

Das Academias às Universidades

O artista como investigador

SANDRA VIEIRA JÜRGENS | sandravieirajurgens@gmail.com

A oferta de escolas de arte em Portugal, públicas ou privadas, é elevada, tal como os graus de formação e as áreas de licenciaturas, mestrados, pós-graduações e doutoramentos disponíveis. Apesar de serem muitos os esforços de adequação ao mercado de trabalho, continua a haver um desequilíbrio entre o número de pessoas formadas e as hipóteses de integrar uma vida profissional na área de estudos e de formação. Mas essa é apenas uma das questões sobre o ensino superior que é preocupante na área das artes.

Refletir sobre o ensino artístico, atualmente, implicará sempre referir essa questão e outras como a formação do artista e os modelos de ensino para as artes, a investigação artística e a figura do artista enquanto investigador. Tal como as práticas artísticas estão em constante transformação, cada vez mais existe a preocupação pela atualização dos programas e são maiores as possibilidades de encontrar uma pluralidade de modelos pedagógicos. Existem os programas independentes e parcerias entre o meio universitário e as instituições museológicas, verificando-se que muitas vezes os paradigmas reprodutores de ensino dão lugar a metodologias participativas de aprendizagem que propiciam um ambiente “Think Tank”, com enquadramentos interdisciplinares, mais autónomos e orientados para a produção de conhecimento ou mais instrumentais e dirigidos à formação em atividades profissionais específicas. Nalguns casos vinculam-se as práticas artísticas às ciências humanas, à intervenção social ou ao pensamento crítico. Em Espanha, o MACBA (Museu d’Art Contemporani de Barcelona), tem desde há alguns anos o Programa de Estudios Independientes (PEI), promovendo ciclos de estudos em colaboração com entidades universitárias e institutos académicos; em Portugal, por exemplo, a Maumaus desenvolve também um programa independente de estudos com aulas e seminários sobre diferentes áreas do conhecimento que podem promover discussões e práticas alicerçadas em reflexões e filosofias contemporâneas; durante a última década surgiram também projetos artísticos de pendor teórico que tomam a forma de escolas temporárias, com programas e fóruns públicos que privilegiam práticas discursivas e a produção e troca de conhecimentos em alternativa à criação tradicional de objetos de arte e ao formato das exposições de arte. Alguns destes projetos são independentes mas foram idealizados de acordo com os valores da educação pública. Na tradição das universidades livres, o artista Anton Vidokle criou uma série de iniciativas próximas de formatos educacionais, por acreditar que as escolas podem ser um modelo inspirador para a arte, enquanto instituições que se definem por valores como a multidisciplinaridade, a experimentação, a investigação e por atividades que privilegiam processos de aprendizagem e múltiplos cruzamentos entre a prática e a teoria, bem como relações de colaboração e troca de experiências entre indivíduos. Em 2006, organizou¹ a *Unitednationsplaza* num edifício da Platz der Vereinten Nationen, em Berlim Oriental, com a realização de um ciclo de doze meses de seminários públicos, palestras, projeções, apresentações de livros e projetos, incluindo a Biblioteca de Martha Rosler, que contemplava a investigação sobre práticas artísticas contemporâneas,



Thomas Hirschhorn, *Anschool II*, 2005. Vistas da instalação no Museu de Serralves, Porto, 2005. Cortesia: Museu de Serralves.

com o envolvimento de mais de uma centena de artistas, escritores e filósofos. Mais concretamente, a descrição do seu programa era “*Unitednationsplaza is exhibition as school*”, ou seja, o projeto partia dessa noção de exposição como escola para promover um modelo alternativo de exibição, que funcionasse não como disposição de objetos mas como um fórum aberto e experimental de discussão. Tratava-se de colocar o discurso e a investigação ao nível da produção e exibição de objetos e legitimar a arte enquanto produção de conhecimento, bem como a figura do artista enquanto investigador.

Segundo os mesmos princípios, Vidokle, apresentou ainda *Night School* uma escola e um programa temporário com a duração de um ano, composto por seminários e *workshops* organizados em torno de eixos temáticos, como a condição pós-comunista ou a auto-organização no campo da produção cultural, com a participação de Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Paul Chan, Maria Lind,

O MELHOR É SEMPRE MENOS BOM!

É UMA FERRAMENTA PARA
PARA ME CONFRONTAR COM
VIVER NO MEU TEMPO.



Herança e desenvolvimento da arte conceptual, o pensamento e o discurso teórico tem hoje um peso considerável no trabalho dos artistas e o que designamos de prática artística tem paradoxalmente uma dimensão de investigação artística, um conceito que nos últimos anos é usado para referenciar atividades que aliam práticas oficinais e de atelier a práticas especulativas de pendor teórico.

Owkui Enwezor, Rirkrit Tiravanija, Zhang Wei, Hu Fang, entre outros. Diferentemente, do projeto anterior, que tinha um caráter independente e estava instalado num edifício, *Night School* ocorreu em 2008-2009 no New Museum, em Nova Iorque.

Herança e desenvolvimento da arte conceptual, o pensamento e o discurso teórico tem hoje um peso considerável no trabalho dos artistas e o que designamos de prática artística tem paradoxalmente uma dimensão de investigação artística, um conceito que nos últimos anos é usado para referenciar atividades que aliam práticas oficinais e de atelier a práticas especulativas de pendor teórico. Mas uma das questões essenciais continua a ser: Quais devem ser os conhecimentos técnicos e teóricos do programa pedagógico da formação de um artista? Deve prevalecer a dimensão técnica do ensino ou a dimensão teórica? Por outro lado, a existência de normas e programas de ensino não é sempre compatível com a natureza da arte se a definirmos enquanto capacidade de questionar as verdades estabelecidas.

Em 2005, Thomas Hirschhorn apresentou no Museu de Serralves a mostra intitulada *Anschool II*², em que camuflou o espaço do museu até o transformar no que poderia ser uma escola. A sua instalação recriava as grandes e tradicionais salas de aula, compostas por filas de mesas ou carteiras alinhadas, cadeiras, mapas, globos, cuja presença refletia o ambiente e a configuração organizacional e a formalidade típicas das estruturas de ensino de herança positivista. Mas na verdade, a economia da disciplina não tinha aí lugar. Sob o pano de fundo da ordem, reinava a anarquia, com a disposição de centenas de objetos artísticos, cenários, televisores, cartazes, textos impressos e intervenções de natureza gráfica e artística mais próximas do caráter informal e do âmbito quotidiano do espaço público do que da autonomia e da formatação dos espaços de

educação e da arte. O cartão, as folhas de alumínio ou a fita adesiva, materiais precários e utilitários, recorrentes nas suas produções, também contribuíam para essa imagem interventiva. Tal como o título da mostra evidenciava – *Anschool* –, esta era uma “não escola”, onde o artista suíço criava uma situação mais interativa, mais caótica e lúdica, ao mesmo tempo criativa e questionadora para abordar os sistemas que privilegiam a quantidade de informação e os princípios de formatação e domesticação do pensamento. Como apontava o artista nessa altura, a arte era para si um ato de resistência e, nesta mostra como noutras a que nos acostumou, tratava-se de aflorar as questões de transmissão e acessibilidade ao conhecimento numa perspectiva democrática, criando um espaço aberto, de conflitualidade de conteúdos e propício à reflexão e discussão.

Neste artigo dedicado ao ensino artístico, relembro esta exposição porque é simbolicamente importante e a vários títulos. Para além de tornar presente a imagem da escola enquanto instituição disciplinadora (Michel Foucault), permite recuperar uma questão persistente no território das artes, a já histórica tensão existente entre os artistas e as instituições educativas, o ensino e o meio artístico.

Um livro interessante e que espelha essa tema é *Du peintre a l'artiste. Artisans et academiciens a l'age classique* (Éditions de Minuit, 1993) da socióloga de arte Nathalie Heinich. No seu livro, retrata o estatuto social do artista, destacando os aspetos mais importantes dos valores e dos modelos de saber vigentes em determinados momentos históricos. Por exemplo, sobre a Antiguidade, a autora refere que os artistas eram artesãos superiores e desconsiderados na hierarquia social devido à sua atividade estar relacionada com o domínio da técnica e com o trabalho manual, domínios inferiores numa escala dominada pelo ideal aristocrático do não trabalho e dos tempos livres dos nobres, os homens livres e cultivados. É na época medieval que surgem as corporações, que detinham o monopólio sobre o exercício do ofício e direito à venda do produto, onde os artistas funcionavam na obediência às tradições de atelier e com respeito aos mestres. De resto, na tradição medieval não existia o culto à personalidade do artista e a imitação era estimulante e estava de acordo com o ideal de humildade cristã.

É no Renascimento, quando o ensino deixa de ser individualizado e prático como nas corporações e passam a existir os modelos de ensino das Academias, baseados na transmissão de competências coletivas e teóricas, que a prática artística se afasta do artesanato e se exige aos artistas não apenas conhecimentos técnicos e esforços físicos mas também intelectuais. Ora, se a intelectualização e o estágio de profissionalização do ensino foram aspetos positivos desta mudança, o caráter normalizado das regras teóricas, as normas do exercício coletivo, a standardização e a centralização do ensino e o desaparecimento de escolas locais foram apontadas como entraves à expressão da singularidade dos artistas. É neste momento que se consolida o modelo vocacional, que surge em reação aos modelos de aprendizagem e a esta normalização do ensino. Contra a aprendizagem e a dimensão prática e profissional da atividade artística, valoriza-se a ideia de que o artista



Thomas Hirschhorn, *Anschool II*, 2005. Vistas da instalação no Museu de Serralves, Porto, 2005.



Thomas Hirschhorn, *Anschool II*, 2005. Vistas da instalação no Museu de Serralves, Porto, 2005. Cortesia: Museu de Serralves.

já nasceu artista. Ser artista não é uma profissão mas uma vocação. Paralelamente ocorre a valorização da originalidade e da independência e a autonomia do artista em relação à reprodução de modelos e defesa da tradição. Frutifica a conceção da arte como criação original e inovadora, associada aos aspetos inatos, ao dom e ao génio do artista, permitindo a afirmação progressiva da sua identidade, que se tornou no século XIX um imperativo categórico.

Entre o final do século XVIII e a segunda metade do século XX atinge-se a centralidade do artista como génio com o individualismo do movimento romântico. O artista é considerado um ser de exceção e de inspiração que recusa a obediência a normas coletivas, à aprendizagem, à técnica, à objetividade e a modelos impostos. A arte, essa, é concebida como pura criação e fruto da criatividade do sujeito, da expressão da subjetividade e da individualidade. No século XIX, o tema da rutura ganha estatuto de modernidade e surgem os artistas independentes, que questionam a tradição e o modelo de ensino das academias. Ocorre a perda de domínio do antigo sistema ensino e o surgimento de escolas alternativas como a Grande Chaumière, em Paris. Já no século XX, com as vanguardas, a criatividade romântica dá lugar à originalidade, ao fomento do pensamento crítico. Os artistas são visionários, existindo a convicção de que a verdadeira arte era aquela que não se adequava ao gosto do público nem ao gosto dominante. A transgressão dos princípios aceites em cada momento e a ausência de regras, a criação de obras provocadoras e também a subversão dos modos convencionais de relacionamento com o espectador, pelo efeito do choque, tornam-se comuns. Ao nível das experiências pedagógicas, a época moderna ficaria marcada pelos valores e métodos de ensino da Bauhaus e de escolas como a a Black Mountain College, fundada na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, em 1933 e

encerrada em 1957 e onde ensinaram Joseph Albers ou John Cage. Nos anos sessenta, as práticas conceituais foram determinantes para que a identidade da prática artística fosse entendida enquanto investigação e o papel do artista como investigador, atendendo ao domínio do discurso teórico ou crítico. Hoje, é talvez essa a herança mais presente para o modelo do artista contemporâneo.

Mas a tensão entre os artistas e as escolas, longe de estar superada, permanece segundo novos moldes. O ensino artístico está hoje centrado nas universidades, onde os artistas são alunos de doutoramento em instituições nacionais ou internacionais. As academias, os ateliers, as escolas de Belas Artes que fizeram a história do ensino no território das artes foram integradas no sistema universitário e se há aspetos positivos neste deslocamento, nesta apropriação, não são poucas as críticas levantadas por quem defende a especificidade, as particularidades e a diferença da investigação no domínio das artes plásticas. Neste âmbito, a polémica atual relaciona-se com essa integração e as exigências de “formatação” do modelo universitário sobre as disciplinas académicas que decorre do Plano de Bolonha, incluindo a artística, que exigem a uniformização do ensino universitário no espaço europeu e colocam problemas ao perfil heterodoxo das práticas artísticas contemporâneas e ao ensino superior artístico, que deve adequar-se aos modelos de investigação académicos e à formalidade que rege todo o sistema, importando práticas, valores, critérios e modelos de avaliação de outras disciplinas e saberes científicos.

Nas dissertações de mestrado e de doutoramento, está em questão a relação e o espaço dedicado à prática de atelier e à investigação teórica e a impossibilidade de uma exposição, cuja produção de objetos decorre de uma prática de investigação, ser aceite e substituir a elaboração de uma tese escrita. Na verdade, atualmente não existem grandes diferenças entre os processos de doutoramento de artistas, curadores e críticos de arte. No domínio da investigação, os modelos e indicadores de avaliação aplicados também não são compatíveis com a heterogeneidade e as especificidades do campo artístico. Não existindo revistas académicas e científicas será sempre escasso o número de artigos e citações referenciadas e passíveis de serem valorizadas.

O ensino artístico debate-se não apenas com o Plano de Bolonha mas também com o das indústrias criativas e com os paradigmas de inovação e desenvolvimento que desconsideram a especificidade do papel do artista e espelham conceitos e critérios tecnocráticos derivados dos campos da economia e da tecnologia. Estando no horizonte um novo modelo de saber universal veremos como será a evolução da arte e sua relação com o ensino e com diferentes visões e perceções de mundo.

¹ Anton Vidkile organizou a *Unitednationsplaza* com Boris Groys, Jalal Toufic, Liam Gillick, Martha Rosler, Natascha Sadr Haghghighian, Nikolaus Hirsch, Tirdad Zolghadr, Walid Raad e muitos outros, ao todo cerca de sessenta pessoas, artistas, teóricos, escritores, curadores oriundos de várias partes do mundo.

² A exposição continuou o projeto primeiramente apresentado no Bonnefantenmuseum, na Holanda, no início de 2005.