fazer uso de trabalho não remunerado, como também os próprios artistas, de forma indirecta.

Joshua Schwebel decidiu, para o seu projecto de final de residência, redireccionar a totalidade do valor do seu orçamento de exposição (3000€) para as sete estagiárias que trabalharam na instituição durante o seu período de residência (01.01.2015 a 31.12.2015). O artista enviou uma carta ao director artístico, Christoph Tannert, e à directora do programa de residências, Valeria Schulte-Fischedick, explicitando o conceito do seu projecto [Figura 1]. A reacção do director foi inicialmente muito negativa, dizendo que este projecto «não era arte», que era demasiado político para a instituição e que o orçamento se destinava a materiais e objectos para a exposição (Balzer, 2015).

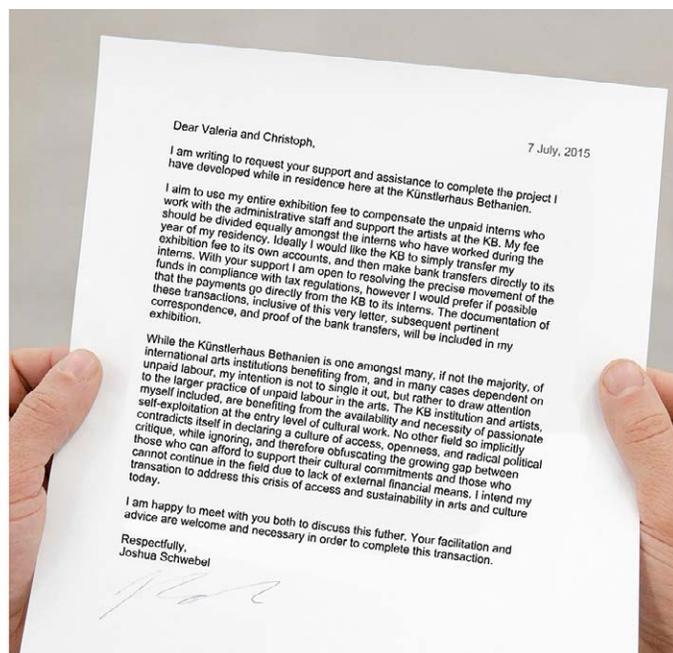


Figura 1. Subsidy (2015), de Joshua Schwebel. Carta enviada à direcção da Künstlerhaus Bethanien. Foto: Sandy Volz. Cortesia do artista

Uma semana mais tarde, foi marcada uma reunião onde o director demonstrou desapontamento pela escolha efectuada pelo artista, indicando que o projecto faria a Künstlerhaus Bethanien ficar mal vista, como se estivessem a fazer algo ilegal. No entanto, a questão central para este projecto não era a da legalidade do procedimento e sim o facto de não ser uma prática ética (Schwebel & Pires, 2017).<sup>6</sup>

# ARTÍCULOS

O campo de acção de *Subsidy* é a prática enraizada nas instituições artísticas, de não remuneração do trabalho, que é encarada com total normalidade. Embora em alguns casos o trabalho não remunerado aconteça dentro dos limites da lei, é necessária reflexão sobre se as instituições artísticas, que se arrogam da sua perspectiva progressista, consciente e interventiva na sociedade onde se inserem, devem aceitar o aproveitamento do trabalho de estagiários não remunerados.

Durante o período de exposição, estagiavam na Künstlerhaus eu, Catarina Pires, e Livia Curia. Fomos questionadas pelo artista se estaríamos disponíveis para executar as nossas funções habituais, não no escritório, mas sim no espaço expositivo, durante o período coincidente com o horário de trabalho e o período em que a galeria estava aberta ao público. Ambas acedemos e mostrámos total disponibilidade para colaborar com o projecto.



Figura 2. *Subsidy* (2015), de Joshua Schwebel. Foto: Sandy Volz. Cortesia do artista

O projecto resultou numa instalação constituída por uma secretária, um computador, uma impressora, uma trituradora de papel, a estante para o correio dos artistas, assim como vários outros objectos de uso quotidiano no escritório [Figura 2]. Incluiu também uma impressão da carta enviada pelo artista à direcção da instituição explicitando o projecto e motivos, assim como os comprovativos das transferências bancárias feitas para as estagiárias [Figura 3].

6 «A refusal to work in the way the institution expected, an attitude and method that has been consistent throughout my artistic practice» (Schwebel & Pires, 2017, p. 25). Tradução da autora do artigo.



Figura 3. *Subsidy* (2015), de Joshua Schwebel. Pormenor da instalação. Foto: Sandy Volz. Cortesia do artista

Não só foi importante a mudança para o espaço da galeria, como foi importante o processo inverso, o de deslocalização do escritório original, apontando neste para a ausência do estagiário. Interrompeu os circuitos habituais, tanto para os outros trabalhadores da Künstlerhaus Bethanien, como para os artistas, dado que algumas funções não puderam ser realizadas no espaço expositivo. Relembrou ainda a necessidade do trabalho e da presença do estagiário, tomada por garantida e subvalorizada.

Embora a meta do projecto não tenha sido alcançada, uma vez que a instituição continuou a fazer uso do trabalho não remunerado dos estagiários,<sup>7</sup> este foi bem-sucedido em vários objectivos: consciencialização das condições laborais existentes na instituição por parte de outros artistas residentes e visitantes, debate sobre os temas, ligeira valorização do trabalho das estagiárias por parte das chefias e compensação financeira possibilitada pelo orçamento de exposição.

## TRABALHO ARTÍSTICO E PÓS-FORDISMO

Importa contextualizar a realidade laboral na arte contemporânea sobre a qual o projecto *Subsidy* incide, de forma a melhor o poder compreender.

<sup>7</sup> Ainda na actualidade a Künstlerhaus Bethanien utiliza trabalho de estagiários não remunerados.

# ARTÍCULOS

Desde meados dos anos sessenta que o modelo de produção fordista enfrentava graves problemas, devido maioritariamente à sua rigidez (Harvey, 1990). O fordismo sofreu um forte golpe com o choque petrolífero de 1973 e este despoletou uma reorganização económica, social e política. David Harvey (1990) aponta a flexibilização como característica essencial do período pós-fordista: flexibilização das relações laborais, do mercado de trabalho, de produtos e do consumo. A flexibilização pós-fordista e as taxas crescentes de desemprego no mundo ocidental tiveram sérios efeitos a nível da organização sindical, enfraquecendo os sindicatos. Aproveitando esta situação, o patronato consolidou regimes e contractos de trabalho mais precários (Harvey, 1990).

Também os salários têm sofrido uma desvalorização desde os anos setenta, em sentido inverso ao do da acumulação de riqueza. Os lucros e as acções das empresas aumentam, ao mesmo tempo que os trabalhadores produzem auferindo cada vez menos, e produzem até sem qualquer remuneração (La Berge, 2019).

Esta última situação é particularmente prevalente no sector artístico, onde se acredita haver uma suposta excepcionalidade do trabalho no sector das artes, pago em visibilidade, reconhecimento e feito, essencialmente, por amor à arte. Na lógica neoliberal das grandes instituições artísticas, a não remuneração dos estágios é a norma e não a excepção e o discurso das mesmas sobre contrapartidas centra-se no privilégio em conhecer o funcionamento de uma prestigiada instituição artística e a possibilidade de estabelecer *contactos* com outros agentes culturais. Aos artistas também frequentemente não são pagas *fees* justas, e muitas vezes nenhuma. Seguindo a mesma lógica, a contrapartida pela exposição do seu trabalho é maioritariamente a visibilidade possibilitada pela instituição. No entanto, os trabalhadores das artes continuam a produzir e a viver no capitalismo, e como tal necessitam de salário e remunerações justas para viver. Embora tudo isto aparente ser óbvio, a realidade mostra que as instituições continuam a operar desta forma e não alteram voluntariamente os seus comportamentos nas relações laborais, o que demonstra a necessidade de os profissionais do sector se organizarem (Carrotworkers' Collective, 2013).

O tecido social do sector artístico é, no entanto, diverso. Hans Abbing (2014) estabelece uma diferenciação entre a situação do *establishment* artístico, que se encontra numa posição privilegiada e que beneficia directamente da exploração dos artistas e outros trabalhadores culturais, e a situação de quem está fora dele. Para o autor, apontar culpas apenas ao capitalismo em geral pela situação em que se encontram as relações laborais no sector artístico é redutor. É necessário olhar criticamente para as práticas das instituições e de indivíduos com posições de poder, pertencentes à *elite* artística, e às condições específicas de trabalho nas artes (Abbing, 2014).

Similarmente, a ideia de desigualdade no mundo da arte contemporânea é expressa por Gregory Sholette (2011), reiterando o autor que aquele é constituído por um conjunto limitado de pessoas que beneficiam do trabalho precário e invisível da maioria. O autor afirma existir uma «política de desigualdade» no sector artístico, uma estratificação que reduz a maioria dos seus intervenientes à invisibilidade (Sholette, 2011). Estes últimos fazem funcionar o mercado da arte, sendo-lhes exigido altos níveis de produtividade e disponibilidade total, embora em troca tenham uma posição precária e mal ou não remunerada.<sup>8</sup>

É importante que os artistas, estagiários e outros intervenientes em situação de precariedade nas artes se considerem e sejam considerados como trabalhadores. O seu trabalho para a economia e mercado das artes, produzem e geram valor, no entanto é-lhes negado um rendimento com base no carácter excepcional do trabalho artístico. No final dos anos sessenta, na cena artística de Nova Iorque, uma das reivindicações dos artistas prendeu-se com a denominação «trabalhador artístico» (Bryan-Wilson, 2009, p. 1).<sup>9</sup> O termo foi impulsionado pelo colectivo *ArtWorkers'Coalition*, queo escolheu por considerar ser importante unir os trabalhadores das artes, e não só os artistas. Carl Andre, membro fundador do colectivo, refere que o termo trabalhador artístico foi escolhido ao invés de artista, pois desta forma incluía todos os que contribuíam produtivamente para o sector das artes (Chilvers & Graves-Smith, 2009, p. 133).

Em suma, o trabalho no sector artístico na contemporaneidade pauta-se pela extrema precariedade (vínculos precários e trabalho projecto a projecto), baixas remunerações, normalização do trabalho não remunerado, dispersão e limitada organização dos trabalhadores do sector (Gielen & Diaz, 2018; Gill & Pratt, 2013; Steyerl, 2011).

## O ARTISTA *INSIDER*

A metáfora do Cavalo de Tróia, referida por Lippard (1984), é útil para pensar aquilo que denominamos por artista *insider*. Um artista que se «infiltra» no interior da instituição, e que utiliza os meios da mesma à sua disposição (financiamento, visibilidade, alcance, etcétera) para desenvolver os seus projectos de activismo artístico. Esta posição, desde o interior da instituição, permite ao artista ter acesso a informação e tomar conhecimento de situações concretas que podem instigar os projectos a realizar. Estas instituições, têm já um público fixo, o que lhes garante visitantes e atenção dos media. O artista tem a possibilidade, neste contexto, de utilizar todos esses factores a seu favor no projecto.

<sup>8</sup> Gregory Sholette (2011) refere-se a este conjunto de pessoas como *dark matter* ou «matéria escura» do mundo da arte, os trabalhadores que fazem de facto o mundo da arte funcionar, mas são vetados à invisibilidade.

<sup>9</sup> «Art worker» (Bryan-Wilson, 2009, p. 1). Tradução da autora do artigo.

# ARTÍCULOS

Em alguns casos, os projectos não podem ser dados a conhecer inteiramente à instituição numa fase inicial, sob pena de poder neles haver interferência por parte da instituição, ou até o seu cancelamento. As intervenções artísticas subversivas são normalmente inesperadas e incómodas para as instituições e por essa razão são frequentemente percebidas negativamente pela hierarquia institucional. Joshua Schwebel desenvolve a sua actividade artística e activista no interior da instituição. Através da sua posição privilegiada procura sabotá-la, subvertê-la e expor a hipocrisia generalizada no circuito artístico. Nas palavras do próprio, *Subsidy* consistiu «numa recusa em trabalhar da forma esperada pela instituição, uma atitude e método que tem sido constante ao longo da minha prática artística» (Schwebel & Pires, 2017, p. 25).<sup>10</sup> O projecto não se destinou a visar apenas a não remuneração do trabalho na Künstlerhaus Bethanien, mas sim a demonstração de que esta prática é transversal às instituições artísticas, embora de uma forma invisível, e o questionamento da mesma.

Schwebel confrontou as prioridades da instituição, e de outras instituições que operam da mesma forma, no que às prioridades orçamentais diz respeito. É oferecido a cada um dos artistas em residência 3000€ para a exposição final, e não são poupados gastos em comunicação e publicidade, no entanto não é possível remunerar o trabalho de quem todos os dias se dedica à manutenção do normal funcionamento da instituição.

*Subsidy* recusou pactuar com as condições laborais oferecidas no mundo da arte contemporânea, que fomentam a precariedade e desigualdade. O projecto desenvolveu-se em proximidade com as estagiárias à data, nunca perdendo de vista que estas eram o centro do projecto. A visibilidade no espaço expositivo foi negociada e aceite pelas estagiárias, o que permitiu a materialização do trabalho, normalmente invisível, no espaço da galeria e a comunicação com os visitantes da exposição na 1ª pessoa. Esta presença física das estagiárias na galeria acabou por ter lugar devido à primeira proposta do artista, onde se pretendia apenas expor os recibos de transferência e a carta à direcção da Künstlerhaus Bethanien, ter sido mal recebida pela instituição, expressando esta a necessidade de existirem objectos no espaço expositivo. Este facto, provindo da vontade da própria instituição, acabou por inadvertidamente dar mais força ao projecto do artista. A reacção dos espectadores foi de surpresa e curiosidade, proporcionando-se diálogo entre estagiárias e visitantes da galeria, que tomavam conhecimento das relações laborais que permitem o normal funcionamento da instituição (Pires, 2016).

<sup>10</sup> «A refusal to work in the way the institution expected, an attitude and method that has been consistent throughout my artistic practice» (Schwebel & Pires, 2017, p. 25). Tradução da autora do artigo.

A abordagem do artista permitiu que tanto os espectadores como principalmente a instituição se sentissem comprometidos no contexto do projecto. Ao espectador são reveladas informações do funcionamento interno da instituição e existe um contactodirecto com as estagiárias, que trabalham sem remuneração diariamente, para que a própria exposição que está a ser visitada possa existir. A instituição é pressionada pelo artista a realizar certas acções, que se não forem seguidas prejudicarão o resultado da exposição, o que prejudica também a instituição. As transferências bancárias foram feitas, a pedido do artista, da conta da Künstlerhaus Bethanien directamente para as estagiárias, enquanto honorários. Através da compensação monetária, o artista pretendia forçar a instituição a reconhecer que, de facto, as estagiárias são trabalhadoras e como tal deveriam ser remuneradas.

Este projecto não tinha apenas como objectivo consciencializar espectadores e instituições, visava provocar mudanças concretas. Embora os estágios não remunerados não tenham acabado, este projecto conseguiu uma compensação simbólica para as sete estagiárias, que de outra forma não teriam recebido nada.<sup>11</sup> Foi possível também pressionar a instituição a pagar-lhes honorários, reconhecendo que ali tinham trabalhado. O projecto funcionou também como um lembrete para a instituição, ainda que momentâneo, sobre a importância do trabalho das estagiárias, quase sempre subvalorizado e tomado por garantido.

Podemos classificar *Subsidy* como um projecto deliberadamente contra-hegemónico, que tornou uma exposição que se pretendia pacífica e inócua, confirmando o normal funcionamento do sistema das artes, num espaço de resistência, onde o sistema e a instituição foram postos em causa e contestados. Este projecto traz visibilidade à *darkmatter* que menciona Sholette (2011), apontando o foco para as relações laborais exploradoras que proliferam no sector artístico e na instituição em concreto.

A maioria das vezes, a hegemonia e o *status quo* mantêm-se e os projectos artísticos sucedem-se, confirmando a hegemonia. *Subsidy* decorre num centro de poder, numa conceituada instituição artística em Berlim, no entanto desafia directamente a hegemonia na arena cultural. O projecto permitiu criar um desequilíbrio de forças, e transformar o espaço da galeria num espaço de resistência.

## CONCLUSÃO

O espaço expositivo é um local de negociação e diálogo, e as fricções entre hegemonia e contra-hegemonia estão sempre presentes. É um espaço físico,

<sup>11</sup> Continuam a ser pedidas candidaturas para estágios não remunerados no website da instituição: <https://www.bethanien.de/bewerbung/>

mas com uma importante dimensão abstracta, onde as ideias são produzidas, reproduzidas e trocadas. Quando a resistência à hegemonia se torna maioritária no contexto do espaço, este transforma-se em espaço de resistência.

A destabilização da hegemonia pode ser feita de variadas formas. Deve atender-se ao contexto e aos resultados que se pretendem alcançar, para desta forma poder escolher qual a estratégia que pode ser mais eficaz. O activismo artístico possibilita a intervenção, na arena cultural, sobre várias situações reais, através da linguagem própria da arte, criando assim circuitos comunicativos que permitam mais facilmente a difusão e aceitação da mensagem.

A estratégia de subversão permite a criação de conflito directamente no âmago do poder institucional. A subversão é uma forma de contestar o *status quo* de erodir as forças culturais predominantes (Cieslak & Rasmus, 2012).

As situações criadas pelo artista *insider* são inesperadas e incómodas para a instituição, mas ao mesmo tempo o artista faz parte da instituição, ainda que temporariamente. Como tal, esta não o pode silenciar, sob pena de se estar a prejudicar a ela própria. Sendo um projecto originado na própria instituição, esta encontra-se comprometida com o mesmo, e é possível compelir a instituição a fazer cedências e a tomar acções que aumentem esse grau de comprometimento, como aconteceu no caso de *Subsidy*.

Através da análise da exposição *Subsidy*, a nossa investigação apontou para a possibilidade de conseguir transformações concretas em resultado de um projecto artístico e para a importância do activismo artístico enquanto criador de contra-hegemonia.<sup>12</sup>

## REFERÊNCIAS

Abbing, H. (2014). Notes on the Exploitation of Poor Artists [Notas sobre a exploração dos artistas pobres]. In M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski e K. Szreder (Eds.), *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* [Alegria para sempre: A economia política da criatividade social] (pp. 83-100). Londres, Reino Unido: MayFlyBooks.

Balzer, D. (2015). How Joshua Schwebel Paid Interns with His Berlin Residency [Como Joshua Schwebel pagou aos estagiários com a sua residência em Berlim]. Recuperado de <http://canadianart.ca/features/how-joshua-schwebel-paid-interns-with-his-berlin-residency/>

Bryan-Wilson, J. (2009). *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* [Trabalhadores artísticos: Prática radical na era da Guerra do Vietname]. Berkley, Estados Unidos: University of California Press.

<sup>12</sup> Agradecimentos: este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/141032/2018.

Bucknor, C. (2017). *Union Membership Byte 2017* [Associativismo sindical Byte 2017]. Recuperado de <http://cepr.net>

Carrotworkers' Collective. (2013). On Free Labour [Sobre o trabalho não remunerado]. *ONCurating.Org*, (16), 22-25.

Chilvers, I. e Graves-Smith, J. (2009). *Dictionary of Modern and Contemporary Art* [Dicionário de Arte Moderna e Contemporânea]. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Cieslak, M. e Rasmus, A. (2012). Introduction [Introdução]. In M. Cieslak e A. Rasmus (Eds.), *Against and Beyond: Subversion and Transgression in Mass Media, Popular Culture and Performance* [Contra e mais além: Subversão e Transgressão nos média de massas, cultura popular e performance] (pp. 1-3). Cambridge, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.

Expósito, M., Vindel, J. e Vidal, A. (2012). Activismo Artístico. In *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Perder a forma humana. Uma imagem sísmica dos anos oitenta na América Latina] (pp. 43-50). Madrid, Espanha: Museo Reina Sofia.

Foster, H. (1985). *Recordings. Art, Spectacle and Cultural Politics* [Gravações. Arte, Espectáculo e Políticas culturais]. Seattle, Estados Unidos: Bay Press.

Fulton, L. (2015). *National Industrial Relations - Trade Unions* [Relações Industriais Nacionais - Sindicatos]. Recuperado de <https://www.worker-participation.eu/National-Industrial-Relations/Across-Europe/Trade-Unions2>

Gielen, P. e Diaz, L. G. (2018). Precariat. A Revolutionary Class? [Precariado. Uma classe revolucionária?] In P. Gielen e N. Dockx (Eds.), *Commonism - A New Aesthetics of the Real* (pp. 169-181). Amsterdam, Holanda: Valiz.

Gill, R. y Pratt, A. (2013). Precarity and cultural work in the social factory? Immaterial Labour, precariousness and cultural work [Precariedade e trabalho cultural na fábrica social? Trabalho imaterial, precariedade e trabalho cultural]. *ONCurating.Org*, (16), 26-40.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks* [Seleções dos Cadernos da Prisão]. New York, Estados Unidos: International Publishers.

Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change* [A Condição da Pós-modernidade - Um inquérito às origens da mudança cultural]. Cambridge, Reino Unido: Blackwell.

Künstlerhaus Bethanien. (n.d.). Bewerbungen. Recuperado de <https://www.bethanien.de/bewerbung/>

La Berge, L. C. (2019). *Wages against Artwork* [Salários contra trabalho artístico]. Londres, Reino Unido: Duke University Press.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* [A Produção do Espaço]. Oxford, Reino Unido: Blackwell.

Lippard, L. R. (1984). Trojan Horses: Activist Art and Power [Cavalos de Tróia: Arte activista e poder]. In B. Wallis (Ed.), *Art after Modernism. Rethinking representation* [Arte depois do Modernismo. Repensando a representação] (pp. 341-358). Boston, Estados Unidos: The New Museum of Contemporary Art.

# ARTÍCULOS

Lippard, L. R. (2003). Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969 [Mordendo a mão: Artistas e Museus em Nova Iorque desde 1969]. In J. Ault (Ed.), *Alternative Art New York* [Arte alternativa Nova Iorque] (pp. 79-113). Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Marchart, O. (2019). *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere* [Estética conflitual. Activismo Artístico e a esfera pública]. Berlin, Alemanha: Sternberg Press.

Mouffe, C. (2008). Art as an Agnostic Intervention in Public Space [Arte como uma intervenção agonística no espaço público]. *Open*, 14, 6-15.

Mouffe, C. (2013). *Agonistics. Thinking the world politically* [Agonismo. Pensando o mundo politicamente]. Londres, Reino Unido: Verso.

Pires, C. (2016). Is There no Art in Here? [Não há arte aqui?]. In J. Schwebel e V. Schulte-Fischedick (Eds.), *Subsidy* (pp. 68-75). Berlin, Alemanha: Archive Books.

Rancière, J. (2010). *Dissensus. On Politics and Aesthetics* [Dissenso. Sobre Política e Estética]. Londres, Reino Unido: Continuum.

Schwebel, J. (2015). *Subsidy* [Exposição]. Berlin, Alemanha: Künstlerhaus Bethanien.

Schwebel, J. e Pires, C. (2017). *Subsidy*. *Art Leaks Gazette*, (4), 21-28.

Sholette, G. (2011). *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* [Matéria escura. Arte e política na idade da cultura empresarial]. Londres, Reino Unido: Pluto Press.

Steyerl, H. (2011). Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy [Políticas da Arte: Arte contemporânea e transição para a pós-democracia]. In *Are you Working too Much? Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art* [Estás a trabalhar demasiado? Pós-fordismo, precaridade e o trabalho artístico] (pp. 30-39). Berlin, Alemanha: Sternberg Press.

Western, B. e Rosenfeld, J. (2011). Unions, norms, and the rise in u.s. wage inequality [Sindicatos, normas e a ascensão da desigualdade salarial nos E.U.A.]. *American Sociological Review*, 76(4), 513-537. <https://doi.org/10.1177/0003122411414817>