

O ARTISTA COMO PESQUISADOR

Gostaria de contribuir aqui com algumas questões relacionadas à atuação do artista na universidade, dentro do quadro mais amplo da pesquisa em artes¹. Trabalho regularmente em uma unidade universitária e portanto sou diretamente atravessado pelo problema. Mas, de modo mais amplo, este debate se faz pertinente também porque, neste momento, em diversas universidades estaduais e federais do país (pode-se pensar também no planeta em geral...) encontraremos ali trabalhando artistas voltados à prática da arte contemporânea – desenvolvendo pesquisas, ministrando aulas, orientando alunos, organizando eventos e mesmo ocupando cargos administrativos. Isto pode indicar um momento particularmente favorável para a área de artes na universidade, uma vez que um número expressivo de artistas atuantes junto ao circuito de arte pode trazer, para dentro da academia, um fôlego de trabalho urdido em outras instâncias da interface arte/sociedade.

Ora, temos desde logo uma primeira distinção: o espaço de artes, dentro do aparelho institucional universitário, manifesta-

¹ Salvo quando explicitado, discuto aqui mais especificamente a produção ligada à presença do artista na universidade. Os estudos de história, crítica e teoria da arte, além da curadoria e ensino de arte, também se inscrevem no quadro de uma pesquisa em artes – mas não são estes os segmentos que gostaria de enfatizar.

-se a partir de uma mediação diversa daquela a que estamos acostumados dentro do circuito de arte habitual: trata-se do aparelho acadêmico afirmando sua presença, impondo-se como interface concreta – à qual devemos especialmente atentar – ao conjunto de caminhos a partir dos quais se apreendem as questões artísticas. Logo, é preciso pensar onde residem – e quais seriam – suas especificidades. Atenção: não há aqui qualquer hierarquização apressada: trata-se de apostar na presença da arte a partir da universidade como um caminho de ação possível – e potente – para os artistas contemporâneos, e então reforçar as possibilidades de intervenção que se abrem. Se a universidade é parte de um circuito mais amplo, pertencente ao sistema de arte, não se pode perder de vista a dobra própria que constitui e deflagra neste circuito: aí temos que estar atentos, se queremos que as ações no campo da produção artística, crítica, teórica e histórica geradas na universidade produzam algum efeito de intervenção no quadro geral dos saberes, na dinâmica ampla arte-sociedade ou na área específica em que estão inseridos.

Não há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador. Escreve-se “artista-pesquisador”, portanto, e temos aí um outro personagem, com suas peculiaridades: dentro desta outra instância mediadora que é o aparato universitário, transforma-se logo também o ator, imerso em outra rede. É preciso tomar consciência deste deslocamento entre circuitos – e aí podemos recorrer à semiótica e à cibernética (signos e circuitos), mas não será suficiente – para perder (de modo mais forte ou mais suave) a inocência do processo. Enquanto habitantes do polifacetado mundo contemporâneo, estamos habituados a diversos deslocamentos, e a cada vez (praticamente passo a passo) somos capturados por diferentes circuitos: é em uma multiplicidade de redes que nos deslocamos. Logo, a partir de um pressuposto de autonomia de processos, ser artista junto ao circuito de arte não

garante a manutenção desta posição junto à universidade; e, mais claramente, ser artista-pesquisador junto à universidade não é garantia de ser um artista junto ao circuito. Trata-se de diferentes instâncias de valoração e legitimação, sabe-se bem: mercado de arte, agência de fomento, coletivo independente – cada qual com seus rituais e mecanismos de assimilação e expurgo, cada núcleo institucional ou parainstitucional apontando para certas configurações estratégicas e determinadas imagens de seus personagens e atores, portando camadas próprias de mediação.

Que fique claro: as diferenças – entre um possível circuito de arte aberto a diversas instâncias da sociedade e um pretenso circuito acadêmico/universitário para a arte com características próprias – devem ser vistas como produtivas e não-estigmatizadoras: certamente que esta “dobra” a mais, representada pela universidade, vem a estabelecer outro território; deve-se reconhecer a diferença como ganho; assim, cabem as perguntas: que caminhos podem ser inaugurados? Quais possibilidades podem ser apontadas? Se tomarmos a arte enquanto produção de pensamento e processamento sensorial, quais modos problematizadores são trazidos para o primeiro plano? Etc. Daí que é preciso não temer as diferenças entre maneiras de circulação e economias próprias, para se perceber que pode ser possível a produção de arte em relação com o aparato acadêmico/universitário. Mas, atenção: é preciso não apostar em continuidade simples entre os circuitos: quem conhece os problemas relativos a passagens, fronteiras, linhas-limite, sabe perfeitamente (ou mesmo já experimentou de modo claro, em seu próprio corpo e através da pele) que qualquer deslocamento implica na não-manutenção do mesmo.

O que se percebe é que o principal obstáculo para o impedimento de relações mais proveitosas e produtivas entre o circuito de arte e o espaço de trabalho e investigação próprios do aparelho universitário residiria não nas diferenças, mas na

falta de conexões e ligações mais estáveis estabelecidas entre um e outro circuito. Vê-se assim a importância de se criar um espaço de passagens entre ambos os campos: trabalhar interfaces e espaços de conexão que permitam aflorar as especificidades dos diferentes lugares, para nesse jogo evitar o enclausuramento em um ou outro lado. Pois do ponto de vista da presença da arte na universidade, de seu desenvolvimento enquanto pesquisa, um dos lugares que se tenta evitar é aquele do isolamento acadêmico: comumente se diz que a universidade se protege atrás de seus muros – expressão que indica uma má compreensão de sua autonomia. Mas, dentro do campo da pesquisa em artes, o perigo residiria em se ter como espaço de valoração dos trabalhos apenas seu trânsito pelas instâncias acadêmicas: corre-se aí o risco de legitimar o trabalho de maneira parcial, sem o embate com outros segmentos do circuito (sabe-se, através da arte conceitual, que o sentido da obra é constituído em seu deslocamento pelo circuito de arte em seus diversos caminhos). Trata-se de um ponto delicado: critérios acadêmicos – pensados em termos generalizantes – não são fácil e diretamente aplicáveis à área de artes: a Universidade (em seu funcionamento altamente tributário a uma tradição basicamente cientificista do conhecimento, filtrada por cristalizações tecnocráticas e produtivistas) ainda não encontrou um caminho mais claro, que possa fluir e ramificar (“fazer rizoma”, com todas as implicações de transformação e mudança) a partir do “saber da arte”², de modo decisivo. É necessário que se repense, a rigor, diversos aspectos da chamada “carreira acadêmica” em função de outro conjunto de parâmetros que apontem para o “artista-pesquisador” e suas demandas e especificidades próprias. Sabe-se, contudo, que os últimos anos assistiram a um radical aprimoramento desta

2 Como indica Ronaldo Brito, “hoje aparece cada dia com mais clareza a distinção – senão a contradição – entre o saber da arte e o saber sobre a arte. Entre a verdade produtiva dos trabalhos de arte, ao longo da história, e o discurso da história da arte”. Cf. “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo”. In: Sueli de Lima (Org.), *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

área de pesquisa, a partir de consultores especialmente dedicados a delinear os traços próprios do campo junto a agências de fomento e avaliação universitária; trata-se de tema amplo e ainda em processo de desenvolvimento. A exigência de grau de doutor, por exemplo, para que um artista (mesmo que com ampla experiência) possa oferecer um curso de pós-graduação, indica claramente um conflito de legitimações, onde o aparato universitário não abre mão de abrigar primeiramente aqueles reconhecidos pelo seu próprio processo de formação/formatação – é clara a resistência e a autoproteção sem as quais, enfim, a academia veria dissolver-se a constelação de valores científico-humanistas e seu pensamento da arte em termos não artísticos que ainda a estruturam (subaparelho assistencialista de Estado). Seria interessante vislumbrar o espaço universitário sob uma contaminação de fazeres-saberes que gradualmente instalasse uma prática de valores decorrentes das formas de ação da arte contemporânea. Aqui, o que se poderia desenvolver (passando ao largo das pontuações que avaliam a produção docente) seriam critérios de mérito menos burocráticos e quantitativos, em que o aparelho universitário reconhecesse, mais prontamente, os mecanismos sociais de deslocamento e legitimação do artista – o circuito de arte, em suas curvas, linhas e pontos diversos – e os incorporasse de modo regular, deixando-se atravessar de maneira mais franca pelo “mundo lá fora”.

Ou seja, a produtividade própria da área de artes, enquanto saber, não necessitaria diretamente (no sentido mais raso possível, é claro) da universidade para se efetivar – uma produtividade singular, com todos os traços de uma “não-productividade” no sentido standard do termo: basta se pensar em Beuys e seus métodos de trabalho, que acabaram por precipitar sua demissão da *Akademie*. Mas, pode-se fazer do espaço universitário, em sua região ligada às artes, uma dobra portadora de potência, área de intensidade propensa a saltos.

Se cada biólogo, físico ou químico possui seu laboratório, cada artista-pesquisador deveria buscar construir seu estúdio ou ateliê, dentro dos Cursos de Artes? Certamente que a comparação, assim tão simplista, não procede por completo; mas serve para se perceber o quanto a academia torna-se impulsionada por outra dinâmica quando acontece a instrução do fazer artístico em seu território – a partir da presença, por exemplo, daquele artista-visitante extremamente instigante que recebe bolsa de trabalho na universidade (figura mais do que rara dentro de nosso horizonte de fomento à pesquisa em artes...) e que modula sua dinâmica de práticas em outra tabela de horários, diversa das “horas-aula”: aqui, o impacto no dia a dia da Universidade certamente se faria sentir, e certos fluxos seriam interrompidos enquanto outros se instalariam. Sabemos entretanto que nem todos os artistas utilizam o “estúdio” como núcleo de suas produções – fala-se em “post-studio activities”³–; daí percebe-se que a questão é bem mais complexa, ao envolver ainda aspectos que não têm, entre suas estratégias de visibilidade, as ‘habituais figuras da arte’: em geral, vigora na academia uma visão do fazer artístico marcado por alguns estereótipos, defasados da prática que se processa para lá de seus muros. Logo, poderia ser interessante trabalhar a perspectiva do ‘artista-pesquisador’ assemelhando-se, em seu perfil, ao ‘artista de vanguarda’ – indivíduo lotado na ponta mais avançada do conhecimento, inventor do novo – como sendo, enfim, o personagem que coroaria a integração dos

3 Em 1994, Andrea Fraser e Helmut Draxler desenvolveram o projeto “Services: the conditions and relations of service provision in contemporary project-oriented artistic practice”, inaugurado no Kunstraum da Universität Lüneburg: “A introdução do termo ‘serviços’ [services], como um modo de descrever certos aspectos do projeto de trabalho contemporâneo, foi amplamente estratégica. Não havia a intenção de distinguir qualquer conjunto de trabalhos como novo ou como substituto para algumas das categorias em uso naquele momento, de ‘crítica institucional’ [institutional-critique] a ‘prática pós-estúdio’ [post-studio practice], passando por ‘arte de local-específico’ [site-specific art], ‘arte de contexto’ [context art], ‘arte baseada na comunidade’ [community-based art], ‘arte pública’ [public art], a genérica ‘arte de projeto’ [project art] ou a ainda mais genérica ‘produção cultural’ [cultural production]”. Andrea Fraser, “What’s intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere?”. In: *October*, 80. Massachusetts: MIT Press, 1997.

mundos acadêmico e artístico. Sob esta caracterização, a universidade surgiria como possível espaço por excelência da criação artística, voltada à pura produção do conhecimento e protegida das perversões persuasivas dos mecanismos do mercado, mais afeitos à promoção do que quer que seja comercialmente viável, sem qualquer contenção.

Como se sabe, entretanto, as figuras da ‘vanguarda artística’ têm estado sob ataque há algumas décadas – não em decorrência do domínio da torrente comercialista (“está tudo dominado”), mas devido à falência do modelo historicista⁴ próprio do modernismo, em sua concepção de autonomia formal evolucionista (os “pioneiros”). Desaparece a localização linearizante (“de ponta”), pois agora o artista que se quer “avançado” dentro do circuito é aquele que flui através de linhas de fronteira para experimentar posições diversas, traçando e retrazando continuamente os indicadores de sua prática; há, é claro, inquietação positiva, no sentido de uma atividade afirmativa de questões; há pesquisa e risco na busca de percursos, atividade, movimento. De imediato, o que se pode perceber é que, em sua inserção acadêmica,

4 Segundo Peter Sloterdik, “será necessário falar de um fim da História”: “Considerando-se que a História real é o processo no qual foi criado o sistema mundial, não há senão um único episódio realmente histórico: é o trajeto que tem início em meados do século XV, com a conquista do oceano pelos navegadores portugueses e a primeira viagem de Cristóvão Colombo, para ter seu ponto culminante em meados do século XX, com a criação de um sistema mundial pós-colonial tendo como referência, de um lado, a emergência de um sistema monetário global (...) e, de outro, o processo de descolonização da década de 1950. O último capítulo dessa série de acontecimentos concretizou-se em 1974, com a saída dos portugueses de suas possessões ultramarinas após a famosa Revolução dos Cravos. Portanto, a História, no sentido exato do termo, vai de 1492 a 1974. (...) Do ponto de vista de uma teoria da ação, a História seria a fase bem-sucedida do unilateralismo. O estilo de ação unilateral é o *modus operandi* adotado pelos europeus do período crítico: digamos, de Cristóvão Colombo a Adolf Hitler. (...) O que chamamos História corresponde exatamente a esse período em que o êxito se obtinha sem que fossem questionados os meios ou a reação das vítimas. Se a História terminou, é porque entramos numa época dominada pela descoberta dos efeitos secundários e retroativos. O futuro pertence à preocupação com relações mútuas e reciprocidades. Um mundo em rede é necessariamente estruturado pela lógica da multipolaridade e por um *feed-back* mais ou menos imediato para cada iniciativa tomada”. Entrevista com Peter Sloterdik. In: Melik Ohanian e Jean-Cristophe Royoux (Eds.), *Cosmograms*. Paris: Kristale Company, 2005.

o artista-pesquisador não se configura de maneira homóloga àquele herói histórico, à frente de seu tempo, apenas por estar à frente da linha de pesquisa – na academia, há outro enfrentamento e sobretudo uma complexa mediação institucional pouco fluida, indicando a necessidade de movimentação diversa daquela junto ao circuito. Parece óbvio (ainda que, para alguns, seja invisível), mas não há como o artista-pesquisador colocar-se à frente dos processos artísticos se seu ambiente de trabalho não for também perpassado pelas questões da sociedade, do circuito de arte e suas relações: o artista “avançado” não se caracterizaria simplesmente por trabalhar de modo singular uma série de ferramentas conceituais importantes, por ele desenvolvidas em laboratório, mas sobretudo por efetivamente estabelecer os ritmos relacionais a partir dos quais essas ferramentas se entrelaçam com questões do ambiente (sistema de arte incluído). Estar à frente dos estudos acadêmicos não significa, necessariamente, desenvolver estratégias interessantes para o debate artístico se a academia apenas se movimentar na circularidade de dinâmicas isoladas autolegitimadoras, em que a avaliação se preocupa mais com a aferição de seus próprios mecanismos burocráticos do que com as dinâmicas que lhe escapam e buscam ressonância além de seus muros.

Não é tarefa simples, portanto, construir um espaço de pesquisa em artes, na universidade, que mantenha em aberto os canais com o circuito de arte: há escassez de conexões preparadas para conduzir as ligações entre um e outro setor, com a flexibilidade necessária; logo, aproximar ‘artista’ e ‘artista-pesquisador’ em um contorno produtivo implica em considerável esforço de entrelaçar diferentes demandas e diversos processos de legitimação. A estranha esquizofrenia – se é possível falar assim – que se manifesta quando afinal se quer combinar arte e pesquisa, ao envolver a perspectiva de se trabalhar duplamente para atender ambas as demandas – tensionando ambos os

lugares com o redirecionamento das dinâmicas de um para o outro – se manifesta quando a cisão entre as partes se cristaliza, reduzindo ao mínimo a possibilidade do cruzamento de fronteiras. Construindo-se passagens produtivas, é de se esperar um influxo do laboratório universitário para dentro do circuito de arte, produzindo a possibilidade de um lugar em que os projetos de intervenção (obras e demais variações) sejam portadores de uma dinâmica de pensamento interessante e potente; assim como o esforço em produzir um desvio do circuito que se propague pelos meandros da universidade certamente conduzirá uma corrente de ar que poderá dissolver certos hábitos normativos próprios do espaço acadêmico, que frequentemente impedem a emergência de processos. É necessário fôlego e insistência constante, seja de um como de outro lado, a partir de uma atuação lá ou cá – o que importa, afinal, é acreditar numa força ácida da arte em flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações.