



Born to be Famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas...

João Fernandes

O autor discute as condições de aparecimento, formação e circulação do jovem artista e se interroga acerca das instâncias de produção de informação sobre sua obra numa época em que a arte se mediatiza.

Jovem artista; formação; circuito da arte.

Nunca no mundo terá havido tantos artistas como hoje. Ano após ano, as escolas de arte formam milhares de artistas, os quais parecem ter como objectivo primeiro circular o mais possível na busca de um reconhecimento e legitimação das suas obras. As instâncias dessa circulação multiplicam-se igualmente à escala de todo o globo: museus e centros de arte surgem por todo o lado, os eventos internacionais (exposições, programas de residências, *workshops* e seminários...) proliferam, as revistas especializadas de arte contemporânea vendem-se à semelhança das revistas de moda, música, decoração e costumes (das quais muitas vezes pouco se dissociam...). O mundo da arte cresce, massifica-se, estrutura-se sob diversificados tipos de pressão: por um lado, encontramos uma pressão exterior; a pressão política dos governos e das instituições públicas ou privadas, que, usando a cultura como caução, recorrem à sua reconhecida condição de espectáculo para afirmar a visibilidade de um poder, afirmado demagogicamente na sua democraticidade pela evidência das multidões que possam acorrer a um museu ou a uma exposição. Por outro lado, encontramos uma pressão interior, advinda das necessidades de legitimação e ocupação de uma posição num domínio específico da criação artística por parte de todos os agentes envolvidos no processo de criação e de apresentação da obra de arte.

Numa era em que os 15 minutos de fama preconizados por Warhol se vão cumprindo por mercê da possível transformação da imagem de cada um numa mais-valia mediática, "ser artista" sugere como uma curiosa perversão pop do célebre axioma de Beuys e dos artistas Fluxus segundo o qual cada pessoa "é" um artista. Sabe-se quão longe estamos da generosidade e da autodescoberta da criatividade estética como factor inerente à condição humana, neste processo de emergência pop dos artistas visuais, onde a visibilidade e o reconhecimento poderão não durar mais do que a circulação efémera de uma canção nos variados *top-ten* internacionais. Estar em todo o lugar e ao mesmo tempo é hoje uma aspiração de qualquer jovem artista emergente. Para a construção desta expectativa, uma rede de museus e de centros de arte contemporânea estende-se por todo o planeta, acompanhada por uma proliferação de agentes do que se poderia denominar como um terciário artístico, formado por uma rede de prestação de serviços na qual se poderiam integrar os *curators*, produtores de exposições, funcionários de museus, críticos de arte, redactores de revistas e de jornais, professores de arte, pedagogos, economistas, gestores de *marketing*, galeristas e *dealers*, entre muitos outros.

As condições de aparecimento, formação e circulação de um jovem artista pressupõem hoje a produção de informação sobre a sua

obra que lhe permita entrar num sistema acelerado de produção do novo, onde tudo se torna apropriável e reciclável. Urge interrogar as instâncias que produzem esta informação. Numa época em que a arte se mediatiza, integrando o dia-a-dia das pessoas no mundo ocidental, conhecer a obra de arte implica também conhecer as circunstâncias da sua emergência, circulação e massificação. A arte contemporânea pode ainda chocar, surpreender, divertir, mas não sabemos se confronta alguém com as suas próprias expectativas e crenças ideologicamente instituídas, a partir do momento em que a própria criação artística passa a fazer parte das indústrias do lazer do nosso tempo. Interrogar a criação e a circulação artísticas em plena consciência destas suas condições implica considerar o papel que contextos ou instituições como a escola, o museu ou o centro de arte, o mercado, a comunicação social especializada ou não desempenham num mundo que sabemos cada vez mais global, originador de padrões de comportamento e atitudes-tipo ou tipificáveis.

A massificação do ensino superior, técnico, artístico e científico, quando chega à escola de arte, implica nos nossos dias uma profunda alteração do lugar desta no mundo da arte. Uma escola é hoje avaliável, não só pelas características do ensino nela ministrado, mas também pelo sucesso daqueles que a frequentaram num mundo especializado de afirmação e legitimação das competências e capacidades que é suposto essa mesma escola ter desenvolvido ou permitido desenvolver. Vivemos numa época em que os alunos encontram reduzidíssimas possibilidades de transformação da instituição escolar em função da sua imaginação e criatividade idiossincráticas, sendo muitas vezes a escola que definirá os padrões de actuação pelos quais os seus alunos se tornarão reconhecíveis. As escolas de arte começam hoje a ser instituições responsabilizáveis por algumas das condições de visibilidade e de legitimação que os seus alunos possam vir a obter. Deste modo, as próprias escolas de arte convidam críticos, *curators*, responsáveis pela programação de várias instituições, a

desenvolverem um contacto com os seus alunos que se pretende tão regular quanto possível. Este contacto pode passar pela organização de *tutorials*, mas abrange igualmente a produção de exposições de alunos finalistas sobre as quais é produzida informação similar àquela que se torna necessária para a organização de uma exposição em qualquer outra instituição artística. Envia-se convites, editam-se cartazes, organizam-se *dossiers* de imprensa e estratégias publicitárias. A escola começa assim a fazer parte de um sistema de aparecimento e de circulação. Não seria de estranhar que qualquer dia faça parte dos *curricula* escolares o ensino da preparação dos *dossiers* de artista, o desenvolvimento das competências sociais necessárias para desenvolver contactos em *vernissages* de eventos internacionais, a especialização geopolítica no reconhecimento dos vários poderes institucionais e galerísticos... Se o acesso ao ensino é hoje um forte amortecedor social das sociedades contemporâneas, as escolas de arte contribuem para a domesticação social dos milhares de alunos que as frequentam, enquanto primeira demonstração de um Estado-providência detonador das possibilidades de carreira e de sucesso. O paradoxo surge quando a aparente democraticidade do acesso à escola de arte se confronta com a rede estreita que selecciona aqueles que se afirmarão, conseguindo fazer circular as suas obras. Os museus e os centros de arte, as colecções públicas e privadas, surgirão depois como instâncias continuadoras e legitimantes da circulação artística.

Sabemos hoje que, tendo os artistas e as suas obras modificado o conceito de museu no século XX, transformando-o num local de experimentação e de confronto com as suas linguagens, jamais conseguiram no entanto alterar as condições de representação do poder que o espaço do museu sempre simbolizou. Tendo os príncipes do passado sido substituídos por *boards* representativos de um poder económico e político numa sociedade democrática periodicamente avalizada por ciclos eleitorais, a função social do museu ou

do centro de arte contemporânea será invocada para legitimar a sua existência, através da definição de estratégias de ampliação dos públicos que o possam visitar. Quanto mais públicos obtiverem, mais as entidades financiadoras dos museus e centros de arte proclamarão a sua magnanimidade na criação de condições de acessibilidade à cultura para os cidadãos das suas comunidades, mais justificarão os custos de um projecto arquitectónico, os custos de funcionamento e os custos de publicidade, os quais crescem precisamente em nome dessa referida acessibilidade, em detrimento dos orçamentos para colecção e programação. Ou seja, o "príncipe" jamais deixa de cuidar da sua imagem, continuando a utilizar a criação artística como suporte de construção dessa mesma imagem. Pouco importa que as obras expostas ou colecionadas o possam inclusive pôr em questão, ou interrogar os mecanismos sociais do seu poder. O facto de as expor e colecionar integra-as numa cultura do lazer característica de uma sociedade do espectáculo, permitindo o crescimento da visibilidade e do prestígio da instituição criada por esse mesmo "príncipe", numa operação de apropriação que muitas vezes as anestesia socialmente. A aparente democraticidade crescente dos museus, ostentada pela multiplicação dos seus públicos, não ilude assim um novo tipo de problema? Os museus dirigem-se cada vez mais aos turistas e não aos artistas, propiciando o consumo massivo de imagens, mas desfavorecendo o confronto e a reflexão individual sobre as obras que apresentam.

Mantendo necessariamente critérios selectivos para as suas programações, as instituições museológicas deparam com uma verdadeira explosão demográfica de jovens artistas provenientes das mais diversificadas latitudes e longitudes, assim como com a necessidade de multiplicar as exposições temporárias como modo de suscitar um permanente afluxo de públicos que regularmente visitarão o museu para saber o que nele se passa, independentemente muitas vezes de quem por lá passa. A pluralidade e a diversidade das hipóteses de

programação acompanha a globalização de um mundo da arte onde as opções e as programações se repetirão cada vez mais os "suspeitos habituais", numa padronização iterativa de tipologias e conceitos de exposição. Quanto mais um artista circula, mais hipóteses tem ainda de circular, muitas vezes com a apresentação em diferentes locais de um mesmo projecto. O facto de o vídeo ser um suporte cada vez mais utilizado pelos jovens artistas favorece a criação de um particular efeito de ubiquidade: teremos hoje que reflectir a propósito da obra de arte na era da sua reproduzibilidade expositiva...

Neste contexto, a exposição colectiva prolifera como o formato expositivo ideal para as instituições artísticas se apresentarem como um barómetro da jovem produção artística contemporânea. Contudo, a exposição colectiva é precisamente uma das instâncias do mundo da arte que se torna cada vez mais imperativo questionar. Comissariada habitualmente por um ou vários nomes legitimantes das suas pretensões, a exposição colectiva raras vezes propicia situações interessantes do ponto de vista da criação artística. A planificação dos seus custos envolve cada vez mais despesas com viagens e estadas, em detrimento da produção de obras específicas. Torna-se fácil confrontar a exposição colectiva com uma sua caricatura segundo a qual se convida um ou mais *curators* a viajar e a seleccionar um conjunto de obras e de nomes em função de um tema, normalmente legitimado por alguns conceitos em moda, provenientes habitualmente de leituras apressadas e empobrecedoras de textos filosóficos que reduzem Agamben, Augé, Deleuze, Virilio, entre muitos outros, a meros *slogans* aglutinadores. Os artistas vêm-se frequentemente considerados como intérpretes de uma peça duvidosa encenada pelo *curator*, sendo o tema ou o conceito da exposição legitimante do seu comissariado em vez de esclarecedor em relação às obras apresentadas. Consolida-se a figura do *curator* da exposição colectiva de jovens artistas. No seu nomadismo, assemelha-se à figura do viajante nómada e aventureiro

pelos cortes europeias na literatura do século XVIII. Os resultados do seu trabalho não consistem propriamente na criação de condições expositivas para o trabalho que os artistas realizam, mas antes na intermediação entre a instituição e o artista, condicionando por vezes o tipo de trabalho que este apresenta às regras e às expectativas que a instituição manifesta. Transferindo a dicotomia de Barthes acerca da relação entre o escritor e o crítico, o *curator* ambiciona a autoria no processo de criação da exposição, numa relação em que não deixa de ser "*primus inter pares*" junto dos artistas que apresenta. Com a diferença de que auffer um *fee*, enquanto os artistas, quando afortunados, apenas recebem os custos de produção e das viagens que realizam. Pressupõe-se que o artista, ao aumentar as possibilidades de circulação da sua obra com a aceitação dos convites que as instituições lhe oferecem, aumenta igualmente as possibilidades de obtenção de um rendimento económico pela atenção com que inevitavelmente, mais cedo ou mais tarde, o mercado o terá em conta. No entanto, sabemos que poucos são os eleitos. As galerias mais conhecidas desenvolvem com o artista jovem uma relação que se assemelha bastante com o modo como a indústria da moda cria as suas imagens publicitárias? aquilo que mostram pouco ou nada tem a ver com o que vendem...

Quando uma obra de um jovem artista é testada com particular sucesso num contexto legitimante, torna-se hoje natural que essa obra circule rapidamente por uma parte significativa dos museus e centros de arte instituídos. Para o artista, que normalmente tem poucos recursos para a sua sobrevivência e trabalho no início de uma carreira, circular torna-se uma forma de subsistência aliciente: com hotéis e viagens pagas, o artista come e bebe com o que recebe como *per diem*, para além de conhecer países, instituições e pessoas que passarão a fazer parte de um C.V. em que cada exposição prepara o percurso para a exposição seguinte. Como os nomes em circulação são numerosos, há artistas que aparecem e desaparecem por temporadas, muitas vezes conhecidos apenas por uma

obra ou por um número reduzido de obras às quais se vêem condenados: os *curators* e instituições preferem muitas vezes exibir obras já testadas e aclamadas em vez de partilharem o risco da produção de um trabalho novo.

Por outro lado, constata-se como uma parte significativa da jovem arte produzida a partir de inícios da década de 1990 é maioritariamente citacional. Se, nos anos 60 e 70, os artistas redescobriram as vanguardas europeias do princípio do século XX, nomeadamente o construtivismo e o dadaísmo, como contextos históricos legitimadores dos seus trabalhos, os jovens artistas encontram hoje nos exemplos épicos das obras dessas décadas um contexto específico de apropriação, citação e legitimação, muitas vezes com o sabor académico de uma revisão da matéria dada na sua formação escolar. Depois da discussão pós-moderna, fazer uma obra "à maneira de" ou "a partir de" torna-se um caminho a seguir e não um percurso a evitar. A isto junta-se o efeito mimético que a exposição colectiva hoje gera. As estratégias pop de construção do sucesso originam, à semelhança do que acontece na música, uma repetição de modelos e de estruturas de obras já reconhecidas. A tipologia de um novo realismo social, onde o artista fotografa a sua família ou aqueles que lhe são próximos, a relação com o cinema ostentada a partir de sucessivas manipulações de filmes conhecidos, reduzidos a alguns minutos de *loops* intermináveis, o confronto com a cultura popular urbana na arquitectura dos subúrbios, na música dos clubes, na referência da moda, na iconologia dos *gangs*, a irrupção de um intimismo adolescente e autobiográfico, o discurso auto-referencial sobre a arte, a manifestação das identidades sociais, culturais e sexuais, convertem-se em outros tantos *clichés* que encontramos repetidos iterativamente na exposição colectiva. Muitas vezes, encontramos-nos perante a mesma exposição, independentemente da geografia em que ela acontece, ou da variação dos seus protagonistas, apesar da explosão de nomes e da diversidade de projectos que nela se

parecem revelar. Para ser considerada um fenómeno artístico, a obra tem que começar por ser um epifenómeno, um exercício reconhecível dessa "clone art" em que se converte a exposição de grupo de jovens artistas contemporâneos.

A globalização chega à arte contemporânea a partir do momento em que se tornam globais os processos de actuação de todos os agentes nela envolvidos. Não sendo possível ignorar os contornos e os processos de um mundo da arte global, importa contudo conhecê-lo para precisamente encontrar formas de actuação que possam utilizar os seus recursos sem por eles serem definíveis ou manipuláveis. Ao longo de toda a história da arte, sempre a criatividade individual e idiossincrática superou os limites das possibilidades que lhe eram oferecidas. O mesmo dilema prossegue hoje, junto de cada artista que decide começar a apresentar os seus trabalhos: procurar participar no jogo do sucesso, acreditando que, "born to be famous", a sua obra apenas tem que encontrar as estratégias certas que lhe permitam ser aclamada, sabendo que o reverso da medalha se encontra nas ilusões perdidas que reconhece em inúmeros casos à sua volta, ou tão-só iniciar o confronto consigo mesmo, com o mundo, a história que lhe apresentaram desse mundo e todos os que dele fazer parte, numa ecologia irreduzível da criação artística que reconheça o pouco que é fazer aquilo que todos esperam que se faça, ou que já se conhece. Como se sabe, o sucesso ou o insucesso podem suceder em qualquer uma destas vias. Um problema de sempre, num mundo diferente.

João Fernandes é mestre em lingüística, crítico de arte e Diretor/Curador do Museu Serralves. Organizou as *Primeiras Jornadas de Arte Contemporânea do Porto*, em 1992.

Nota

Da Obra ao Texto, Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea. Org.: Jurgen Bock; Ed. Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002.

