



A arte é sobretudo um modo de conhecimento. Como tal, seu relacionamento com o mercado é sempre difícil, truncado. O interesse do artista é aprofundar um processo de investigação intelectual. O do mercado é um objeto vendável. A proposta de integrar a arte na Universidade envolve, é claro, problemas de difícil solução. Mas pelo menos coloca o trabalho de arte na perspectiva correta e coloca os artistas numa situação mais produtiva: próximos dos seus companheiros que lidam com o conhecimento e sua divulgação.

A formação do artista contemporâneo deve ser definida a partir de um conceito preciso de seu papel na sociedade. Tal conceituação implica discutir o espaço ocupado, hoje, pela arte no corpo da cultura e, mais, implica verificar a relação, decorrente, entre o processo formativo do artista e sua real possibilidade de atuação.

O lugar da arte, como está preconizado pelo sistema, tem sido circunscrito recentemente pelo mercado, mantido e apoiado pelas elites sociais e econômicas do país, em busca de um bem que lhes confira *status*; comportamento tradicional, aliás, apesar da novidade deste mercado. Arte tem sido referida, ainda, pelo velho paternalismo do poder público, que encampa e institui prestígio ao subsidiar manifestações e valores artísticos. De outro lado, sua atuação tem sido delimitada à margem do corpo da cultura, pelas próprias “elites” culturais - extensão, freqüentemente rala, das mesmas elites socioeconômicas -, que conferem à manifestação artística um hermetismo e uma forma de conhecimento quase diletante pela sua inoperância no processo social.

Na verdade, tanto a “Semana de 22” quanto as Bienais que lhe sucederam 30 anos depois, referências importantes para a arte brasileira, representam o comportamento cultural de uma mesma elite oligárquica que, embora modificando padrões e introduzindo novas referências artísticas àquele momento, detém, ainda hoje, a visão ociosa da cultura que confere à arte o seu requinte e status superior e que pretende nacionais os critérios de sua escolha¹.

Embora referida desta maneira, arte, enquanto forma de pensamento, não tem merecido o aval desta mesma cultura no sentido da sistematização de seu conhecimento. É importante ressaltar que o acesso à sua linguagem tem-se feito, conservadoramente, através de uma visão que pressupõe o inatingível (a estética), o transcendental, o revelador (a ética), e é a posição de oráculo que lhe serve de pedestal, quando não o “funcionalismo decorativo”, versão “moderna” do mesmo conceito. Além de contemporaneamente atrelada às já óbvias questões do mercado, arte está sendo usada pelas novas áreas de expressão - comunicação, tv, propaganda - como atividade subsidiária - exercício “criativo”

1. O mercado de arte tem ramificado esta visão: as obras mais valorizadas continuam sendo os Di, as Tarsila, os Portinari de quarenta anos atrás. Da mesma maneira, a Bienal, institucionalizando critérios de premiação e escolha, preservou uma visão paternalista da cultura.

ou decorativo - e tem permanecido, em ambas as situações, decididamente atolada, e justificada, numa visão psicológica, que só tem feito acentuar a posição mítica do artista na sociedade.

Não se pretende aqui discutir problemas, mais do que conhecidos, do nosso processo cultural, mas, sim, trazer algumas questões ligadas à formação do artista no Brasil, que levantam e questionam limites deste processo, na medida do paradoxo implícito em um conceito de cultura que considera secundários e/ou diletantes processos de conhecimento não rentáveis², mas que admite - e se permite - a rentabilidade do “status da cultura”...

Neste sentido, importa lembrar que o artista brasileiro tem surgido de uma formação próxima do autodidatismo; seu contato com a arte tem-se feito através de um relacionamento mestre-discípulo, com artistas mais velhos, ou cursos universitários de atividades afins, como arquitetura, ou atividades ligadas à imagem, como a gráfica; as escolas de Belas Artes, há muito, não preenchem mais seu papel formativo e deixaram de ser, inclusive, referência para um possível questionamento crítico. Certas instituições, como o MAM do Rio de Janeiro e a FAAP de S. Paulo, tentaram preencher este vazio em determinado momento, criando cursos mais sistematizados, que, entretanto, mantiveram, de certa forma, uma imagem diletante.

Recentemente, cursos de artes plásticas foram introduzidos nas Universidades através das Faculdades de Comunicação. O que ocorre, porém, é a sua integração quase como arcabouço teórico para atividades ditas práticas: propaganda, jornalismo, tv, gráfica, desenho industrial etc... , posição cômoda e ideal para manter a situação da arte dentro do sistema, na medida em que não a define como atividade autônoma e, desta forma, não define o campo de atuação específico do artista. O papel da arte nesta direção é claro: “calçar” com atributos culturais ferramentas eficientes do sistema - propaganda, tv etc.³

É necessário, portanto, que se reponha a arte como objeto de conhecimento específico; que o acesso à sua linguagem, despida das revelações transcendentais ou manifestações do depoimento psicológico mais íntimo do artista - que só servem, enfatize-se mais uma vez, para mitificar a arte -, configure-se em diálogo mais direto, onde seu discurso seja objeto (do conhecimento) e não meio. Trata-se, portanto, de compreender arte enquanto linguagem (pensamento) e de formular sua leitura, o objetivo primeiro. Trata-se, ainda, de perceber que a arte, enquanto forma de pensamento em si mesmo integrado, portanto em um processo cultural mais amplo, deve ser entendida e questionada neste nível de abordagem.

Preconizar, entretanto, um processo didático eficiente a partir de tais objetivos se traduz em impasse: a inoperância do profissional (idealmente formado) em um contexto que não lhe reserva espaço e que lhe deixa como alternativa uma atuação no fio da navalha - entre o isolamento estéril e a publicidade diluidora; entre o mercado e a marginalidade (procedente, no entanto, na sua atitude, mas passível de uma mitificação conveniente ao sistema). O problema central não reside na formação em si, como se vê, mas na possibilidade con-

2. Mais recentemente os Institutos de Pesquisa sofreram a pressão do governo, no sentido de se tornarem uma empresa rentável. A pesquisa pura perderia, sem dúvida, a possibilidade de desenvolvimento.

3. Manifestações como o cinema, por utilizarem meios industriais e por representarem a possibilidade de comercialização em massa, definem-se já como produtos culturais com certa autonomia de critérios. Neste sentido, artes plásticas questionam este problema de forma mais aguda, na medida em que não são produto facilmente comercializado em larga escala e, como forma de conhecimento, estão controladas por valores alheios ao seu real significado.

creta de atuação. Em outras palavras, o problema é determinar o posicionamento real do artista na sociedade.

Equacionar esta questão em nível formativo remete, em um primeiro momento, a modelos de escola que tentaram estabelecer o elo profissão/ meio social. A referência mais imediata é a Bauhaus, que possuía uma intenção e ideologia neste sentido. Sua proposta parece hoje insustentável e o que resta dela, devidamente deteriorado, está em curso em algumas escolas voltadas especificamente para o *designer*, absorvido pelo sistema e incentivador do consumo.

Modelos mais contemporâneos são as escolas americanas ou inglesas que, no momento, são as únicas reconhecidas como instituição. Definem-se integradas ao sistema, na medida em que fazem parte do circuito oficial (não podendo ser referência, portanto, fora dele), e, desta forma, ao lado das galerias, museus, crítica etc., reforçam e endossam a posição do mercado, que, aliás, de um tempo para cá, ganhou o apadrinhamento considerável do Estado (ex.: o conhecido prêmio de Rauschenberg em Veneza, sob pressão da política Kennedy) e tem sido veiculada, eficientemente em nível internacional, pelas revistas que criaram, inclusive, uma "história da arte" - a partir da década de 1960 - referenciada no próprio mercado, ou seja, na novidade constante.

Por outro lado, é importante salientar que as escolas nestes dois países, apesar de integradas no sistema, detêm a tradição de exercer arte como processo de conhecimento, o que de certa forma tem-lhes assegurado o privilégio da maioria dos questionamentos relevantes da arte contemporânea.

É evidente que a situação da arte no Brasil remete-se a um contexto cultural outro, além das óbvias defasagens socioeconômicas, mas é necessário que se enfatize que esta situação tem sido definida, mais recentemente, por um circuito que se desenvolveu prematuramente, antes que a arte pudesse se estruturar como referência, portanto; neste sentido, qualquer modelo que venha a acentuar este circuito e se integrar na sua visão, sem questioná-lo, torna-se claramente indesejável.

A difícil tarefa de inverter a questão da arte, de referenciada a referencial, somente será viável, entretanto, se seu isolamento for rompido e, principalmente, se sua incorporação em um processo cultural abrangente for instituída (e não enquadrada, portanto...) dentro do sistema.

Na atual situação brasileira, a Universidade é a única alternativa possível, mais do que isto, é a alternativa necessária à instituição da arte enquanto área e objeto do conhecimento culturalmente atuante na sociedade.

É, pois, taticamente importante devolver ao Estado a responsabilidade de manter e criar condições para o desenvolvimento de uma das áreas do conhecimento, numa afirmação do processo cultural como um todo; preconizar a Universidade significa a possibilidade de negar concessões ao paternalismo, seja do poder público, seja das entidades economicamente fortes, tendentes sempre à compartimentalização da cultura - forma de controle de seu desenvolvimento; significa defender a arte de uma posição excessivamente vulnerá-

vel às dependências que o mercado cria, ou às condições especiais que o Museu exige. Ao contrário, a Universidade, enquanto instituição que se pretende relativamente autônoma de ingerências externas, é o espaço correto para a sistematização de um conhecimento específico de arte.

Na verdade, não se trata aqui de defender uma situação nova e salvadora; antes disto, interessa verificar e enfatizar a falta de um espaço, comum e público, para a discussão da arte e, relativamente independente, para a atuação do artista. Neste sentido, abrir um espaço para a arte não improvisa, antes retoma um caminho já percorrido por outras áreas do conhecimento.

A pertinência da atividade universitária no contexto social contemporâneo remete-se, sem dúvida, aos questionamentos e à crise dos valores da cultura ocidental; de outro lado, refere-se às contingências específicas de cada país. No Brasil, que é o que no momento interessa discutir, convém lembrar que a abertura de Universidades é um fato recente - a USP tem quarenta anos - e, além disto, deve-se ter em conta que apenas 1% da população global do país chega ao curso superior; neste sentido, o papel da Universidade não está totalmente determinado e seus serviços à comunidade têm sofrido, por motivos vários e desconhecidos, a carência de uma definição - é suficiente que se lembre a física, ou as ciências humanas em geral, áreas do conhecimento que estão se estruturando neste processo e tentando a delimitação de campos pertinentes à atuação no social.

A complexidade de tais questões não vem ao caso analisar aqui e não se pretende particularizar ou levantar problemas, mas, sim, reconhecer neles a especificidade do momento brasileiro. A incorporação da arte na Universidade significa sujeitá-la aos questionamentos do processo, de uma forma ampla, e colocar em tese a viabilidade, ou não, de sua interferência neste processo.

Objetivamente, o espaço na Universidade reservado às artes plásticas (e à arte em geral) define-se em relação às outras áreas pelo caráter expressivo implícito na sua conceituação. Neste sentido, a formação de um artista é pensada com base em dois alicerces: o exercício com a linguagem (a manifestação expressiva) e o contato com um repertório de conhecimentos que possa determinar uma intenção para esta linguagem (a atividade especulativa). Estas duas abordagens se relacionam dialeticamente e não podem ser pensadas separadamente, ou com predominância de uma sobre a outra, sob risco de mal-entendidas distorções: se a ênfase maior é dada ao exercício com a linguagem, o que ocorre comumente é a verificação - compulsiva - das capacidades expressivas da pessoa, o que, em si, não constitui interesse para a arte, e sim para a psicologia. De outro lado, se a ênfase maior dá-se no engajamento em uma intenção adequada, corre-se o risco de tornar-se a arte uma ilustração de problemas alheios a ela, sem uma real convicção na força de significado que constitui o uso da linguagem em si mesmo - o que é, no fundo, negar sua existência enquanto forma de pensamento.

Sistematizar um conhecimento que, em última instância, focaliza a expressão artística no seu conceito, implica desvincular a arte das mediações

que lhe são conferidas e que dificultam, portanto, a discussão sobre seu real significado no mundo contemporâneo. Neste sentido, implica levantar a delicada questão da procedência ou viabilidade, hoje, da expressão artística no processo social (o que recolocará, entre outros, os problemas levantados pela "vanguarda conceitual", conotada apenas na sua intenção política e, sob este título, devidamente consumida e diluída pelo sistema).

De outro lado, arte remetida a seu conceito detém a possibilidade de se relacionar de forma independente com outras áreas do conhecimento em função de quadros de referências - e não dos esquemas justificatórios da sua existência...

Em relação ao processo didático, entender a formação de um artista significa, paralelamente a outras áreas da Universidade, defender a atuação profissional como detonador deste processo, na medida em que métodos de trabalho e níveis de abordagem são as referências pertinentes a uma formação que se pretende crítica. Na verdade, o distanciamento entre corpo teórico e manifestação prática, ou, em outras palavras, a cisão entre o professor (de arte) e profissional (da arte) é preconizadora provável, e indesejável, de modelos⁴.

Neste sentido, a situação profissional do artista na Universidade abre, objetivamente, perspectiva para o desenvolvimento do trabalho: realimentado pelas múltiplas leituras pertinentes à sua área de atuação e exposto ao diálogo constante que o relacionamento interdisciplinar deve, em princípio, propor, seu entendimento se faz, portanto, através da sistematização da linguagem (a manifestação expressiva) e de sua inserção em um processo cultural abrangente (a especulação teórica).

A Universidade, enquanto centro de produção, levanta critérios e estabelece referências; quebra, na verdade, o isolamento do artista e o desgaste de um trabalho autogerador. Não é portanto a liberdade ideal que se preconiza, mas a possibilidade concreta desta liberdade de atuação. É desnecessário lembrar ainda que o Museu e a Crítica, calços importantes do circuito, são englobados neste processo de formação profissional, o que pressupõe, de um lado, desmistificar a instituição Museu, remetendo-a a uma função informativa, articulada por uma atividade crítica reconhecível; e pressupõe, de outro, o embasamento teórico a uma Crítica que se afirme especulativa e, desta forma, corretamente entendida na sua postura frente ao circuito.

Furtar-se a arte deste processo significa correr o risco de, cada vez mais, esvaziar-se conceitualmente. A falta de uma perspectiva estimulante e a impossibilidade de uma gratificação objetiva nas atuais condições de trabalho são visíveis hoje, ao longo do circuito.

A Universidade significa, finalmente, abrir um espaço para o relacionamento arte/ público, colocado de uma forma concreta: não se pretende obrigatório o conhecimento da linguagem da arte, mas se pretende necessário o conhecimento de seu processo de produção. Em outras palavras, é desmistificar o ato criador como o passe de mágica, o acesso (revelado) aos valores da "cultura"⁵; é reconhecer na arte o processo configurador de uma visão, e não o

4. É conveniente lembrar que a Universidade exige, por lei, uma produção em tempo determinado de seus professores (mestrado, doutoramento), sem o que são automaticamente eliminados do quadro docente, numa clara afirmação de que é o sociólogo, o historiador, o físico, e não o professor simplesmente, o profissional que a Universidade contrata.

5. Tal questão levanta, entre outros, o mal (cont.)

-entendido da "participação popular" e da "criatividade coletiva", que confere à arte uma responsabilidade didática. No fundo e sempre, defesa simplória de seu status superior: incentivar o público a uma participação no ato criador é expô-lo ao ridículo, imaginá-lo imbecil, frisando exatamente o conceito implícito nesse paternalismo didático - cultural povo - e desinteressando o público das razões reais da obra de arte.

6. Importa lembrar que festivais de música universitários indicam as possibilidades reais neste sentido, embora o que se espera é que a Universidade assuma e controle este espaço que empresários têm utilizado como aval, e à revelia, para abertura de novos mercados. Neste sentido, delimitando um público tão específico quanto elitizado.

ato preconizador de uma intuição.

Em outra instância, este espaço, área comum entre a Universidade e a Cidade, remete-se a uma atuação pública além do projeto de formação: significativa acesso ao, de certa forma e por razões óbvias, enclausurado "mundo da cultura universitária", que, não só através do estreito vestibular, deve romper o distanciamento entre o público universitário e o público em geral. Neste sentido, não se trata de veicular cultura, visão ingênua e diluidora, mas de referenciar, organizar e sistematizar processos culturais, não no espaço da Universidade, mas em um espaço urbano geral⁶. É reconhecer neste espaço aberto à manifestação expressiva a possibilidade de reforço à atividade universitária enquanto serviço à comunidade.

* Artigo originalmente publicado no primeiro número da revista *Malasartes* (São Paulo, set./out./nov. de 1975, p. 24-25.).

José Resende (São Paulo, 1945) é escultor. *Cursou arquitetura e, entre 1976 e 1986, foi professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC de Campinas. Um dos fundadores do Grupo Rex (1966) e da Escola Brasil (1970), realizou diversas mostras no Brasil e no Exterior. Tem obras instaladas em locais públicos em várias cidades brasileiras e está representado em acervos de importantes museus nacionais e estrangeiros.*

REVISTA

RISCO

revista da graduação do Depto. de Artes Plásticas da ECA_USP