



# PARADOXOS VIVENCIADOS POR ARTISTAS-PENSADORES

Renée Green

pesquisa artística Colégio Invisível  
instituições seminário

*Em 2010, Renée Green comprometeu-se a publicar seus questionamentos sobre o tópico da “pesquisa artística”, uma categoria de práxis que ocupara a prática de Green durante toda a sua carreira antes de começar a criar um nome e, através disso, uma nomenclatura. O artigo foi uma tentativa de pensar tanto o trabalho realizado “antes de o termo ser designado como tal”, como a forma do pensamento artístico no quadro de várias instituições de apoio. Este seminário toma como ponto de partida os pensamentos de Green sobre os paradoxos vivenciados pelos pensadores-artistas e amplia esses pensamentos através da consideração de sua própria prática criativa e crítica, bem como de suas localizações institucionais mutáveis.*

O tópico “pesquisa artística” é um dos que tenho me comprometido a pensar de várias formas ao longo dos anos, embora não me refira a isso com esse nome. Na realidade, eu não nomeei isso. Confrontei modos de pensar e trabalhar que observei em outras pessoas que eu admirava. Nos últimos anos, a acepção de “pesquisa artística” tem se tornado mais estabelecida como uma expressão. Como todos os termos, possui etimologia que inclui uma história de relação entre as formas como se expressa.

Um fator no desenvolvimento dessa terminologia é seu papel no ensino superior. Todas as formas como a expressão é usada em diferentes circunstâncias – em diferentes universidades, escolas de arte/academias/institutos; diversas regiões e países – afetam sua definição. O que continua a me interessar é o trabalho daqueles que eu acredito realizar o que agora pode ser chamado de “pesquisa artística”, antes de isso ter sido designado como tal. Como eles fizeram isso, e que condições eles encontraram nos momentos em que trabalharam e viveram? Aqueles que designo “artistas-pensadores” têm em comum o que descrevo como “modos de curiosidade, questionamento e análise realizados por meio de uma forma de criação”. Uma característica distintiva em cada uma de suas produções é que, mesmo que os tempos continuem a mudar, ainda pode ser interessante visitar e reconsiderar o que eles fizeram e pensaram. Esse desejo de *reencontrar* é um aspecto que distingue muitas obras. Gertrude Stein pensou sobre esse fenômeno do seu modo particular. Mesmo quando um artista ou uma ideia não está mais na moda, pode ser interessante;

*Endless Dreams and Time-Based Streams. Animation Activation Space. New Humans performance, 2010 Cortesia da artista e de Free Agent Media*

*Endless Dreams and Time-Based Streams. Reading Performance Workshop, rehearsal with Greg Tate, 2010 Cortesia da artista e de Free Agent Media*

a moda não determina se alguém deseja retornar a um trabalho. Isso é tão surpreendente quanto misterioso. Para muitos que se denominam “artistas”, isso é um desejo, mesmo que não reconhecido: que outros queiram retornar ao seu trabalho. Pelo menos que pessoas diferentes retornem aos seus trabalhos ao longo do tempo. Para muitos, o desejo de que um aspecto de suas vidas seja lembrado como significativo continua a motivar as ações dos vivos. Apesar das muitas referências à imaterialidade e ao virtual que emergem ao longo do tempo, o desaparecimento completo não parece ser um desejo humano básico.

Mesmo que a direção do presente, apontando para o futuro, seja aumentar as formas de especialização por meio de treinamentos que se tornem mais padronizados – ensinando vocabulários e métodos de avaliação combinados, permitindo mais facilidade ao fluir de um lugar para outro, criando termos de troca inequívocos –, continuo interessada no que não se encaixa nesses padrões. Uma razão pode ser que eu ache reconfortante saber que ao longo da história houve criadores-pensadores que foram formados de maneiras que variam daquelas encorajadas no presente, e que possa existir uma ressonância do que eles fizeram e pensaram que permita ainda a possibilidade de imaginar diferente.

Neste ponto, seria de interesse para mim saber mais sobre os processos de trabalho e as condições de apoio que os artistas-pensadores experimentaram em diferentes circunstâncias. A designação “artista-pensadores”, como estou usando, refere-se àqueles que são conduzidos pelos modos mencionados de “curiosidade, questionamento amparado e análise” para realizar suas criações – não obstante a consciência da complexidade de suas condições de vida e não importando quais sejam as consequências. Essa não é uma visão idealista ou romântica do artista-pensador. Apenas um re-

conhecimento daqueles que são obrigados a criar, de maneiras parecidas com as que eu descrevo, e que conseguiram transformar a complexidade da vida em formas e práticas particulares e atraentes sob uma gama de condições.

Em uma conversa sobre o livro *Mil platôs*, Gilles Deleuze sugere a possibilidade de algo que é relacionado à pesquisa artística, mas que também poderia ainda ultrapassar a expressão:

*Aqui, mais uma vez, tem a ver com a forma como o próprio trabalho de alguém pode levar a convergências não esperadas e novas implicações, novas direções no trabalho de outras pessoas. E nenhum status especial deve ser atribuído a qualquer campo específico, seja a filosofia, a ciência, a arte ou a literatura.<sup>1</sup>*

Embora me interessasse muito elucidar os comentários precedentes com exemplos, estudos de caso de artistas-pensadores que estou curiosa para analisar de novo e de novo – Muriel Rukeyser e Hollis Frampton, por exemplo – terão de esperar as condições adequadas (de tempo e apoio financeiro). O que a maioria dos artistas-pensadores enfrenta, porque eles são compelidos a seguir caminhos que podem não cruzar com as direções fornecidas pela lógica capitalista, é o esforço para criar o espaço dentro do qual possam trabalhar e pensar, por mais que isso seja capaz de se manifestar por si mesmo. Libertar-se do fardo desse desafio é uma promessa da pesquisa artística dentro da universidade: um espaço evidente para a concentração e a criação. Essa é uma fantasia nobre que impulsiona a busca de mais títulos e mais dívidas. É uma aspiração compreensível. Infelizmente, é uma circunstância rara, à qual muitos aspiram. O que fazer? Nas páginas seguintes, forneço provocações e possíveis incentivos para manter vivo o ímpeto de tais sonhos, em conjunto com dados que refletem as condições e o potencial desse momento em particular.

O texto que se segue é adaptado de uma apresentação feita em Bruxelas na conferência European Artistic Research Network, realizada em junho de 2010.<sup>2</sup> Eu o ofereço aqui como mais um estímulo para a continuação das discussões sobre pesquisa artística.

### **Salve o Colégio Invisível/"Senso de humor da razão"**

Os paradoxos do saber-prazer e o "senso de humor da razão" compartilham um senso de aventura ao qual retornarei. Enquanto estiver falando, os *slideshows* irão projetar imagens, com o objetivo de fornecer um contraponto e um refrão que adentre e saia do que estou dizendo.<sup>3</sup>

*Salve o Colégio Invisível* ou *O que pode importar agora?* foi meu título original. Eu o mudei para tentar uma abordagem mais otimista, uma vez que os tempos podem estar depressivos o suficiente e porque eu continuo interessada no que pode ser possível, mesmo quando isso não parece viável por algumas das condições atuais.

Para contextualizar o tom do que se segue, escrevi o resumo preliminar para esta apresentação, no calor das contínuas transições e lutas que compõem o ano acadêmico, particularmente em meus papéis de decana e membro do corpo docente, e também como artista que tinha acabado de abrir *Endless Dreams and Time-Based Streams*, uma segunda grande exposição temática seis meses depois da primeira, *Ongoing Becomings*, que ocorreu em outro continente. No resumo, eu dizia:

*Algumas reflexões sobre os paradoxos do saber-prazer versus a disseminação dos negócios da educação quantificável, acessível e geradora de lucros no mundo anglo-americano. As ramificações e tensões que cada vez mais têm surgido em florescentes programas de educa-*

*ção superior em arte e cultura. A difusão internacional desses modelos e outras questões sobre como seguir adiante.*

O foco de meu resumo difere um pouco em nuance do terreno que foi sugerido que eu cobrisse, que começa com o seguinte: "Assunto: 'A Pós-Graduação em Artes no Processo de Bolonha como um refúgio para práticas críticas e experimentais'".

Há algumas palavras nessa sugestão que são particularmente pertinentes ao que direi e que são: *refúgio, crítica e experimental*. Por favor, mantenham isso em mente. Antes de fazer qualquer afirmação, gostaria de descrever o terreno que explorarei. Continuarei a citar mais da descrição que recebi, para destacar alguns interesses e diferenças comuns. Enfatizei o que interpretei como palavras-chave ou frases:

*Na Europa continental existem atualmente muitas preocupações sobre a Declaração de Bolonha que visa homogeneizar uma educação ART [capitalizada] e racionalizá-la de acordo com o modelo anglo-americano com vários graus universitários mais curtos, com resultados de aprendizagem claros e comparáveis. Provavelmente, o medo mais forte, alimentado pela crescente burocratização e a cultura de resultados [estes seriam impulsionados pelo capital], em torno desse processo é que toda individualidade e possibilidade para um modelo de longo prazo, mais processual, reflexivo e menos vinculado a resultados da educação artística, desaparecerão com esse projeto.*

Esta parece uma avaliação precisa.

1. "Que condições devem ser satisfeitas para que a pós-graduação em arte [MA/MFA] seja um possível *refúgio* para uma *prática de arte crítica* dentro de um *contexto mais formalista do sistema universitário*?"

2. *A pesquisa em arte parece ser um novo paradigma [na Europa]. É realmente um novo paradigma? Isso também desempenha um papel nos seus institutos? Que potencialidades existem para uma prática artística autônoma e crítica?*

3. *Existe uma necessidade de teoria orientada para a prática no ensino de pós-graduação em arte?*

4. *Em uma sociedade pós-fordista, a prática artística também está sujeita à lógica de um mercado neoliberal. O academicismo do ensino superior em artes oferece um caminho alternativo para uma prática artística que é crítica e não necessariamente orientada para produtos? Por quê?/Como?"*

Eu também estou curiosa sobre todos esses itens. Gostaria de abordar alguns dos pontos mencionados, concentrar-me em algumas das palavras-chave destacadas e considerá-las em relação às condições e materiais que investiguei e encontrei. Também gostaria de me referir a histórias específicas, que podem levar a diferentes questões, e talvez apresentar outras dimensões sobre como as preocupações levantadas podem ser ponderadas. Meu quadro de referência é transnacional, o que me leva a tentar entender histórias específicas e complexos vínculos historicamente em relação ao presente.

### **De que posição eu falo? Especialista? Artista? Pensador? Avatar da mídia?**

De que posição eu falo? Parece-me que a questão é relevante neste momento atual da Web 3.0, uma época de *producers* [produtores-usuários], em vez de *prosumers* [produtores-consumidores]. O modo anterior, da Web 2.0 de uma década atrás, foi anunciado pela revista *Time*, órgão de mídia distribuído internacionalmente e produzido nos EUA, quando em 2007 noticiou que "A Pessoa do Ano de 2007 é VOCÊ!", com letras maiúsculas e um ponto de exclamação.<sup>4</sup> Declarar o ponto de vista parece ser tudo o que é necessário no presente, especial-

mente *online*; Então o que distinguiria o que dizem pessoas diferentes? Sistemas de crenças?

De qualquer forma, falo agora, passados estes últimos cinco anos, muito imersa na chamada área da baía de São Francisco, na Califórnia, fazendo dez anos do estouro da bolha pontocom, e ainda repleta de suas lascivas tecnologias. Esse é um ponto de referência particular dessa área, já que Apple, Google, Oracle, Facebook e Pixar são todos baseados nessa região; e o vale do Silício fica bem próximo. Quantas pessoas aqui na plateia têm um iPad? [Ninguém levantou as mãos]. Anúncios para essas, supostamente apelando para a demografia projetada, saturam os *outdoors* vistos nas ruas e estradas dessa localidade. Ainda é uma localidade, com condições materiais físicas, apesar de uma midiatização que implicaria a existência da vida principalmente através de telas de vários tamanhos, onde quer que se esteja.

As formas de tratamento relativas às questões e preocupações que obtive para esta conferência sinalizam modelos iluministas de discurso ponderado que podem ser semelhantes a formas parlamentares de discurso, que estão em discordância com um contexto de dispersão agressiva, individualista ou atomística combinada e uma conectividade impulsionada por meio da publicidade e de formas de 'estilo de vida' – físicas, virtuais ou *online* – as quais acabei de descrever.

Essas formas publicitárias cercam o lugar que eu habito e percorro. Acredito que essas formas também ocorram em outros lugares, talvez em graus diferentes. Sugiro que se entenda mais sobre essa mistura de forças – vale do Silício, pesquisa e universidades, gastos militares e universidades, um colapso econômico global, os desejos de muitos povos em todo o mundo, circulação de capital e questões de refúgio para práticas artísticas críticas, por exemplo – ser concebida em conjunto, pois re-

conhecer essas interseções paradoxais é relevante para nossa discussão.

Podemos também pensar em conjunto sobre estas três noções: a do especialista, a do artista e a de arte conceitual – pois penso que cada uma delas se relaciona de alguma forma com o que estamos discutindo, em termos de imaginar algo chamado ‘pesquisa artística’, outra designação a ser repensada.

### **O que o Processo de Bolonha supostamente provoca e questões a considerar com ase em outros modelos**

“A academia contra-ataca” – como *O Império contra-ataca* – é um título provocativo: quais são as apostas e os posicionamentos? quem está atacando o quê? Talvez pudéssemos considerar a seguinte questão como um refrão ou mantra provocativo e possivelmente obrigatório: “Dadas as nossas situações e condições complexas, o que é fundamental para pensar, criar e agir no presente?”

Se a academia representa o conhecimento institucionalizado e suas formações, enquanto os artistas historicamente lutaram contra o academicismo, o que é diferente no cenário atual que estamos tentando articular e analisar? Quais são os papéis que estão sendo desempenhados e onde o poder e o conhecimento estão sendo atribuídos? Quais as condições que mudaram?

As questões propostas para esta conferência são as constrangedoras que colocarei em minha tortuosa narrativa, uma vez que aponto para alguns paradoxos, provocações e outras questões que, espero, possam gerar pensamento e discussão. Sou uma especialista? O que me possibilita ser uma especialista? O que a *expertise* pode agora significar? O que isso permite e o que implica? Como isso é determinado? Como isso importa? Como isso im-

porta em relação à arte? Pesquisar? Pesquisar em relação à arte? Em que tipo de relação?

A questão da *expertise* é crucial para os temas de “contra-atacar”, a institucionalização do conhecimento e como essa prática está atualmente implantada e, de modo particular, em relação ao que chamamos de arte. Isso também exigirá alguma análise e definição, sobretudo porque a arte, apesar das formas de interdisciplinaridade, está periféricamente posicionada em relação a outras áreas disciplinares em universidades de pesquisa; nelas, a ciência é a forma orientadora da razão, bem como dos modos de avaliação do que é viável e do que deve ser apoiado. Voltarei às noções de viabilidade e suporte em relação à arte – conforme agora a definimos. A forma de a definir permanece uma questão. Testemunha debates entre o corpo docente em relação a currículos viáveis para uma escola de arte do presente, por exemplo. Como a *expertise* é agora concedida e o que e quem se beneficia com essa designação? É basicamente uma noção burguesa, comparável a outras designações de disciplinas do século 19, e com padrões inventados destinados a reforçar territórios profissionais e funcionar como filtros; ou é uma aspiração ao consenso, concordar com a qualidade? Uma regressão pós-*faça-você-mesmo*? Podemos pensar com mais cuidado sobre educação e capitalismo e como eles afetaram um ao outro nacional e transnacionalmente? Agora, durante o atual colapso econômico, isso é particularmente premonitório. Mas algumas histórias e Histórias podem ajudar na narrativa que estou compondo.

### **Algumas formações. Alguns contextos**

Passei sete anos nos EUA desde que deixei a Academia de Belas Artes em Viena. Refletir sobre meus

encontros relacionados à educação durante esse período pode interessar neste processo de imaginar futuras direções. Buscar um território para encenar o que pode vir a ser imaginado posteriormente como uma possibilidade de “pesquisa artística” era então um objetivo. Como Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>5</sup> nos lembram em *O que é a filosofia?*:

*É necessário ver como cada um, em todas as idades, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa – lembrança, fetiche ou sonho.*

Ao pensar nestes últimos anos, observei que muitas vezes tenho refletido sobre a noção de “formações”. Os seguintes títulos dão uma indicação para alguns dos que fundamentaram esse pensamento e, em particular, esta apresentação: *The education of Henry Adams. Sentimental education. Ivy and industry. Art subjects. Conceptual art: theory, myth, and practice. Reading California. Age of extremes. The new spirit of capitalism. Critique of psychoanalytic reason.*

Buscar lugares para realizar o trabalho de um artista-pensador continua sendo um grande desafio. Eu já testei essa possibilidade em diferentes locais – desde a Universidade da Califórnia em Santa Bárbara (UCSB), uma universidade de pesquisa, até um instituto de arte privado, bem como vários programas de estudo independente. Parte do que foi necessário nesse esforço envolveu a confrontação de evidências difíceis e a abordagem de questões sérias sobre como a pesquisa é definida e percebida em todos esses diferentes meios – universidades de pesquisa, academias de arte, escolas/institutos/faculdades de arte e programas de estudos independentes.

Uma interessante definição de pesquisa artística que pode ser analisada e aprofundada foi desen-

volvida por Sha Xin Wei, titular do Canada Research Chair em Arte e Comunicação e diretor do Topological Media Lab da Universidade Concordia, em Montreal. Ele descreve como a pesquisa de arte difere de outras formas de pesquisa:

*A pesquisa nas artes é bem diferente da pesquisa em engenharia, que por sua vez é diferente da pesquisa científica. É mais parecida com as humanidades em sua atenção para o particular do que com o sistêmico, mas ela cria conhecimento através de questionamentos estéticos e críticos, envolvendo tanto experiências materiais e concretizáveis como conceitos.*

*Como outros modos de pesquisa, a pesquisa em arte gera um conhecimento transferível: ela gera novas percepções e modos-de-fazer, porque pode ser compartilhada por mais de um indivíduo; o que é aprendido no contexto de um projeto de arte pode ser aplicado em um outro distinto.*

*Como a pesquisa dos demais domínios, a pesquisa em arte tem seu próprio arquivo, mas enquanto os historiadores fariam uso de arquivos textuais, e os antropólogos utilizam materiais reunidos no trabalho de campo, a abordagem da pesquisa de arte parte do conjunto de obras anteriores e os comentários críticos que as cercam. Tal como outras pesquisas, a pesquisa de arte é ilimitada, não podemos declarar antecipadamente o que é o ‘acessável’: se nós já sabemos a resposta, então não precisaríamos fazer a pesquisa.*

*A pesquisa de arte não é o mesmo que a prática artística. Por que deveria ser esse o caso? Nem todo artista compartilha seu conhecimento de trabalho com seus colegas, nem precisa fazê-lo. As práticas artísticas variam amplamente, e uma grande parte de*

*sua vitalidade vem de suas formas autônomas de realização.*<sup>6</sup>

### **Várias histórias**

Analisar experiências em educação e arte nos EUA através de uma lente histórica e a distância como artista – já que o *distanciamento*, mesmo que temporário, é uma das possibilidades de diferenciar historicamente o que são o artista e o pensador –, ao criar e escrever trabalhos e fazer apresentações como esta, tem sido permitido. Observar as condições dos artistas do passado e do presente é parte dessa análise do que tem sido possível e gestado. Dado que a “pesquisa artística” é pouco valorizada dentro do que se compõe como propósito institucional (sendo a receita monetária uma das principais preocupações), e enfrentando a falta de apoio de vários tipos, foi necessário desenvolver um instituto dentro de um instituto para criar temporariamente autonomia suficiente a fim de experimentar um desejado “refúgio” de conhecimento-prazer, mesmo que por um dia na semana. Isso foi promovido durante cinco anos por meio do “Spheres of Interest: Experiments in Thinking and Action” (Esferas de Interesse: Experiências em Diluição e Ação), um seminário de pós-graduação e séries de palestras que permitiam confrontar questões de significação e participação, e que funcionavam como uma espécie de colégio invisível.<sup>7</sup>

### **Nômades e sem-tetos: arte conceitual e algumas consequências**

A noção de um colégio invisível faz referência à introdução a um ensaio de Michael Corris,<sup>8</sup> “An Invisible College in an Anglo-American World”, no qual ele fornece uma análise histórica da *Art & Language*, da qual ele fazia parte. A noção da “po-

sição da arte conceitual como uma arte exilada” e a noção, do início da década de 1970, da arte conceitual como uma manifestação do “artista fora da obra” ou de uma “arte sem-teto dos deslocados culturais” ainda ressoam.

*A Art & Language continua a promover a visão da arte conceitual como uma prática que emergiu inesperadamente de um desejo de resistir a uma noção de competência profissional na arte. Eles afirmam que se tornou cada vez mais evidente para uma geração de artistas que amadureceram durante a década de 1960 que “os objetos de arte agora dependiam do enquadramento das instituições de apoio”. Isso levou eles e outros à conclusão de que “não era tão necessário ‘funcionar’ quanto trabalho do que sobre as circunstâncias do trabalho”. O problema tornou-se uma busca por maneiras de “seguir adiante”.<sup>9</sup>*

Explorar a história da expressão “colégio invisível” é útil para compreender a duração e as modificações das ideias associadas a ele, e como essas ressureições podem ser entendidas em relação ao tema da ‘pesquisa artística’, das reavaliações da arte conceitual e das noções recorrentes dos bens comuns:

*A ideia de um colégio invisível tornou-se influente na Europa do século 17, em particular, na forma de uma rede de sábios ou intelectuais que trocavam ideias. Esse é um modelo alternativo ao da revista erudita, dominante no século 19. A ideia de colégio invisível é exemplificada pela rede de astrônomos, professores, matemáticos e filósofos naturais na Europa do século 16. Homens como Johannes Kepler, Georg Joachim Rheticus, John Dee e Tycho Brahe transmitiam informações e ideias uns aos outros em um colégio invisível. Um dos métodos mais comuns usados para se comunicar era através da marginalia, anotações escritas em*



*cópias pessoais de livros que foram emprestados, dados ou vendidos. (...) A expressão agora se refere principalmente à livre transferência do pensamento e da perícia técnica, geralmente realizada sem o estabelecimento de instalações designadas ou da autoridade institucional, mas disseminada por um sistema vagamente conectado de referências mediante o boca a boca ou de um sistema de quadro de avisos localizável e sustentado por meio de trocas (ou seja, um comércio de conhecimento ou serviços) ou aprendizado. No início, ao expressão também incluía certos aspectos hegelianos de sociedades secretas e do ocultismo...*

*O colégio invisível é semelhante ao antigo sistema corporativo, mas não detém nenhum poder em círculos escolásticos, técnicos ou políticos reconhecidos. É apenas uma tentativa de contornar obstáculos burocráticos ou monetários por indivíduos e grupos de civis esclarecidos. Essas entidades geralmente sentem necessidade de compartilhar seus métodos com os companheiros de jornada, por assim dizer, e de fortalecer as técnicas locais por meio da colaboração. Os membros de um colégio invisível são hoje chamados intelectuais independentes.<sup>10</sup>*

Ao pensar ainda hoje sobre a ideia de um “colégio invisível”, Corris ofereceu a seguinte observação, feita no contexto de uma reflexão sobre a maneira como a economia do conhecimento abraça a comunicação a distância; e na qual sugere o requerimento de partes interessadas para um movimento tático na direção do contato cara a cara:

*O único programa ético, em minha opinião, é aquele que não tem nada a ver com o modelo pedagógico da academia... até mesmo o “colégio invisível” pressupõe em demasiado nos dias*

*de hoje, pois contribuimos com nossos amigos isolados. Há boas razões para manter vivo o sonho da coletividade.<sup>11</sup>*

Em todas essas rumações, parece necessário lembrar o que se relaciona com a arte, em sua plenitude e provável profundidade, reconhecendo que suas possibilidades infinitas eram provavelmente o ímã inicial para se engajar em tudo isso com esforço agora descrito como “pesquisa artística”. Isso inclui a história e os debates em torno da arte conceitual. Modelos exemplares como a *Art & Language*, o Whitney Independent Study Program, a Maumaus School of Visual Arts e várias publicações e materiais relacionados que agora estão se tornando mais disponíveis demonstram momentos de pesquisa rigorosa referente à arte, estética, política, cultura e se aproximam de histórias particulares e de debates relativos à arte em seu sentido mais complexo. Observei que esse tipo de especificidade para uma referência histórica frequentemente foge de discussões e projetos em escolas e programas de arte quando a pesquisa é promovida sem a estrutura ou formação mencionada acima, em detrimento dos esforços da arte e da pesquisa. De minha perspectiva como artista, seguindo as trajetórias de Douglas Huebler e Thomas Lawson – ambos decanos em uma escola de arte, a Cal Arts –, e continuando a produzir obras, fazer da escola parte da ‘pesquisa artística’ e desenvolver trabalhos inspirados nesses paradoxos e complexidades têm sido aspectos enriquecedores.

Escolhas críticas ainda são possíveis em meio a uma enxurrada de opções e apesar do transtorno do *deficit* de atenção (TDA), que encontrei pela primeira vez na UCSB quando os alunos começaram a descrever sua “deficiência” e que precisariam de atenção especial dedicada a ela por mim enquanto instrutora. Aprendi mais sobre essas designações e sintomas enquanto trabalhava e vivia na Califórnia,

um lugar onde novos seres humanos surgiram nas circunstâncias mais distantes que se possa imaginar de uma formação intelectual e da existência de Kant, algo a se considerar quando pensarmos em como conceituar a *razão* e suas aplicações e como poderiam ser agora recebidas.

### **Ivy e o *deficit* da indústria: um enigma do aumento da necessidade de financiamento público versus aumento da dependência do setor privado**

Para discutir o presente, é necessário entender a genealogia que afeta as estruturas atuais em termos de ensino superior. Uma diferença significativa entre os modelos anglo-americanos e o sistema europeu é que o lucro tem sido um grande impulso na organização do ensino superior nos EUA.<sup>12</sup>

Estou sendo um pouco reducionista e esboçando isso em traços muito gerais, mas o que estou delineando são indicações do que poderá ser reconhecido em relação às condições atuais que estamos discutindo. Isso não é surpreendente se a maior parte da história do “novo mundo” for considerada em termos da expansão mercantil europeia, que no presente podemos pensar como historicamente diferente, ainda que análoga à globalização. É importante reconhecer isso, especialmente quando discutimos o que é possível realizar e no que apostar para criar situações em que as ideias e a criação possam florescer. Ideias têm sido possíveis, mas sempre em um estado de obstrução – à custa de alguém – e isso continua, embora os lances agora sejam ainda maiores. Isso é parte do que é invisível ou esquecido, mas se torna evidente quando se investiga a história até mesmo dos mais estimados pensadores americanos. Em parte isso pode ser atribuído a uma tensão entre uma evasão da moderna filosofia europeia (o transcendentalismo de Emerson) e um projetado Destino Manifesto.

As lutas para criar espaços de conhecimento, investigação e criatividade nos Estados Unidos foram principalmente ligadas a propósitos industriais e militares – e paradoxalmente também a objetivos humanistas –, portanto, à recorrente dimensão pragmática, sugerida pelo título “A evasão americana da filosofia: uma genealogia do pragmatismo”, de Cornel West.<sup>13</sup>

Minha perspectiva é influenciada pelos tempos em que vivemos e pela evidência do que é inevitável. Isto é particularmente aparente agora no estado da Califórnia, um paraíso concebido por várias razões, entre elas seu sistema de ensino superior público incorporado pela Universidade da Califórnia, que tem sido até agora local para proliferação de invenções, pesquisas, e base de criação de conhecimento para os artistas, conseguindo ser particularmente valorizada e servir de inspiração por ter instigado o que pode ser considerado inúmeras formas de “pesquisa artística”. Entre eles estão Allan Kaprow, Eleanor Antin, David Antin, Helen Mayer Harrison e Newton Harrison, Paul McCarthy, John Baldassari, Chip Lord, Babette Mangolte, Steve Fagin, Bruce Yonemoto, Trinh T. Minh-ha e, mais recentemente, Mary Kelly, Barbara Kruger, Teddy Cruz, Yvonne Rainer, Kyong Park e Trevor Paglen, para citar alguns poucos.

Mas existe o mito; e então existem as condições. Para entender a dinâmica do conflito que estou descrevendo seria necessária uma análise histórica das maneiras pelas quais os artistas tentaram desenvolver plataformas dentro de universidades de pesquisa; e isso é uma investigação muito complexa para esta apresentação. Em vez disso, investi em discussões com artistas e colegas envolvidos em pesquisa e arte, os quais compartilharam dados [outra palavra-chave] comigo, e investiguei mais a respeito do desenvolvimento de algumas ideias sobre o que parece possível dadas as circunstân-

cias – nas quais o financiamento privado domina até mesmo o setor de ensino superior público na Califórnia, assim como o de instituições privadas de ensino. Isso é uma adição à receita gerada pela mensalidade, que aumentou continuamente, enquanto as necessidades de infraestrutura e a oferta acadêmica diminuíram.

O geógrafo social Gray Brechin observou que a educação pública e o conceito de bem público não foram defendidos desde o advento dos regimes Reagan e Thatcher. Usando a Universidade da Califórnia (UC) como seu exemplo, ele verifica que em 1967 a universidade pública era gratuita. Agora, apenas a mensalidade é de aproximadamente US\$ 10.000 por ano. As despesas de pós-graduação da UC Berkeley para residentes na Califórnia por ano são de US\$ 34.286 e de US\$ 49.526 para não residentes. Ele descreve como a noção de que o mercado deveria ser aplicado ao monopólio público aumentou durante o mandato de Reagan. E observa que “se a Universidade da Califórnia cair”, isso não é simplesmente um sintoma ou questão americanos, mas sim algo de importância mundial, já que tem sido um modelo do que uma universidade pública de pesquisa pode efetuar no mundo. Os processos de privatização estão em andamento há algum tempo, já que os indivíduos e as corporações suplantaram a contribuição pública para a universidade e, nesse processo, afetaram o tipo de trabalho realizado. A primeira grande invasão, ele observa, foi promovida contra a UC na década de 1990 pela Novartis, uma empresa químico-agrícola e, mais recentemente, pela British Petroleum, com uma “doação” de 500 milhões de dólares. Ele resume os processos decorrentes desta forma: “Por sua vez, o currículo torna-se radicalmente distorcido, porque ele tem seu próprio campo gravitacional centrado na influência dos investidores”.

A crença de que não há alternativa, insiste ele, não é verdadeira. Isso foi refutado, ele afirma, pelas lições aprendidas – e desde então esquecidas – durante o New Deal. Como um meio de desafiar uma percepção deprimente de estagnação, Brechin continua a explorar essa história anterior da Califórnia no projeto *The Living New Deal* como um meio de utilizar outros modelos do que pode ser possível no presente.<sup>14</sup>

Essas observações sobre o ensino superior na Califórnia e o *deficit* para com o público são ainda reafirmadas por Christopher Newfield<sup>15</sup> em “Avoiding the coming higher Ed Wars”. De sua perspectiva, em 2010, ele afirma:

*Vou me concentrar no que os californianos aprenderam no ano passado: que as lideranças do ensino superior ainda são incapazes de demonstrar a necessidade de reconstruir o financiamento público ...*

*[Nós] precisamos compreender a natureza estrutural da crise de financiamento. O declínio chocante da Califórnia antecedeu os cortes mais recentes e foi produzido não por desacelerações econômicas, mas pelo modelo de financiamento americano que reformulou o ensino superior nos últimos 30 anos. Os Estados Unidos contaram com baixa taxa de matrícula para garantir o acesso em massa quando liderou o mundo em medidas de qualidade e aproveitamento educacional. O modelo americano, no entanto, depende mais de fundos privados dos estudantes e de suas famílias do que qualquer outro modelo nacional de financiamento, e as faculdades e universidades dos EUA cobram atualmente algumas das mais altas mensalidades do mundo.*

*O modelo americano de financiamento se saiu bem em aumentar as mensalidades e doações,*

*porém aumentando irrisoriamente o nível educacional. Ter o melhor dos dois mundos – famílias dispostas a pagar um prêmio para enviar seus filhos a faculdades de elite e contribuintes dispostos a fornecer generosos recursos públicos – criaram juntos o modelo. Embora o financiamento público fosse alto, as universidades públicas poderiam funcionar como parte de um sistema terciário diferenciado, mas ainda relativamente integrado e geralmente superior. Mas o financiamento público por aluno tem estado estável ou em queda há quase 30 anos, e isso reduziu a qualidade e a acessibilidade dos 80% de estudantes de faculdades e universidades que frequentam instituições públicas. Recentes cortes drásticos agora ameaçam tornar o ensino superior dos EUA uma faca de dois gumes: de um lado rico, do outro pobre, muito parecido com nossas medíocres escolas de ensino médio e fundamental.*

*A experiência da Califórnia precisa ser ponderada com cuidado. Revela a verdade nua e crua de que o modelo americano de financiamento não é uma síntese entre opostos, mas uma autocontradição que agora se desfaz. Isso porque seu sucesso por um lado provocará seu fracasso pelo outro: seu êxito com o financiamento privado, especialmente com o aumento das mensalidades, ajudou a reduzir o financiamento público.*

## **Conclusão**

A importância de criar bases de trabalho, laços e redes com outras pessoas; ser capaz de trabalhar, pensar e criar – além de redes sociais corporativas, mesmo quando trabalhamos em universidades e escolas de arte corporatistas – é uma necessidade inventiva, semelhante ao que Isabelle Stengers

sugere em sua frase, “senso de humor da razão”, que ela descreve como um exemplo de “novas formas de trabalhar em conjunto”. Ela menciona isso em relação à sua colaboração com Léon Chertok e às posições heréticas que podem ter sido atribuídas em seus campos; ele como um psicanalista desafiando a base da instituição psicanalítica e ela como uma epistemologista que continua a levantar questões e,

*Quem não acredita que sabemos – ou mesmo que podemos saber – do que a razão será capaz; e quem vê nos discursos epistemológicos sobre a singularidade da ciência moderna o esforço fútil de fundar como um princípio o que é claramente um fato histórico: a saber, que em certos campos e sob certas condições os humanos descobriram uma maneira nova e histórica de como trabalhar juntos. Essa posição se opõe não apenas a outros epistemólogos, mas também a todos os cientistas e críticos da ciência que sentem a necessidade de conferir uma identidade à ciência. Normalmente, essa identidade se destina a justificar – ou condenar – categorias inevitáveis, e o que resta, que é apenas um aspecto subjetivo. Que esta cisão possa ser justificada “em nome da ciência” ou “em nome da razão” e não avaliada em seus riscos e relevâncias é para ela uma indicação do que resta a ser inventado: novas maneiras de trabalhar em conjunto, ou o que poderia ser chamado de senso de humor da razão.<sup>16</sup>*

Um exemplo disso de que me recorde entre uma variedade de experiências colaborativas, e que pode ser entendida relacionada à pesquisa artística, mesmo que não tenha sido designada como tal, ocorreu em um encontro marcado que tive com Isabelle Stengers, Friedrich Kittler e Penelope Georgiou em Viena durante 1993; foi organizado por várias pessoas que estavam, então, evidente-

mente interessadas em explorar o que eu interpretaria como o “senso de humor da razão”: Diedrich Diedrichsen, Stephan Geene, Stella Röllig, Sabeth Buchman e Jutta Koether. A combinação de participantes convidados foi originalmente planejada para incluir Félix Guattari, que faleceu antes que pudéssemos nos reunir.

A reunião foi uma tentativa de criar uma forma diferente de engajamento pelos meios da experimentação – por exemplo, o arranjo físico de criar uma acomodação não hierárquica dos assentos, e não baseada no proscênio, entre os participantes convidados e o público; ou fornecer reações imediatas a clipes de filmes, bem como reações instantâneas a perguntas. Isso produziu modos de engajamento improvisados e intuitivos, baseados em diversas formas de conhecimento.

Stenger elabora mais sobre tais possibilidades, em sua descrição da combinação do trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que interpreto como *instanciação de potencial*, representada pelo “senso de humor da razão” ou o desafio estimulante de pensar com o outro:

*De um jeito ou de outro, quando Deleuze encontrou Guattari, o problema mudou. O filósofo não está mais pensando por procuração, mas junto com o que os americanos chamam de um ativista, o incansável ator, pensador, cartógrafo e conector de processos coletivos de desterritorialização, de criações de agenciamentos coletivos de enunciação, que são menos contra o capitalismo do que produzido em um processo experimental afirmativo de fuga tanto do plano do capital quanto do plano da sujeição. Pensar com Guattari excluiu a queixa subjetiva e depressiva – como ser um filósofo diante de heróis solitários, cuja provação, para além dos limites dos sentidos, pode inspirar*

*vergonha àquele que permanece à margem, comentando. Na verdade, o ponto não era mais, não poderia mais ser, como se juntar a Artaud, assim como o próprio Artaud, para quem escrever era escrever “para” o iletrado, “para” o rato agonizante, ou ao bezerro abatido, não significaria que ele identificasse a si mesmo com um analfabeto, um rato ou um bezerro. O ponto é o devir e o devir é sempre uma via de mão dupla<sup>17</sup>*

Lembro-me de muitas experiências diferentes com conhecimento e arte que podem ser denominadas “pesquisa artística”, uma designação necessariamente ampla, apesar de nossas definições específicas de desenvolvimento. Os slides que acompanharam esta palestra apresentaram alguns exemplos. Compreender o potencial de nossas várias operações e os esforços contínuos necessários para criar e implementar diferentes modos de conhecimento, apesar dos obstáculos que existem, é crucial – dar a vida, em vez de tirá-la.

**Tradução** Matheus Simões

**Revisão técnica** Bernardo Carvalho (Vancouver Film School)

***Paradoxes experienced by artists-thinkers, foi publicado em Feminist Seminar at Montréal, em 2013.***

## NOTAS

1 Deleuze, Gilles. *Negotiations*. New York: Columbia University Press, 1995: 30.

2 Green foi a oradora principal do The Academy Strikes Back, a apresentação final de um projeto de dois anos destinado ao atual academicismo da educação artística. O projeto teve início no contexto

da European Artistic Research Network (EARN) [Rede Europeia de Investigação Artística], e foi desenvolvido por Jan Cools e Henk Slager. A apresentação ocorreu no Sint-Lukas Hogeschool, em Bruxelas, em 4 e 5 de junho de 2010.

**3** Durante toda a palestra, imagens foram projetadas: Ongoing Becomings Process 2008-2009, Ongoing Becomings, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 2009; Endless Dreams and Time-Based Streams, Yerba Buena Center for the Arts, São Francisco 2010; e Spheres of Interest FAM Version, uma apresentação de slides de publicações relativas à série de palestras. Após a exibição dos slides, a página da internet de Spheres of Interest: Experiments in Thinking and Action também foi sendo projetada e percorrida.

**4** Grinnell, Claudia K. From consumer to prosumer to producer: who keeps shifting my paradigm? (We do!). *Public Culture*, v. 21, n. 3, 2009: 584.

**5** Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *What is philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994: 68.

**6** Sha, Xin Wei. *Art Research?* (Unpublished manuscript). Concordia University, Montréal, 2008.

**7** Ver Green, Renée. 'Spheres of Interest' (Blog). Disponível em: <http://spheresofinterest.blogspot.com>. Acessado em 31 mar. 2011.

**8** Corris, Michael (ed.). *Conceptual art: theory, myth and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

**9** Corris, op. cit.: 2.

**10** 'Invisible College'. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Invisible\\_College](http://en.wikipedia.org/wiki/Invisible_College)>. Acessado em 20 jun. 2010); Corris faz referência ao histórico "colégio invisível" em seu texto de 1972 (Corris, Michael. *The fine structure of collaboration*. *Art-Language*, v. 2, n. 3, 1972).

**11** Correspondência privada com o autor, em 19 de

maio e 4 de julho de 2010.

**12** Newfield, Christopher. *Ivy and industry: business and the making of the American University, 1880-1980*. Durham: Duke University Press, 2003.

**13** West, Cornel. *The American evasion of philosophy: a genealogy of pragmatism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

**14** 'Raw Deal for Education' Against the Grain: A Program about Politics and Culture. Disponível em: <http://www.againstthegrain.org>>. Acessado em 20 jun. 2010); California's Living New Deal Project. Disponível em: <http://livingnewdeal.berkeley.edu>>. Acessado em 20 jun. 2010.

**15** Newfield, Christopher. *Avoiding the coming higher Ed Wars*. *Academe*, v. 96, n. 3, 2010. Disponível em: <http://www.aaup.org/AAUP/pubsres/academe/2010/MJ/feat/newf.htm>>. Acessado em 20 jun. 2010.

**16** Chertok, Léon; Stengers, Isabelle. *Critique of psychoanalytic reason: hypnosis as a scientific problem from Lavoisier to Lacan*. Stanford: Stanford University Press, 1992: xxii.

**17** Stengers, Isabelle. *Gilles Deleuze's last message*. s.d. Disponível em: <http://www.recalcitrance.com/deleuzelast.htm>>. Acessado em 20 jun. 2010.

**Renée Green** é artista, escritora e cineasta, professora no programa de arte, cultura e tecnologia do MIT, desde 2011.