

# Os novos discursos sobre arte, agora escritos pelos artistas

---

**João Paulo Queiroz**

Portugal. Artista visual e Professor  
da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.  
Coordenador do CSO - UFBAL  
joao.queiroz@fba.ul.pt

---

Neste artigo explora-se a articulação entre os novos paradigmas do discurso artístico que emergiram nos últimos anos e a proposta lançada pelos congressos de Lisboa, os CSO'2010, 2011, 2012 e 2013 (Queiroz 2010, 2011, 2012), e os respetivos periódicos adjacentes, as revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*. Faz-se uma revisão da evolução dos congressos na sua trajetória de consolidação, para depois se relacionar com as diferentes mudanças do espaço público no que respeita à arte.

Particularmente vão-se caracterizar as alterações no modo como o artista se relaciona com o seu trabalho, ao operar mais perto do público, junto da disseminação e da proposta de plataformas, como por ter uma ação mais informada, fazendo uso de formação pós-graduada, num contexto de crescente pluralismo nos circuitos legitimadores sobre a arte e seus discursos.

## 1 - Alterações no campo artístico

Na experiência dos congressos CSO lança-se a exigência de critérios de submissão e normas de redação próximas das ciências humanas. Há alterações essenciais em curso que tornaram possível a reivindicação de um espaço discursivo e de um campo operativo diferentes daqueles até aqui verificados.

Poderei relacionar algumas alterações importantes no posicionamento do artista face ao seu campo de intervenção, no sentido da sua expansão:

- Mudança no discurso sobre arte, chegando ao fim a hegemonia da História da Arte através da emergência de novas disciplinas e métodos;
- Mudança da formação dos artistas, passando-se da exigência da graduação à exigência da pós-graduação, e integrando a formação ao longo da vida;
- Mudança da ação dos artistas, passando-se à arte “expandida” (Krauss, 1979), com uma maior presença do artista como agenciador e curador.

Há alterações no diedro do campo artístico em todas as suas dimensões: por um lado, na dimensão do autor, cada vez mais informado e competente na verbalização sobre a arte, por outro lado, na dimensão dos discursos sobre a arte, mais poliédricos e integrando a as mudanças da pós-modernidade e, numa dimensão não menos importante, no lado da disseminação da arte, com um grande envolvimento do artista nas plataformas de agenciamento, antes delas tão ausente.

Pode-se dizer que é o próprio artista que se expandiu, ocupando espaços de formação, de intermediação, e de discurso, respetivamente.

De um modo um pouco mais detalhado apontam-se a seguir alguns momentos chave neste processo: ciências sociais, formação artística, artista intermediador, alterações contextuais nos discursos dominantes dos *media*.

### 1.1 Ciências humanas

As ciências sociais têm vindo a debruçar-se sobre os temas artísticos, renovando as abordagens: áreas como a antropologia cultural, a linguística, a semiologia, a psicologia social, a que se acrescentam os *cultural studies*.

Verificou-se uma passagem de objeto entre áreas disciplinares, no contexto da pós modernidade. É a transição entre os objetos exclusivos da História da Arte para os objetos de estudo da sociologia (Becker, 2010), da psicologia social (Moscovici, 1961), da antropologia (Lévi-Strauss, 1958; Bourdieu, 1989; 2003), e da retórica / semiologia (Barthes, 1988) integrando no seu objeto as manifestações da cultura *pop* (Hoggart, 1958; Williams, 1957; Hall & Whannel, 1964), que em conjunto com a problematização da Indústria Cultural pelos teóricos da Escola de Frankfurt, vieram permitir um derrube epistemológico fundamental: a queda da diferenciação entre cultura erudita e cultura popular, como pressentira W. Benjamin quando aponta o fulcro na reprodutibilidade e na divisão do trabalho, referindo que “a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reaccionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin” (Benjamin, 1992, p. 100).

Se é verdade que a História da Arte se fundamenta na essencialidade do que é erudito, trazida pela própria definição de «Arte», então ela encontra-se potencialmente desprovida de assunto, no que respeita a algumas manifestações contemporâneas, e decerto, no que respeita a toda a sua tecida complexidade.

É neste contexto de reposicionamento de referências e de alteração de paradigmas que emergem as perspectivas interdisciplinares contemporâneas dos Estudos Culturais. Resultam beneficiados os pontos de vista integradores, as disciplinas pós modernas e as aproximações interdisciplinares como os estudos sobre *Cultura Visual* vêm produzindo, a par com a progressiva perda da hegemonia discursiva tradicional, construída em torno do paradigma da Arte.

## **1.2 Formação artística**

A par com as modificações de referencial do discurso sobre a arte, o artista também sofre alterações constantes no que respeita à sua formação. Se outrora o ensino artístico se radicava em academias mais ou menos modernistas, em que a lógica das vanguardas era o combustível para um posicionamento geracional e para uma estratégia de inovação – onde «a Escola» era uma entidade imóvel perante a qual o jovem artista reagia–, hoje a situação é bem diferente.

Hoje um jovem em formação começa por cruzar várias escolas na própria graduação, por via de programas de mobilidade como o ERASMUS, o Ciências Sem Fronteiras, ou o PLI (Programa de Licenciaturas Internacionais da CAPES / Brasil), para além das bolsas de mobilidade privadas. Não raramente o jovem em formação frequenta múltiplos *ateliers* e *workshops* em paralelo à graduação. Nas próprias escolas de artes ele pode compor muitas vezes o seu currículo, estabelecendo um percurso de disciplinas da sua própria iniciativa, multiplicando experiências e influências.

Finda a graduação, a formação ao nível do mestrado é percebida socialmente como cada vez mais indispensável, mas com uma *nuance*: é normal o mestrado ser feito em local diferente da graduação.

Enfim, o que sucede é que o artista tem, por um lado, uma formação mais longa, e, por outro, uma habilitação e uma literacia mais aprofundada, onde as competências para apresentar trabalhos escritos, ensaios e teses perante júris académicos são incentivadas de várias formas. Igualmente, a formação é mais variada, e o paradigma da revolta contra a academia perdeu o seu sentido.

O artista de hoje complementa a graduação com formação suplementar e deslocalizada. O doutoramento já surge no seu horizonte natural. As suas competências discursivas, linguísticas e metodológicas estão num outro patamar.

### **1.3 Artista intermediador**

A ação dos artistas tem vindo a tornar-se mais interventiva. Os artistas têm vindo a desempenhar papéis de intermediação, ao organizarem e gerirem espaços alternativos de disseminação, e ao expandirem a atividade para além do *atelier*. Das oficinas cooperativas de produção de múltiplos, passando pela autoedição de livros de artista, e continuando na organização de novos espaços públicos de circulação *underground*, há um conjunto de novas funções associadas à circulação e à ação social e cultural. A área do criador emancipou-se do paradigma das vanguardas, enveredando pela interação, e a nova identidade incorpora um novo papel como *pivot*.

Hoje um artista gere acontecimentos, além de gerir objetos. Gere contatos e plataformas de disseminação. Gere projetos editoriais, galerias, residências, associações, *ateliers*. O artista tornou-se em gestor cultural com competências curatoriais.

## **2. Alteração contextual dos *media***

A alteração do circuito socioeconómico provocada pelas novas tecnologias e pela crescente dependência, dos *media*, da publicidade, no novo contexto de neoliberalismo globalizado, favorece os grandes grupos económicos e a respetiva concentração em carteiras de títulos (jornais, revistas, emissoras de TV e rádio), reduzindo, por um lado, o número de interesses e de agentes, e aumentando, por outro, a especialização de títulos, fruto de estratégias de segmentação. As bancas encheram-se de publicações segmentadas por hábitos de consumo e suscetíveis de gerar publicidade especializada (por exemplo, revistas sobre carros transformados, jogos de computador, fotografia digital, cães, ou muitas outras, ou a multiplicidade que segue a mesma lógica de canais de televisão por subscrição).

O novo paradigma dos *media* é um limiar de amortização cada vez mais exigente pressionado por acionistas em grandes grupos cotados em bolsa (Jhally, 1995). Os conteúdos terão de ser cada vez mais *low-cost*, e capazes de gerar grandes audiências. É uma paisagem onde a produção mediática se baseia em concursos e *reality shows*, isto no que respeita aos canais generalistas. Nos canais pagos reina o conteúdo formatado segundo rotinas de especialização temática, onde não há surpresas, ou espaço para inovação.

## **3. Desaparecimento da crítica, emergência do curador**

Assim os *media* adequam o conteúdo a temas susceptíveis de gerar retorno publicitário, dentro da eficácia da audiência. Aqui o espaço para a coluna de crítica de arte desaparece: a arte não gera anúncios. Mesmo o tamanho da agenda de eventos é reduzido aos principais. As páginas da imprensa passam a corresponder aos anúncios gerados pela atratividade da secção. Há páginas de cinema acompanhadas

por anúncios de cinema, há páginas sobre percursos turísticos acompanhadas por anúncios de pacotes de viagens, há páginas sobre automóveis, acompanhadas pelos anúncios aos mesmos.

Hoje o crítico que escrevia em jornais é uma figura desaparecida. A peça de agenda sobre exposições, ou surge no âmbito de um serviço público cada vez mais cortado em tempo e em recursos, ou simplesmente deixa de existir.

Mas hoje o produtor de discurso, antes um crítico, é agora um curador. Este produtor / organizador de discurso pode encontrar novos empregadores, sob a condição de modificar a sua ação. A nova relação mistura gestão de eventos, organização de *shows*, angariação de apoios, enquadrando-se normalmente em pequenas ou grandes instituições privadas.

Com esta mudança emerge também uma nova relação deste organizador do discurso com o mundo. Da redação de jornal, transita-se para o fim último do trabalho: o museu de arte contemporânea ou o evento de representação institucional (coleções de grandes grupos económicos, banca, seguros, a par com o comissariado de representações nacionais em certames). Mas até o curador aceder a este patamar tem um trabalho intenso de legitimação no circuito, começando por pequenos eventos e, claro, por traçar relações de cumplicidade geracional com artistas.

Aqui reside uma das chaves que é o acesso e o conhecimento dos intervenientes das novas gerações. Por vezes, por especialização na prática de eventos, observa-se que alguns artistas têm, por relações pessoais e geracionais, mais acesso ao recrutamento de outros operadores artísticos que os curadores e críticos exteriores às relações de companheirismo e de trabalho próximo.

Por outro lado, o mercado beneficia cada vez mais a juventude: os “jovens artistas”, os “valores emergentes.” São dinâmicas que se prendem com o retorno de investimento e com a especulação que atingiu o *art world* nas últimas décadas (Thornton, 2010). A cotação de alguns artistas mais maduros subiu até patamares que, por um lado, estabelecem uma barreira de crença e de legitimação cada vez mais cavada entre artistas com circulação internacional e outros com menor ventilação e, por outro, a dinâmica do mercado de galerias e de feiras de arte faz com que um jovem promissor, devidamente enquadrado em coleções investidoras, permita ganhos mais elevados do que um seu colega mais maduro.

Será, neste contexto, muito difícil, ou quase impossível, começar de início uma coleção de arte com artistas, por exemplo, de há algumas décadas: os nomes da arte modernista encontram-se encerrados em coleções instituídas, como os museus. As obras que hoje circulam no mercado são normalmente obras menores, ou de autoria duvidosa. As coleções foram consolidadas através de aquisições feitas no seu tempo. Este facto contribui para alimentar a pressão sobre o recrutamento de jovens: é uma pressão do próprio circuito económico. Encontrar o próximo Damien Hearst, ou Takashi Murakami, poderá ser uma oportunidade verdadeiramente apelativa, e que dita os valores em causa.

#### **4. A integração universitária**

Em paralelo, assistiu-se nos diversos países da Europa e da América à integração escolas de arte nas universidades, inserindo os seus professores e alunos em redes exigentes de produção académica, com organismos e programas de acreditação e indexação, de avaliação e de supervisão segundo referenciais científicos (FCT em Portugal, CAPES no Brasil, ANECA em Espanha, FIPSE nos EUA, CNRS em França, SECyT na Argentina, entre tantos outros), e com um incentivo continuado ao aperfeiçoamento e à eficácia da comunicação.

O professor de artes, além de criador, é hoje um professor universitário que responde a todas as exigências inerentes: o mestrado, o doutoramento, as examinações, as avaliações periódicas, a monitorização da sua eficiência docente, os inúmeros relatórios e trabalhos produzidos, a par com a exigente orientação de teses e com a lecionação em cursos de doutoramento, de mestrado e de graduação, não raramente em simultâneo.

Este é um clima em que a exigência sobre o operador artístico, agora professor universitário, e se desdobra nas múltiplas possibilidades de definição do pesquisador, onde o caminho está ainda a começar a ser traçado.

#### **5. A sequência dos congressos CSO' Criadores Sobre outras Obras**

Textos sobre artistas, produzidos por outros artistas.

Ao longo deste artigo caracterizei as diversas dimensões que se conjugam presentemente para formar um espaço de oportunidade de produção de discursos de artistas sobre a obra de outros artistas, discursos informados e de qualidade.

Os congressos CSO', "Criadores Sobre outras Obras," organizados pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, trouxeram um desafio para cima da mesa: enviámos, por chamada de trabalhos, o apelo aos criadores e artistas graduados, para que apresentassem, em ambiente de congresso e sob o formato de comunicação, a sua perspetiva sobre a obra de seus colegas de profissão.

Estabelecemos como campo de intervenção o eixo latino-americano, aprofundando um ambiente linguístico (português e espanhol) e, ao mesmo tempo, provocando um descentramento discursivo alternativo ao anglo centrismo.

As comunicações através da rede possibilitaram uma razoável eficácia na disseminação da chamada, mediante um trabalho minucioso de levantamento de agentes ativos no campo da arte e no campo da formação artística avançada.

Quando idealizámos o CSO em 2009, e começámos a organizar as chamadas para a primeira edição, em 2010, esperávamos, sem muitas pistas sobre o seu impacto, talvez menos de 20 palestrantes. Este modelo não tinha sido antes experimentado, não havia termo de comparação. Um congresso dirigido a artistas, e desafiando comunicações em formato académico sobre outros artistas é talvez um conceito diferente.

Afinal, recebemos por correio electrónico 79 submissões, ficando aprovado, pela comissão científica um total de 68 comunicações. O congresso foi um momento surpreendente, pela sua dimensão e abrangência, ao princípio inesperadas. Tivemos boa representação de Espanha e dos diversos Estados do Brasil, além de Portugal e do Peru.

No II CSO'2011, o congresso recebeu 130 submissões, ficando aprovadas 97 comunicações, entre muitos outros eventos paralelos. Introduziram-se como critérios de admissão a exploração de obras de artistas menos conhecidos, de qualidade, a par com a revelação de obras e autores oriundos dos países de expressão linguística portuguesa ou castelhana.

Um ano depois, no III CSO'2012, foram recebidas 140 submissões e aprovadas ao congresso 106 comunicações. Pudemos alargar o número de escolas de arte que apresentaram pesquisadores de um modo muito significativo.

Em 2013 recebemos mais de 217 submissões e aprovadas 147 comunicações, num leque crescente de participação.

Este congresso deu também origem, de modo natural, a periódicos académicos, primeiro a revista internacional “:Estúdio” (ISSN: 1647 – 6158, e-ISSN: 1647-7316), com 7 números publicados, e depois as revistas internacionais “Gama, estudos artísticos” (ISSN 2182-8539) e “Croma, estudos artísticos” (ISSN 2182-8547), com dois números publicados cada uma. A revista estúdio está indexada na rede SciELO.

### **Reflexões finais**

O sucesso destas iniciativas, congressos, revistas, actas, publicações académicas, deve ser enquadrado nos dados contextuais apresentados.

Existe um conjunto de novas aptidões com que os artistas se municiaram, tornando o seu discurso sobre arte, informado, consistente e credível.

Há um maior investimento na diversificação da formação e também na continuidade desta formação ao longo de diversas etapas. Há maior circulação internacional na formação.

Há um novo paradigma de intervenção do artista, em que este chama a si a intermediação e a gestão, adotando posições curatoriais, tanto do seu trabalho como da gestão de coletivos e de iniciativas.

Há uma exigência intelectual no campo das ciências humanas que retirou a hegemonia discursiva à história da arte.

Há também um contexto crescente de expectativas discursivas dos próprios artistas, materializado na sofisticação da comunicação e na adoção dos protocolos das ciências humanas: é o espaço do congresso, da revisão por pares, da revista com conselho editorial, das plataformas de comunicação formais e assessoradas na qualidade académica.

André Malraux (2011) anteviu o mundo como um Museu Imaginário, Museu sem paredes. Malraux antecipava o museu sem hierarquia, sem centralidade, sem narrativas induzidas por historicismos ou eurocentrismos. Antecipava um espaço de referencialidade em que não importam as obras, mas o seu conhecimento: antecipava uma rede, uma relação entre espectadores e imagens, onde a reprodução desempenharia um papel libertador.

Cada artista, cada homem, poderá compor o seu Museu, o seu imaginário.



**Figura 1.** O número 4 da Revista :Estúdio, Artistas Sobre outras Obras, dedicada ao tema “corpo.” Capa baseada em Fina Miralles, “Dona-Arbre” da serie *Translacions* (1973).  
Fotografia b/n, acción: mujer y paisaje. Sant Llorenç de Munt, Espanha.  
Col. Museu d’Art de Sabadell.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica,” in **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 71-113, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- , **O Amor Pela Arte: museus de arte na europa e seu público**, Porto Alegre: Editora Zouk, 2003.
- Croma**, *estudos artísticos* (2013) (ISSN 2182-8547) Lisboa: Faculdade de belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. [Consult. 2013-02-14]. Disponível em <URL: <http://www.croma.fba.ul.pt/>
- :Estúdio**, *artistas sobre outras obras* (2010 a 2013) (ISSN: 1647 - 6158, e-ISSN: 1647-7316). Lisboa: Faculdade de belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. [Consult. 2013-02-14]. Disponível em <URL: <http://www.cso.fba.ul.pt/revista-estudio/>
- Gama**, *estudos artísticos* (2013) (ISSN 2182-8539) Lisboa: Faculdade de belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. [Consult. 2013-02-14]. Disponível em <URL: <http://www.gama.fba.ul.pt/>
- HALL, Stuart & WHANNEL, Paul. **The Popular Arts**, London: Hutchinson, 1964.
- HALL, Stuart. “The Centrality of Culture: Notes on the Revolutions of Our Time”, in K. Thompson (ed.) **Media and Cultural Regulation**, vol. 6 of the Culture, Media and Identities Course Books. London: SAGE and The Open University, 1997.
- HOGGART, Richard. **The Uses of Literacy**. Harmondsworth: Penguin Books, 1958.
- JHALLY, Sut. **Os Códigos da Publicidade**. Porto: Asa, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field” *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%21897921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.C0%3B2-Y, 1979>.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale**. Paris, Plon, 1958.
- MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: ed. 70, 2011.
- MOSCOVICI, Serge. **La psychanalyse, son image et son public**. Paris, P.U.F. (nouvelle édition, entièrement refondue), 1976.
- QUEIROZ, João Paulo (Org.) **Actas do I Congresso Internacional ‘Criadores Sobre Outras Obras : CSO’2011.**’ (2010) [Consult. 2012-04-02] Disponível em <http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/edição/2010> ISBN 978-989-8300-06-5.
- QUEIROZ, João Paulo (Org.) **Quando os criadores apresentam obras de outros criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras : CSO’2011.** (2011) [Consult. 2012-04-02] Disponível em <http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/edição/2011> ISBN 978-989-8300-14-0
- QUEIROZ, João Paulo (Org.) **Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional “Criadores Sobre outras Obras – CSO’2012”** (2012). Faculdade Belas Artes Lisboa. [Consult. 2012-04-02] Disponível em <http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/edição/2012> ISBN: 978-989-8300-32-4
- THORNTON, Sarah. **Sete Dias no Mundo da Arte**. Lisboa: Arcádia, 2010.
- WILLIAMS, Raymond ‘Working-Class Culture’ in **The Uses Of Literacy Symposium, Universities and Left Review** 2, 1957.