

Arte e universidade: uma relação conflituosa?

por Lisette Lagnado

Lisette Lagnado:

Salgado o seu tema para o próximo trópico...

Foi meu pesadelo enquanto no MAC-USP e que vi, depois sendo totalmente desvirtuado, digo, o museu e essa preocupação, pelos diretores que me sucederam e que transformaram o museu em sede de cursos (?), desatentos aos objetivos do MAC-USP anteriormente, vinculado à experimentação e artes na cidade e Estado.

É que, a meu ver, a universidade no Brasil NÃO SE INTERESSA POR ARTE, e sim apenas por dar diplomas. nem a USP. minha experiência no MAC foi, nesse aspecto muito amarga. há uma profunda ignorância e indiferença por parte dos membros do conselho universitário por esse tema ou preocupações. o laboratório na USP é para as ciências exatas. eles não sabem ver como disse ontem na tv o celso amorim, que cada vez mais no mundo, ciência, economia e artes estão interligadas em benefício da sociedade.

Isso sem falar nos artistas que, como v. diz, transformam seu dotes intuitivos/criativos em profissão. Complicadíssimo, sobretudo nos dias que correm. Muito salgado seu tema. Boa sorte!

Aracy Amaral : (21/06/2004) ¹

Poderíamos fazer o seguinte teste: será que passa pela cabeça de algum de nós indagar se Cildo Meireles ou Tunga têm mestrado ou doutorado? A pergunta é absolutamente irrelevante para o entendimento dessas duas carreiras. Ora, se é verdade que o diploma universitário não faz o artista, ou seja, não lhe confere garantia de reconhecimento (tanto de mercado como até mesmo crítico), a crise econômica tem levado um contingente crescente de candidatos a enfrentar a burocracia da vida acadêmica com o objetivo de transformar em “profissão universitária” um tipo de saber que, pouco tempo atrás, era transmitido na vivência e informalidade dos ateliês livres e projetava seus frequentadores para um circuito “selvagem”. Lecionar ainda é a saída mais honrosa para quem não consegue se sustentar da venda de seu trabalho.

No Brasil, o tema da formação acadêmica do artista é um fenômeno recente, enquanto as experiências de outros países nos chegam como uma fábula extraída das “Mil e Uma Noites”. Se existe um panteão para o paroxismo, certamente as aulas de Joseph Beuys merecem figurar nesse templo. O artista (1921-1986) atuou como professor de escultura monumental na Academia de Arte de Duesseldorf por mais de uma década. Ativista político e mestre de alunos renomados, como Anselm Kiefer, sempre frisou a relação entre a produção artística e sua sociedade. É autor de uma frase espetacular (1969): “To be a teacher is my greatest work of art” (Ser um professor é meu maior trabalho de arte).

Essa frase nos serve de gonzo para verificar a natureza das relações entre a criação artística e o ensino da arte. Antes de prosseguir, é preciso distinguir a academia de arte (algo que poderia ser assemelhado ao Parque Lage, no Rio de Janeiro) do meio universitário, com as disciplinas oferecidas numa faculdade de artes (plásticas, visuais ou qualquer outro termo adotado pela instituição). Quais são as razões que levam um artista a buscar um reconhecimento universitário -escolha que exige uma aptidão específica para redigir uma dissertação (no caso do mestrado) ou uma tese (no caso do doutorado)? Diante da dificuldade de se tornar um “teórico”, o aluno comumente foca no seu campo pessoal, “torcendo” o corpo curricular para nele caber seu projeto artístico. O crítico Guy Amado não poupou a comicidade da questão: o que significa tornar-se mestre ou doutor de seu próprio trabalho?

¹ Aracy Amaral é professora titular (aposentada) em história da arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (transcrito com sua autorização). Dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da USP entre 1982-1986.

As mesas-redondas promovidas na Pinacoteca por Trópico têm procurado seguir um formato que convida um especialista “teórico” e uma personalidade mais engajada nas vias “práticas”. O tema de abril, “Arte e periferia”, parecia voltado para outra ordem de interesse. Em termos. O debate foi provocado a partir das apresentações da artista Mônica Nador e do professor e crítico de arte Paulo Sérgio Duarte. O empenho de inserção artística de Nador em camadas sociais carentes tornou-se seu projeto de doutoramento no Departamento da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. É um caso que pretende levar para a Universidade uma pesquisa de campo (a implantação do Jamac - Jardim Miriam Arte Clube) que só poderá ser abordada de maneira ampla, estabelecendo uma correspondência entre as expectativas do trabalho artístico e científico com as bases para uma transformação social.

Mas será que essa divisão é assim tão clara como a enunciamos? Não haveria um “modo de pesquisa integrada”, um caminho para “transcender a antinomia entre modos de conhecimento subjetivista e objetivista”? Este divórcio entre a teoria e a pesquisa empírica é a “armadilha reducionista” que o sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) denunciou incessantemente em seus escritos e entrevistas. Cabe citar em particular sua obra “Homo academicus”, um pensamento que se debruça sobre a objetivação científica e o sujeito dessa objetivação. Bourdieu afirma a prática da sociologia como uma “socioanálise”: “O sujeito da objetivação é ele-mesmo objetivado”.

O problema foi levantado com alvo preciso: a classe intelectual e universitária, acostumada a atravessar toda sorte de rituais de enunciação. Mas a dúvida que sempre pairou acerca do artista é se lhe cabe também, ou melhor, se a sociedade deve cobrar-lhe a tal da virtude intelectual. “Bête comme un peintre” (burro que nem pintor), afirmou certa vez Marcel Duchamp (1887-1968), uma assertiva cujo objetivo era ironizar a inteligência meramente retiniana e reivindicar o ingresso do conceito na prática artística: “A pintura não deve ser exclusivamente visual ou retiniana. Ela deve interessar também à matéria cinza, a nosso apetite pela compreensão...”.²

Não obstante, a ECA confere títulos de mestre e doutor em “Poéticas Visuais” a “pintores”, só para ficar no exemplo duchampiano, mediante a escrita de uma monografia e a apresentação de “obras” em algum espaço público da cidade (o Centro Universitário Maria Antônia vem cumprindo esse papel). Outros artistas, cada vez mais numerosos, preferem receber essa titulação em departamentos reconhecidos por sua pluridisciplinaridade, como os cursos de Comunicação e Semiótica e o da Psicologia Clínica, ambos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), dialogando menos com seus pares do que com filósofos ou cientistas sociais. Em março deste ano, o programa de pós-graduação stricto sensu da Faculdade Santa Marcelina foi recomendado pelo Conselho Técnico Científico da Capes, abrindo uma nova possibilidade de mestrado em produção, teoria e crítica em artes visuais.

Se falar criticamente de si mesmo já é um estorvo para um pensador, devem ser considerados ainda alguns problemas sem a menor chance de obter uma resposta unívoca:

1. “É possível ensinar alguma coisa que não se aprende?” -pergunta de Bourdieu formulada em Limoges (30/10/1977), numa intervenção intitulada “Ce que parler veut dire” (O que falar quer dizer).
2. Qual o conjunto de disciplinas que compõe a formação de um artista “plástico” no Brasil?
3. Como a prática de um artista contemporâneo, sujeita a tantos imponderáveis (estar na hora e no lugar exatos com o curador certo, é um entre milhares), consegue se adequar ao formato acadêmico de dissertação e tese, com método, citações fundamentadas, bibliografia, notas de rodapé etc.?
4. O que resta à exposição (isto é, o trabalho “prático” que acompanha a monografia) a não ser virar pálida ilustração de uma teoria forjada para uma finalidade estranha? A criação necessita de tantas justificativas? Sistematizar não acarreta o declínio da experimentalidade livre?
5. O artista seria então capaz de desempenhar uma tarefa similar à do crítico?

² Cf. entrevista televisada, Filadélfia, NBC, 1955.

Recentemente, três dissertações de artistas me deram enorme prazer de ler e ver, tendo conseguido se articular autonomamente como “obra” e interrogação crítica, sem sacrificar a inventividade ao rigor científico. São elas: “Marcelo do Campo (1969-1975)”, de Dora Longo Bahia (sob orientação do prof. Marco Giannotti, ECA, 2003), “A de Arte – A Coleção Duda Miranda”, de Marilá Dardot (sob orientação do prof. Milton Machado, UFRJ, 2003)³ e “A obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra”, de Carla Zaccagnini (sob orientação do prof. Martin Grossman, ECA, 2004). É dela que extraí perguntas como estas:

“Pensar os limites da universidade como terreno (...) para a análise e para a realização de projetos artísticos. (...) De que maneira a produção artística pode ser inserida e analisada na academia; em que ponto ela se aproxima e se afasta do conhecimento científico; quais os critérios de que a universidade dispõe para avaliar seus processos e resultados; por que motivos pode interessar ao meio universitário a inclusão da pesquisa artística entre seus campos de estudo e, paralelamente, quais as razões pelas quais os artistas se voltam para o ambiente acadêmico? (...)”.

Como se vê, minhas escolhas se atêm a dissertações que driblaram o problema da “teorização do eu” e se aventuraram pelas veias de uma ficcionalidade ou pelo menos colocando uma certa distância. Não estou afirmando que não existam boas teses com o pressuposto de organizar em etapas uma atividade que não conta mais com a benevolência da inspiração romântica.

Mas chamo a atenção para o fato de Dora Longo Bahia e Marilá Dardot terem criado “personagens conceituais”, ou seja, a voz de uma terceira pessoa⁴ (4): a primeira inventou um tal de Marcelo do Campo, jovem artista nascido em 1951, que teria trabalhado em São Paulo entre 1969 e 1975; a segunda mostrou a coleção de um suposto colecionador, chamado Duda Miranda, que não compra nenhuma obra, mas as refaz. Ambas as artistas perfizeram uma homenagem a Marcel Duchamp (tradução de Marcelo do Campo), cada uma apresentando com bastante argúcia, tanto nas obras como em seu texto, alguns dos conceitos cruciais da produção contemporânea: autenticidade e autoria, cópias, falsificações e apropriações, feminismo e discurso dos gêneros, entre outros. Para compor este quadro, Tadeu Chiarelli foi convidado na qualidade de historiador da arte e professor da ECA, mas, sobretudo, porque sempre deixou claro entre seus colegas que não participa de banca de artistas. Ele deverá desenvolver os seguintes tópicos: que tipo de monografia teórica, ou de “escrita”, esperar de um artista?; quais os motivos que levam esse artista a passar por esse ritual?; como poderia ser aprimorado?; qual a natureza do discurso produzido quando o sujeito é simultaneamente objeto e agente de sua investigação?; que subjetividade defender, que cientificismo imaginar?

Por último, permitam-me mencionar que os funcionários e docentes do ensino público paralisaram seu trabalho desde o final de maio, reunindo as Universidades de São Paulo (USP), as Estaduais Paulista (Unesp) e de Campinas (Unicamp). O presente encontro não deixa de ser uma atividade de auto-reflexão política.

3 Cabe lembrar que tanto Marco Giannotti como Milton Machado são artistas em plena atividade. A respeito da posição do artista dentro da universidade, remeto o leitor à revista “Ítem”, nº 5 (Rio de Janeiro, 2001), que publicou uma entrevista com Milton Machado, da qual destaco o seguinte trecho: “O que tenho procurado sugerir a meus orientandos é um salto em distância (se para isso for necessário um recuo, que seja para ganhar impulso), um movimento de translação e transposição para outras salas, encorajando-os a escrever sobre algo que me pertença tanto como pertence a eles, porque pertence a todos, ao território das exterioridades onde os trabalhos se encontram, e se separam. Se um estudante me oferece uma tese onde discuta, digamos, a questão da paisagem, ou do informe, ou da planaridade, ou do corpo, ou do espelho, ou da nuvem, ou do falso (estou exemplificando com questões que estão sendo de fato abordadas por estudantes do curso), terei muito mais interesse em ver sua produção de objetos que lidem com a questão da paisagem, do informe, da nuvem, etc. E mesmo que escrever, e escrever teoria, continue representando uma dificuldade, melhor uma teoria em débito com o escrever e com a teoria do que com o próprio trabalho.”

4 Termo cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Cf. “O que é a filosofia” (1991).

O texto acima é uma adaptação da palestra de abertura da mesa-redonda "Trópico na Pinacoteca: arte e universidade", realizada em 26/06/2004 na Pinacoteca do Estado, com a participação de Carla Zaccagnini (artista) e Tadeu Chiarelli (professor da ECA/USP, historiador da Arte e curador do MAM/SP). A coordenação foi feita por Lisette Lagnado.

Lisette Lagnado

É crítica de arte e curadora independente, coordenadora do Arquivo Hélio Oiticica (Projeto HO e Instituto Itaú Cultural), autora de "Leonilson - São Tantas as Verdades" (DBA) e editora de **Trópico** e da seção "Em Obras".

O artista na pós-graduação

Para início de minha fala devo dizer que me interessa levantar aqui alguns problemas para a discussão não apenas sobre o artista na universidade, mas também sobre a maneira como a universidade percebe o artista dentro de seu território. É um mero levantamento de problemas sem nenhuma pretensão de esgotar qualquer uma das questões apresentadas.

Dito isto, vamos lá: penso que a universidade em muitos aspectos reproduz as características da sociedade onde ela se insere. Nesse sentido, devo dizer que, tanto em nossa sociedade quanto na universidade, o artista é basicamente ignorado e, quando muito, simplesmente tolerado.

Como sabemos, a arte no Brasil sempre foi vista como uma atividade menor, quando não foi entendida como um trabalho degradante. Ser artista no país, ainda é para muita gente estar fora das atividades profissionais realmente "sérias", efetivamente "produtivas", e significa até mesmo possuir algum tipo de desvio não recomendado.

A arte que até o final do século XIX era coisa de negros escravos ou libertos, hoje ainda é, para muitos, pejorativamente, coisa de mulher, ou coisa de homossexual.

Essa visão negativa que a sociedade brasileira sempre teve em relação às artes sofreu algumas transformações com o passar dos anos, mas muito desse preconceito ainda pode ser percebido na cena atual.

Um breve histórico sobre a arte na USP talvez traga alguns dados sobre a permanência desse preconceito e estabeleça um patamar para a discussão que aqui nos propomos.

O ensino das artes visuais entra na USP indiretamente, via a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Por ser aquela unidade a primeira a possuir em seus quadros professores-artistas, ao que se sabe teria sido na FAU o início do debate sobre a necessidade ou não do artista se submeter às normas da pós-graduação, normas essas que existiam antes do artista adentrar no corpo docente pós-graduado da universidade e que pouco modificou após sua entrada.

Para dar bases a uma reflexão posterior, talvez fosse interessante perguntar sobre as razões pelas quais as artes plásticas entraram na USP via FAU, e não propriamente por meio da criação de um instituto de artes.

Embora muitas outras hipóteses possam ser aventadas, parece que o curso de arquitetura legitimava o ensino de disciplinas de arte -tornando-as menos descartáveis-, uma vez que elas poderiam ser hipoteticamente operacionalizadas pelo saber "exato" da engenharia que sempre esteve presente também na formação do arquiteto. Ou seja: o aluno da FAU que se dedicasse com maior afinco às disciplinas artísticas lá ministradas, sempre estaria num curso, em última instância, de engenharia, uma área "séria" da formação acadêmica.

Apesar dessa experiência da FAU, as artes ingressam "oficialmente" dentro da USP, a partir da criação da Escola de Comunicações e Artes no final dos anos de 1960. A ECA -como a escola é conhecida-, em seu início parece ter encarnado dois propósitos:

Em primeiro lugar, ela seria a realização já totalmente descaracterizada de um projeto existente desde o início da Primeira República de se constituir um instituto de arte pelo governo do Estado. Naqueles anos do final do século XIX, quando o Estado de São Paulo busca organizar seu sistema educativo, surgem, efetivamente, projetos de criação de um instituto que congregasse cursos de artes plásticas e música, sobretudo.

Tais projetos, como se sabe, não vingaram, e seria portanto a ECA quem, mais longinquamente, responderia a esses pálidos anseios percebidos logo após a Proclamação da República.

Em segundo lugar, a ECA talvez seja a concreção mais paradigmática de um tipo de raciocínio que começa a ganhar força no Brasil justamente nos anos 1960, que seria aquele de mesclar, em instituições de ensino, áreas de comunicação de massa com as áreas das artes tradicionais. Dentro deste conceito tudo era “cultura”, tudo era “comunicação”. Assim parecia não existir problema algum em pensar dentro de um mesmo biblioteconomia e artes plásticas, editoração e teatro, rádio e música, e assim por diante.

Mesmo levando-se em conta esse caldo de cultura que teria possibilitado o surgimento da ECA, vale a pena chamar a atenção para o fato de que a palavra “arte”, no título da escola aparece como um apêndice. Isso porque a ECA era para ser chamada Escola de Comunicação Social, ou algo parecido, e só perdeu o “Social” para receber o “e Artes” por questões ainda pouco esclarecidas. De qualquer maneira, a Escola de Comunicações e Artes -espaço, dentro da Universidade de São Paulo onde os departamentos de arte da USP (com exceção da arquitetura) estão congregados-, apenas com muito esforço consegue se fazer ouvida e respeitada dentro da universidade.

Apesar de já possuir quase quatro décadas, essa instituição parece ainda não ter ganho foros de maioria dentro da USP. Esta situação deixa claro, por um lado, o pouco apreço que a universidade dedica às áreas de comunicação e artes e, por outro, a falta de esforços ainda mais contundentes por parte da própria ECA -e aqui não me refiro apenas à diretoria da instituição mas, sobretudo, aos seus corpos docente e discente-, para que a unidade ganhe esse reconhecimento. Dentro da ECA, os departamentos de arte tendem a ser os menos privilegiados. Tradicionalmente existiria naquela unidade da USP uma maior visibilidade e força política dos departamentos ligados às comunicações, fazendo com que os departamentos de arte -teatro, música e artes plásticas- atingissem uma presença política mais tênue.

Por sua vez, dentro do conjunto dos departamentos que formam a ECA, até muito pouco tempo o Departamento de Artes Plásticas (criado no final dos anos de 1960) possuía uma visibilidade bastante discreta e muito pouca força política dentro da unidade.

Essa situação pode ser ilustrada por meio de um rápido exemplo: em meados da década de 1980, foi realizada uma dissertação de mestrado sobre a questão da comunicação não-verbal dentro da ECA. Os artistas formados pelo Departamento de Artes Plásticas não teriam sido sequer mencionados na referida dissertação. A justificativa, entre outras, estaria na complexidade do discurso das artes visuais e na suposta pouca visibilidade do conjunto de artistas formados ou em atividade dentro do departamento.

Embora esta situação de quase invisibilidade do departamento já dê sinais de mudança efetiva, o Departamento de Artes Plásticas ainda encontra dificuldade para se fortalecer dentro da ECA e dentro da universidade. Tais dificuldades, tendo como base primordial o já mencionado desinteresse que as artes despertam nas outras áreas não só da ECA, mas da USP em geral, revela-se em dois níveis.

Em primeiro lugar, na falta de verbas para equipar e manter os materiais e maquinários e ferramentas específicas e fundamentais ao bom andamento dos cursos por ele ministrados.

Em segundo, a falta de interesse real de outras instâncias da universidade para refletir, em conjunto com o departamento, sobre as especificidades da área de conhecimento ensinada naquela unidade e seus possíveis desdobramentos e articulações com as outras áreas do saber exploradas na USP. Essa situação de relativa marginalização do Departamento de Artes Plásticas dentro da ECA e dentro da USP foi de alguma maneira enfatizada por algumas atitudes do próprio departamento durante sua história.

Tendo sido criado como resposta a uma necessidade abstrata (entendia-se que a universidade deveria ter cursos de artes plásticas porque assim tinha de ser), e não como fruto de um projeto concreto de inserção da arte e do artista no quadro da universidade, o departamento, nas suas primeiras décadas de funcionamento, parece ter tido como objetivo primeiro instituir-se enquanto unidade departamental preocupada em adaptar o ensino das artes visuais às rígidas normas burocráticas e pedagógicas da USP e do governo federal.

Calçado nas qualidades profissionais individuais indiscutíveis de seus primeiros docentes, o departamento buscou atender concomitantemente a duas demandas.

Por um lado, dar conta da formação dos jovens que ingressavam como alunos em suas dependências, desejando uma aprendizagem específica calcada, em grande parte, na prática mais informal do ateliê.

Por outro, responder às exigências burocráticas da USP e do governo federal, que, a todo custo, sempre buscaram enquadrar as especificidades do ensino da arte nas regras mais gerais do ensino universitário.

Voltado para a resposta a essas duas demandas, parece que nos primeiros anos de sua trajetória o departamento não pôde pensar efetivamente em capitanear um movimento de reflexão dentro da USP sobre o papel da arte na universidade brasileira e sobre o papel do artista dentro desse contexto.

Embora iniciativas e inquietações legítimas sobre esses problemas tenham emergido dentro do contexto do departamento, parece que as agruras para se resolver os problemas circunstanciais mais imediatos, impediram o efetivo posicionamento do departamento dentro de um debate maior sobre as questões levantadas.

E, para tornar ainda mais complexa esta discussão, eu apresentaria um outro problema que pode ter colaborado para que os caminhos para se pensar a arte e o artista dentro da universidade fossem se tornar ainda mais difíceis, justamente naquele período em que se formavam os departamentos da ECA-USP.

Refiro-me ao fato pouco lembrado de que, justamente no período em que a USP está agregando dentro de si uma instância voltada para o ensino das artes visuais -final dos anos de 1960 e início da década seguinte- essas estão passando por uma profunda transformação no quadro de sua própria natureza. Ou seja: é no momento quando a arte vai deixando de ser vista como uma atividade intelectual que se manifesta apenas e tão somente pelo exercício da manualidade, que se cria o Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, concebido a partir da congregação de ateliês de gravura, pintura, escultura etc., que, em última instância, reafirmam uma visão mais tradicional da arte e seu ensino.

É claro que seria tolo não ter a consciência de que esse novo posicionamento atingido pelas artes visuais não torna prescindível o ensino mais específico das modalidades artísticas tradicionais. (Sobretudo no Brasil, as artes visuais nunca abandonaram o fazer manual ou, pelo menos, a manifestação via algum tipo de materialidade física, mesmo em seus momentos mais “conceituais”.) No entanto, essa contradição entre a nova concepção da arte e do artista que surgia e a estrutura de ensino que se firmava dentro da USP nunca emergiu de maneira plena dentro do departamento, sendo problematizada e discutida.

De fato, pode-se dizer que dentro daquela unidade da USP ela foi vivenciada de maneira pouco produtiva: dentro do departamento acabou surgindo duas alas de professores, seguidas pelos alunos, os “partidários da manualidade” -professores e alunos voltados com muita ênfase para a prática de ateliê e para uma reflexão sobre a arte que se dava a partir da prática-, e a ala dos “conceituais”, que discutia os códigos e as estruturas do campo da arte, conferindo importância apenas relativa à prática ou à ênfase à manualidade como instância maior do fazer artístico.

Se o Departamento de Artes Plásticas vivenciava essa contradição de fato relativizando, qualquer norma ou parâmetro sobre como deveria ser o ensino da arte e sobre o que deveria ou o poderia ser uma obra de arte (ali os dois modos de encarar a arte e seu ensino conviviam sem confronto e/ou debate efetivos), é possível imaginar como as outras instâncias da Universidade percebiam essa situação.

*

Resumindo as questões até aqui levantadas, diria que o problema sobre o artista e a Universidade de São Paulo se estabelece numa situação de profunda crise.

Tendo como cenário o preconceito que a sociedade brasileira e a universidade nutrem em relação à arte e ao artista, o problema do papel do artista dentro da universidade se instaura num momento em que duas maneiras de entendimento da arte entram em conflito.

De um lado, aquela corrente que acredita que as artes visuais devam se manifestar por meio de modalidades tradicionais -pintura, escultura, gravura etc.- ou por meio de outras modalidades de produção de objetos ou “situações” artísticas -como a performance a instalação, a videoarte, e as outras novas tecnologias, todas passíveis de serem ensinadas enquanto técnica.

De outro, aquela corrente que acredita que a figura do artista plástico tradicional -entendido como aquele profissional que prioriza manifestar-se por meio de técnicas de produção de formas e imagens, sejam elas artesanais ou não- deva ser substituída por aquela do artista-intelectual que não privilegia apenas a produção de objetos, mas que procure refletir e interferir -materialmente ou não- no âmbito mais amplo do sistema de arte e suas relações com o restante da sociedade.

Levantadas essas questões gostaria de encaminhar uma primeira pergunta que na seqüência me apresso a responder: por que o artista procura realizar os cursos de pós-graduação?

Consegui levantar pelo menos três possibilidades de respostas.

O artista procura os cursos de pós-graduação para alcançar uma maior qualificação profissional, adaptando-se às exigências do mercado, sobretudo o mercado de professores universitários.

Sabemos que hoje, para que o artista possa se manter financeiramente, muitas vezes é obrigado a se transformar em professor. E para continuar desenvolvendo essa atividade ele tem que se adequar às exigências burocráticas do sistema educativo brasileiro atual que o obriga a obter títulos acadêmicos.

O artista procura os cursos de pós-graduação como uma estratégia para a busca de legitimação social de seu trabalho. Nesse caso, a legitimação conferida pela universidade seria uma alternativa àquela concedida pelo mercado de arte, aqui entendido como o sistema de galerias e colecionadores. Como o mercado brasileiro é ainda pouco permeável à absorção concreta de produtos artísticos produzidos por jovens profissionais, o reconhecimento alcançado dentro da universidade poderia, de alguma maneira, suprir ou preparar o terreno para um futuro reconhecimento dentro do mercado.

O artista procura os cursos de pós-graduação como um espaço de discussão e debate sobre a arte e seu campo, como uma maneira de atualização do seu saber e da sua atividade profissional. Seria uma forma de dar continuidade à sua primeira formação artística e intelectual, hoje em dia cada vez mais estabelecida dentro do ensino universitário e não naquele espaço informal dos ateliês.

Essas três possibilidades possuem em comum o fato de que enxergam a universidade e seus cursos de pós-graduação como um tipo de serviço público ou como uma central de ofertas de bens da qual o artista pode retirar aquilo que mais lhe interessar. E para conseguir seus propósitos ele tenderá a não se opor às normas preestabelecidas para o alcance de seus objetivos e muitas vezes usará de sua “criatividade” para burlar ou atenuar os quesitos mais cerceadores dessas regras.

Isto significa que, se o artista, para alcançar o título de mestre e de doutor, necessita produzir um corpo de trabalhos práticos e um memorial que supostamente dê conta de traduzir numa linguagem inteligível para toda a universidade a também suposta complexidade de seu trabalho prático, ele fará tal sacrifício: produzirá seus trabalhos, lerá uma série de autores e produzirá também o seu texto.

Realizará uma exposição das obras, em anexo ou em outro local será realizada a defesa da dissertação ou tese. Nessa defesa, na maioria das vezes, serão discutidas as idéias contidas no texto escrito, e não propriamente a idéias contidas nos trabalhos expostos. O artista será aprovado, alcançando assim seu objetivo.

Estabelecidas essas três hipóteses que levariam a maioria dos estudantes artistas a procurarem os cursos de pós-graduação na universidade, creio que caberia agora perguntar o que a universidade procura ou espera do artista.

A universidade parece não querer nada do artista. Ela não procura nada nele ou em seu trabalho. Ao que tudo indica fica a impressão de que, num passado não muito distante ela acabou absorvendo as pressões para que o artista fosse incorporado à carreira acadêmica, apenas para resolver o problema funcional de uma determinada categoria de funcionários: seus professores artistas, que exigiam um tratamento igualitário dentro da universidade.

Usando como justificativa a crença, na verdade meramente retórica, de que o universo do saber deveria estar pautado na filosofia, na ciência e nas artes, a universidade na verdade resolveu um problema apenas funcional ao introduzir o artista na carreira universitária. E assim não deu espaço para que as especificidades dessa área do conhecimento se constituíssem como parâmetros básicos para a estruturação das normas tanto para a formação quanto para a avaliação do artista.

No princípio, a universidade esperava que o artista se candidatasse aos títulos de mestre e doutor apenas com um texto, um texto não necessariamente sobre seu próprio trabalho, mas algo mais próximo da história ou da teoria da arte. Foram os artistas e alguns intelectuais da universidade que lutaram para que fosse incorporada aos exames de obtenção dos títulos de pós-graduação a possibilidade de se apresentar trabalhos práticos dos artistas. Solução aceita só após muitas discussões e com o compromisso desse trabalho vir acompanhado por um arrazoado teórico.

*

Não se trata de aqui reivindicar para o artista plástico o direito de apenas se manifestar a partir de sua produção objetual, deixando de lado a necessidade que todo artista possui de desenvolver uma tradução dos pressupostos de sua produção para o discurso da linguagem escrita. Trata-se de perguntar as razões dessa exigência: por que se chegou a essa obrigatoriedade de todo artista apresentar um trabalho prático e teórico? Por que não apenas um trabalho prático *ou* teórico? A meu ver, para um setor muito grande da universidade, a exigência de que o trabalho prático viesse acompanhado de um texto deve-se, em primeiro lugar, à profunda desconfiança que esse setor detém em relação ao conhecimento produzido pela arte.

Não confia e, por não confiar, tende a não se preocupar em conhecê-lo. Não se preocupando em conhecer as especificidades desse discurso, acaba efetivamente por não conhecê-lo e, quando se depara com a obra de arte, necessita de um suporte textual convencional para se assegurar das qualidades do autor da produção prática.

A essa falta de conhecimento sobre o discurso da arte, por parte de um grande setor da universidade, deve-se agregar um outro dado significativo: a relativização dos parâmetros para o julgamento da obra de arte.

Dentro da universidade, os critérios para a avaliação de um trabalho científico tendem a ser, pelo menos aparentemente, muito claros e objetivos. Um trabalho na área de medicina ou está dentro de parâmetros aceitáveis da própria área ou não está. Assim na área de matemática ou mesmo no campo da antropologia.

Já no campo da arte, essa situação é relativa. Dentro de um corpo de pessoas autorizadas a julgar um trabalho de arte -mas nem sempre familiarizadas com as transformações dos critérios de julgamento-, como avaliar se um trabalho de pintura ou um trabalho produzido dentro da internet é válido enquanto arte ou não?

Por onde o participante de uma banca de mestrado pode se segurar para realizar sua avaliação se ele não necessariamente tem a intimidade com a questão artística contemporânea (esse participante, muitas vezes, por ser um especialista em um determinado período de história da arte do passado, não faz a mínima idéia do que se passa em termos de arte contemporânea, muito embora possa legalmente participar de uma banca examinadora)?

Outro dado: se esse mesmo profissional está avaliando um trabalho de arte que desconhece, produzido por um profissional que deseja ministrar aulas -ou seja, transmitir a outros, um universo de conhecimentos amalhados-, como julgar essa segunda capacidade do candidato, sem se apoiar num texto onde as idéias supostamente se manifestem dentro de uma coerência maior?

O problema é que a tradição do artista candidato apresentar seu trabalho prático e o trabalho escrito não aliviou a universidade (e aqui não falo apenas da USP) de tornar mestres e doutores indivíduos sem a mínima ou mesmo sem nenhuma qualificação nem artística e nem pedagógica.

Creio que a resolução de todos esses impasses só ocorrerá quando a universidade se conscientizar de fato de que a arte pode cumprir um papel muito maior do que vem cumprindo na sociedade atual. Propor a formação do artista dentro de uma perspectiva menos mercantilista e mais comprometida com os novos desafios que a sociedade contemporânea apresenta a ele -aqui entendido não apenas como um artesão especializado, mas como um intelectual pleno- essa proposta pode soar falsa ou até mesmo ingênua. Mas, se não for assim, corremos o risco de continuarmos eternamente a nos debater sobre questões menores enquanto permanecemos completamente alheios às possibilidades concretas de interferir efetivamente na transformação da sociedade.

Tadeu Chiarelli

É historiador da arte, professor de história da arte no Brasil na ECA-USP e autor de "Um jeca nos vernissages", entre outros livros.

"Arte e universidade": como foi o encontro "Trópico na Pinacoteca"

Cursos de pós-graduação dirigidos a artistas, para o desenvolvimento de trabalhos sobre a própria produção, ainda são recentes em programas de instituições de ensino no Brasil. A linha de pesquisa em Poéticas Visuais do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo) é modelo para dezenas de congêneres espalhadas pelo país, mas não tem vinte anos de implantação; está ainda "se consolidando".

Não só os candidatos à docência enredam-se em dúvidas, como o corpo docente também. Por exemplo, o que, na arte contemporânea, interessa à universidade? E o que faz do espaço acadêmico um bom lugar para o artista pensar e refletir sobre o que produz? O resultado do trabalho "prático" deve vir sempre acompanhado de um par "teórico"? Esta divisão é intransponível? E para os textos de artista, a tese é um bom formato, em todo e qualquer tipo de pesquisa?

Daí em diante, as indagações se multiplicam. Sinal de que, desde o desenho dos cursos até a escolha dos critérios de avaliação, tudo o que se refere à formatação dos programas de mestrado e doutoramento dedicados ao projeto, ao processo e ao trabalho de arte está por resolver (ou aperfeiçoar) a equação entre flexibilidade e rigor. Ou, noutras palavras, é preciso estabelecer princípios de formação que não obstruam margens à experimentação.

O que à primeira vista até parece uma advertência foi, na verdade, a tônica do debate que se travou na edição de junho da série "Trópico na Pinacoteca", sobre as relações entre a arte e a universidade. O encontro reuniu o historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli e a artista Carla Zaccagnini, com mediação da crítica e curadora Lisette Lagnado, editora de Trópico.

Como professor de história da arte no Brasil da ECA-USP, Tadeu Chiarelli reafirmou a "preferência" por não integrar bancas examinadoras de artistas. Carla Zaccagnini é mestre em poéticas visuais pela mesma ECA-USP, onde defendeu "Dissertação - A obra como lugar do texto,

o texto em lugar da obra”, “objeto” (caixa-livro com encadernação dupla) que, como sugerem título e subtítulo, é dissertação e trabalho de arte.

A artista deu início ao debate com a apresentação de trabalhos realizados enquanto cursava o mestrado, entre 2001 e 2004. São eles: “Contorno de exposição”, “Restauração”, “Panorama” (2001), “Assentos”, “Fortuna”, “Bibliografia” (2002), “Vitrine”, “Catálogo” (2003), “Museu das vistas” (2004) e, por fim, “Dissertação” (2001-2004). “Eu acho que meu ingresso na universidade e a intenção de fazer uma pesquisa acadêmica sobre a minha produção fizeram com que meu trabalho adquirisse outras características.”

Um destes novos atributos é a presença do texto escrito (próprio ou alheio) na configuração dos trabalhos. O assunto é objeto de estudo na dissertação que Zaccagnini defendeu em abril passado, sob orientação de Martin Grossmann. “A ‘Dissertação’ partiu da compreensão de que o texto é, por definição, a matéria do trabalho acadêmico. E o resultado só traz textos e não tem imagem”, disse a artista, cuja pesquisa se constrói na superposição de dois discursos, o da autora e o do crítico argentino de arte Santiago García Navarro.

Zaccagnini explicou o “funcionamento” da dissertação: “Santiago nunca viu nenhum dos trabalhos apresentados neste projeto acadêmico, nem por reprodução. Eu escrevia uma descrição de cada trabalho, mandava para ele, que me respondia com inserções nesse texto descritivo. Daí a encadernação dupla: tem o texto dele impresso numa folha de transparência, que encaixa no meu texto, impresso em sulfite. O meu texto é o corpo da dissertação e o dele, um anexo -esta é a única maneira como eu poderia inserir o texto de outra pessoa no meu trabalho. Mas a idéia, claro, é que você leia o texto híbrido, formado pelas duas escritas”.

Na introdução de “A obra como lugar do texto...”, a artista propõe discussões sobre “o que é um trabalho de arte na academia e qual é a função da universidade na formação do discurso do artista”. Em seguida à fala de Zaccagnini, a explanação de Tadeu Chiarelli ofereceu outro ponto de vista para a análise, sobre como a universidade “percebe” o artista “dentro de seu território”.

Os constrangimentos e o “artista revolucionário”

Quando o debate se abriu a intervenções do público, veio a questão inevitável, dirigida a Chiarelli, na voz da artista Ana Maria Tavares, professora da ECA-USP e orientadora em poéticas visuais: “Tadeu, em 2000 eu o convidei para a minha banca (de doutoramento). Fiz de propósito, porque sabia que você não ia aceitar. Fiz questão de convidá-lo, também, porque acho que só podemos mudar alguma coisa se entramos na guerra. Então, por que você não participa de bancas examinadoras de artistas nem orienta artistas?”.

Num primeiro instante, por despreparo, e depois, por constrangimento, segundo o historiador de arte. “Eu não quis aceitar artistas (como orientandos) porque achava que não estava preparado, assim como não me sentia preparado para avaliar colegas (historiadores de arte) em processo de doutoramento. Mais tarde, eu comecei a participar dessas bancas de qualificação (em poéticas visuais) e elas sempre foram muito constrangedoras para mim, de uma maneira geral”, disse Chiarelli, que, em seguida, relatou dois tipos de situação em que não havia parâmetros, nem mesmo interesse, para avaliar proposições artísticas.

“Cheguei a participar de exames de qualificação em que, numa sala onde existiam inúmeros projetos do artista, a banca discutia questões de regência, questões básicas do texto, literalmente de costas para os projetos de arte. Em outras experiências, as pessoas absolutamente não sabiam o que o artista estava fazendo. Isso começou a gerar uma crise, comecei a achar muito desagradável, e resolvi que não participava mais disso”, contou.

Tadeu Chiarelli propôs, então, um “sistema para forçar” a universidade a se posicionar perante o trabalho de arte contemporânea, antes de permitir ao artista o desenvolvimento de um projeto de pesquisa. “O artista deveria apresentar a sua exposição, apresentar o seu trabalho, e os três membros da banca, representantes da universidade, discutiriam e justificariam se este artista

deveria ou não entrar na universidade. Ou seja, se o tipo de raciocínio visual que o artista está propondo ali vale a pena ou não para o engrandecimento da formação, do corpo de conhecimento em arte, na Universidade de São Paulo. Claro que isso caiu no vazio”, contou o historiador, autor do livro “Um jeca nos vernissages”, sobre o Monteiro Lobato crítico de arte.

Retomando o que Ana Tavares havia dito momentos antes, sobre o pensamento que existe por trás de todo trabalho de arte (“obra de arte não é pura visualidade”), Carla Zaccagnini reiterou que a universidade, além de proporcionar ao artista o espaço para elaborar “um pensamento” ou “um discurso a respeito da produção”, oferece também um “tempo dilatado” necessário para a realização de um conjunto de trabalhos e idéias, “coisa que o mercado de arte não dá”.

Mas quem está falando de mercado? O assunto é a revolução, para o historiador e professor Martin Grossmann. Foi dele o elogio da figura mítica do “artista revolucionário”. “Na situação brasileira, precária em informações sobre arte, não me surpreende que o artista seja uma figura-chave. Estou focando a minha atenção na capacidade e na potencialidade do artista como agente de um sistema complexo de informação. O artista continua o papel de ser um pouco revolucionário, tem uma insurgência aí. Ele procura a universidade não só para se reafirmar, mas para polemizar e contribuir para as discussões das artes no Brasil”, disse.

Que o artista produz conhecimento é ponto pacífico. O problema é que tal conhecimento não é reconhecido na universidade por não ser científico, de acordo com Chiarelli. Uma das implicações disso é a falta de poder político do departamento de artes plásticas dentro de uma estrutura acadêmica: “Não houve ainda um projeto que pense a arte criticamente para inseri-la na universidade. A luta (no Conselho de Artes Plásticas da ECA) foi para normatizar o conhecimento artístico dentro de uma estrutura já existente, que é a estrutura da universidade. Não houve reivindicações”.

Modelos acadêmicos

Uma pergunta sobre a estrutura universitária na graduação da ECA em artes plásticas levou Chiarelli de volta às origens do CAPs (Conselho de Artes Plásticas), no final dos anos 60. “Você tinha artistas como Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Marcelo Nitsche, todos muito atuantes nos anos 1970, na fundação do departamento, ao lado do professor Walter Zanini, da Aracy Amaral e outros. E qual foi a necessidade, talvez estratégica, naquele momento? Foi a de criar normas, de adaptar a questão artística a normas já estabelecidas na USP. Isso se deu na graduação em primeiro momento. O que é efetivamente formar um artista? Quais são os caminhos de formação? Qual é a grade curricular efetiva? Isso foi pensado no sentido de se adaptar às normas da universidade.”

A artista Milene Chiovatto, coordenadora dos serviços educativos da Pinacoteca do Estado, tocou o raciocínio adiante com outra pergunta: “Considerando, então, a suposta mobilidade dos processos estruturais da arte durante estas décadas mais recentes, como a educação formal -o nome já diz que é uma educação com critérios sistêmicos- pode dar conta da matéria ‘arte’, sem a implosão de uma coisa ou outra?”.

No papel de representante da USP, Chiarelli adiantou que “estão sendo formuladas propostas de articulação de disciplinas que tentem dar conta dessa complexidade desde a graduação”.

Zaccagnini optou por relativizar a capacidade da universidade de “enquadrar” o trabalho de arte: “Nunca é a mesma coisa. Em cada lugar, as coisas se apresentam dentro de certas especificidades. Portanto, o problema não é tanto a universidade dar conta das possibilidades -na verdade, as possibilidades são muito difíceis de determinar, não dá para encerrá-las. Além do mais, acho que em toda apresentação pública de um trabalho artístico você tem normas. Se é num museu, as normas do museu; se é na universidade, as normas da universidade; se é na rua, as normas da Prefeitura. Então, Tadeu, quando você fala do artista driblando ou burlando essas normas, trata-se mais de uma tentativa de expansão, de levar essa norma até o limite, de expandir um pouco esse

território que a arte pode ocupar”, apontou a artista.

Outra artista, Yara Freirberg, aproveitou para fazer o que Chiarelli chamou de “depoimento de uma geração”: “Hoje, o artista aprende a produzir dentro dessas regras, já na graduação. Sinto que muito da procura pela pós-graduação se dá pelo costume de produzir daquela maneira, dentro daquele ambiente (da universidade). Acho que muita gente fica perdida fora desse universo”, arriscou Freirberg. Com quem Chiarelli concordou, lamentando apenas “o estigma do artista que só existe dentro da universidade” e cujo trabalho “só tem pertinência na região entre Pinheiros e Butantã”.

O historiador Renato Palumbo também falou do risco que corre o artista de distanciar-se do resto da sociedade, mas por outras razões: primeiro, por um complexo de superioridade, em contraposição ao complexo de inferioridade que acometia o artista brasileiro no século 19; e, segundo, pelas visões românticas do papel “revolucionário” e da arte como algo “elevado”. “Será que essas duas coisas (o romantismo e o complexo) não são ‘tiros no pé’, na medida em que diminui o espaço de atuação do artista dentro da sociedade, já que ele defende sua especificidade e uma não-conformidade com as normas? Isso não é algo que atrapalha o espaço da arte dentro da universidade e na sociedade de modo geral, sobretudo no Brasil?”

Em tom de brincadeira, Chiarelli definiu a comparação como “um delírio”. Completou a resposta com uma revelação sobre os bastidores do projeto da USP para a construção de um campus na zona leste de São Paulo: “Existe, sim, essa visão romântica do artista quando lhe interessa (ao artista) ou quando interessa a algumas instâncias do poder universitário ou do circuito de artes. Por exemplo, estão fazendo um novo campus da Universidade de São Paulo na zona leste, e o que se sabe é que o (artista e professor da ECA) Carlos Fajardo foi delicadamente tirado dos debates e das discussões”.

A “louvável” tentativa da universidade de se infiltrar nas camadas populares da cidade transforma-se, pelo que tudo indica, no atendimento a uma pressão por cursos de formação abreviada, “para ir ao encontro de uma demanda ‘x’ ou ‘y’ do fluxo do capital”, nas palavras de Chiarelli.

Poéticas visuais sob o olhar da crítica

Eis que chegou a vez dos críticos de arte se manifestarem no debate. Cauê Alves diz-se pessimista por considerar “conservador” o movimento dos artistas em busca da universidade, “depois de todo o esforço da arte moderna de romper com a academia, de buscar instâncias distantes e de acabar com qualquer tipo de norma dentro da arte”.

Ao comentário, emendaram-se duas perguntas: “Quero saber, então, se é possível fazer um trabalho relevante fora da academia, fora desse espaço normatizado, fora do espaço consagratório? Porque, hoje, não tem mais o salão de arte, mas tem a bienal de arte, tem a universidade; são todas instituições que ocupam o mesmo espaço historicamente. Parece que está tudo muito conformado e o máximo que a gente pode fazer é burlar umas regras para tentar modificar uma coisinha mínima”.

Em vez de conformismo, Carla Zaccagnini classificou de “estratégia” o que foi anteriormente chamado de “burla”: “Acho que é uma crença na soma de pequenos esforços, de uma pequena mudança aqui, de outra pequena ampliação ali”. No entanto, o também crítico de arte Guy Amado trocou apenas o vocábulo “conformismo” por “comodidade”: “Nesse sentido, eu queria lançar uma pergunta sobre uma coisa que eu vejo como um impasse ou um contra-senso. Ainda no modelo de poéticas visuais da USP, parece haver uma premissa, a meu ver algo surreal, de um artista se tornar doutor no próprio trabalho. Não é uma situação peculiar?”.

A mediadora Lisette Lagnado adotou a expressão e passou a pergunta para Ana Maria Tavares: “Ana, você que é doutora no próprio trabalho, pode falar um pouco sobre esse processo?”. A artista não hesitou: “Eu nunca falei isso para eu mesma, que eu seja doutora no meu próprio trabalho”. Lagnado insistiu: “Você é especialista no seu trabalho, é isso?”.

Tavares rejeitou o termo -se não pejorativo, preconceituoso- mais uma vez, e fez críticas à política de ensino na pós-graduação da ECA. “Quando eu comecei a me envolver com a USP (em 1995) o mestrado era feito em quatro anos. Hoje, ele é feito em dois anos, e eu fico muito assustada quando tenho que orientar artistas para fazer o mestrado neste prazo. É terrível. Eu fiz o meu doutorado em cinco anos e fui até o último momento do meu prazo, o que me deu a chance de construir um corpo de trabalho enorme: muitas instalações, muitas obras, muitas exposições, muita discussão. Eu não pude me doutorar em mim mesma, mas pude ler e ter contato com outras teorias, outros pensamentos e outras áreas do conhecimento, para ampliar o escopo daquilo que eu estava construindo”, disse.

De qualquer forma, a expressão “especialista em si mesmo” não parece referir-se a todo agente de pesquisa que toma como “objeto” o desenvolvimento da própria produção. Afinal, o relato do processo acadêmico é um procedimento que a universidade exige de todos os candidatos à livre docência. A metodologia está implícita, inclusive, na acepção de “poética” como “síntese operativa do fazer-pensar”, segundo a formulação do artista Julio Plaza (1938-2003), autor da frase que diz ser “mestre” aquele que domina as regras de seu jogo.

José Augusto Ribeiro

É jornalista, membro do conselho de editorial da revista "Número".

Publicado na Revista *Trópico*/UOL. Disponível em:

http://www2.uol.com.br/tropico/dossie_5_2542_1.shl .[Acesso em 18/7/04].