

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

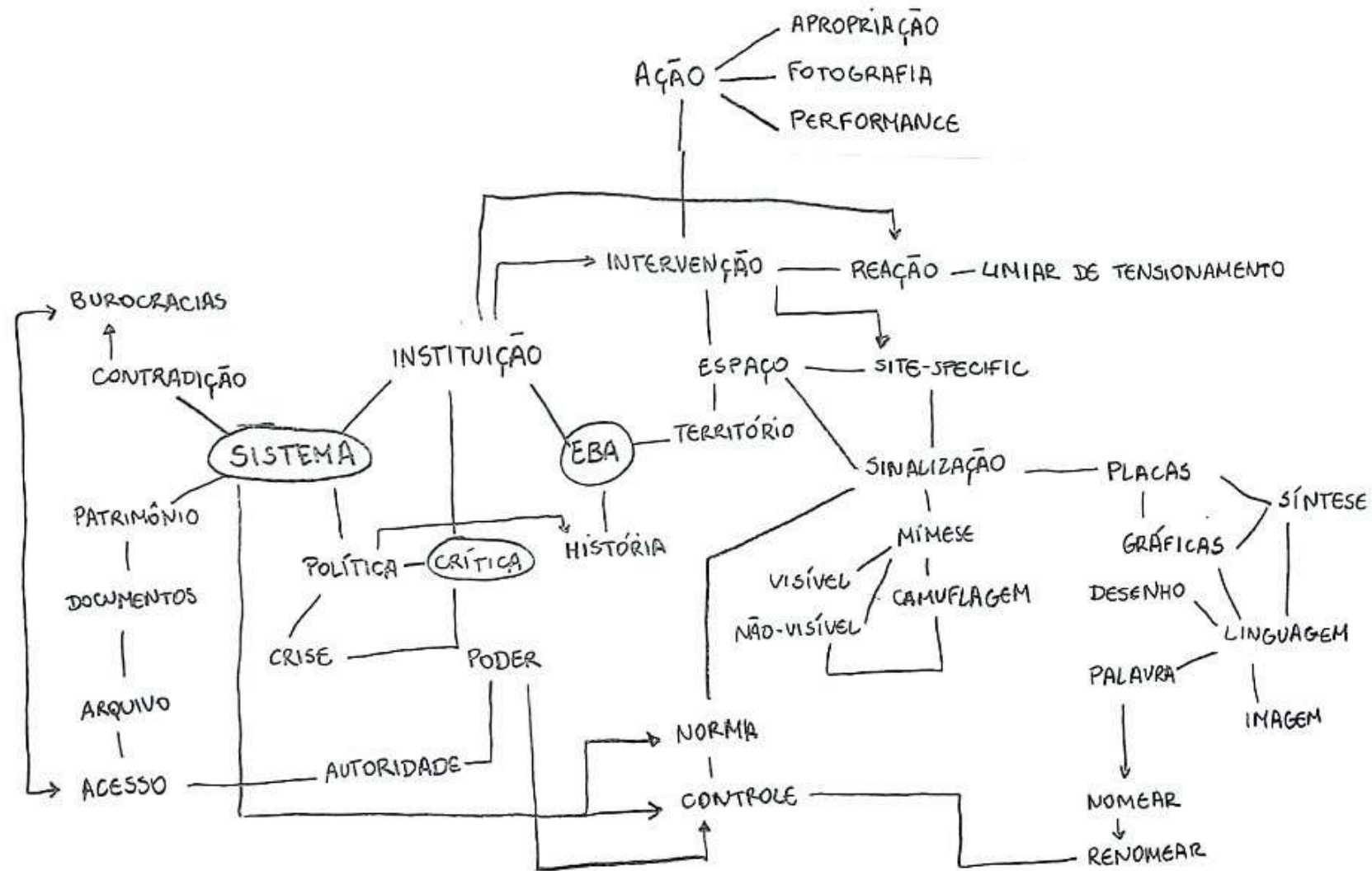
THALITA AMORIM CORRÊA GARCIAS

**ESCOLA DE QUAIS ARTES?
Práticas artísticas de crítica institucional
na Escola de Belas Artes da UFMG**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes - EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais, apresentado como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Roberto Bethônico
Coorientador: Prof. Sandro Ka

Belo Horizonte
2024



Agradecimentos

Aos meus pais, Tita e Itamar, pelo apoio, incentivo e escuta atenta a cada curva do meu caminho, mesmo quando não sabíamos para onde ir;

À Isabella Bettoni, Bella, companheira de vida, cotidiano e poesia, pelo encontro e caminhada juntas, acompanhando cada passo dessa criação, desde o início;

Aos meus orientadores, Roberto Bethônico e Sandro Ka, por terem encarado embarcar comigo nessa aventura, compartilhando tão generosamente suas percepções e experiências;

À Patrícia Lindoso, pela amizade e parceria enorme na produção do documentário que surgiu deste trabalho;

À Ana Bicho pela parceria no trabalho de elaboração do projeto gráfico;

Às amigas que acompanharam o nascimento do meu ser-artista nesse mundo;

A cada professora e professor que atravessou meu percurso contribuindo para o meu desenvolvimento e a minha formação; e

À Escola de Belas Artes e à UFMG, por terem me acolhido e me transformado.

TURA

LA...NCIATION



A man in a black polo shirt is shown from the side, applying a decorative tape to a light-colored wall. The tape is white with the word 'FRÁGIL' printed in red, accompanied by a small red icon of a wine glass. The man's hands are positioned to smooth the tape onto the wall. The background is a plain, light-colored wall.

FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL



→
galeria
acesso restrito

|

←
saída
livre



Sumário

Princípios Institucionais	14
Breve Histórico	17
Estrutura Curricular	32
Diretrizes de Flexibilização Curricular	42
Princípios Teóricos	48
Unidades Acadêmicas e Requisitos De Acesso	56
Formação Complementar e Formação Livre	76
Organização Administrativa	84
Perfil do Egresso	90
Avaliação da Aprendizagem	102
Anexo	105
Lista de Imagens	144
Referências	146



GRAVURA

DESENHO

PINTURA

PLANO DE RESERVAÇÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES

ORA ESPERADA NA
ADMINISTRAÇÃO DA
ESCOLA ANESSA QUINABERTE



CHAR
XCV



CHAR
XCV

CHAR
XCV





*Esta é a primeira casa que fico.
Esta casa-instituição que me acolheu e me
transformou, é a mesma que provooco e questiono,
porque quero ficar. Porque a quero bem.
(diário de bordo, 2023).*

Princípios institucionais¹: uma introdução

O presente trabalho é uma reunião da minha produção plástica e das reflexões conceituais desenvolvidas acerca das questões institucionais da Escola de Belas Artes da UFMG (EBA) e suas implicações na minha formação em Artes Visuais. Como principal objeto de estudo da pesquisa, a série de obras analisada contempla um recorte temporal que considera, principalmente, a produção durante o último ano como discente da graduação de Artes Visuais. Nesse sentido, o trabalho visa evidenciar a posição de aluna-artista-pesquisadora que utiliza das questões institucionais observadas na formação como motivadores da produção artística.

¹ Todos os títulos dos capítulos deste trabalho são uma apropriação dos tópicos presentes no Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Artes Visuais da UFMG, de 2019.

A metodologia desta pesquisa considera, principalmente, a definição da pesquisa *em arte*, na qual se estabelece o processo de criação do artista como principal objeto de estudo (Rey, 1996). Como a pesquisa teórica depende (e parte) de um trabalho processual, instaura-se uma especificidade metodológica, na qual “o objeto não pode ser definido a priori, ele está em vir-a-ser e se constrói simultaneamente à elaboração metodológica” (Cattani, 2002). Portanto, a pesquisa e suas questões se desenvolvem à medida que o trabalho plástico se constrói.

Meu interesse investigativo acerca de estratégias de desenvolvimento de obras como elementos de questionamento e reflexão institucionais parte, principalmente, da minha relação e afetação com os espaços e vivências experienciadas enquanto artista. Como estudante de Artes Visuais, passo a incorporar na produção de ateliês, como material da pesquisa plástica, questões políticas e estruturais da Escola observadas e vivenciadas durante a graduação, estabelecidas nas relações com e no prédio do curso. A minha experiência torna-se elemento fundamental do

material da pesquisa, uma vez que as percepções e inquietações são condicionadas por uma visão pessoal enquanto integrante da Escola², mas que muitas vezes transbordam e coincidem com o coletivo, estabelecendo conexões possíveis com os demais membros da sua comunidade.

A partir de aspectos basilares, como o projeto pedagógico do curso e a sinalização dos espaços físicos da Escola, a pesquisa concentra-se no desenvolvimento de trabalhos que elucidam provocações e reflexões críticas sobre a instituição, utilizando o prédio como suporte do trabalho, para além de suas camadas físicas e estruturais, mas no cerne de seus arranjos políticos e institucionais.

Entre as questões enfrentadas pela pesquisa estão o diálogo com as instâncias de poder da instituição, a intervenção no espaço público, a relação com o público frequentador, a necessidade de respaldos burocráticos e

² Refiro-me, ao longo do texto, à Escola de Belas Artes também como Escola, de forma intencional, destacando minha relação de afeto e proximidade com a instituição.

administrativos para a instalação de algumas obras, entre outras. Dessa forma, a partir do desenvolvimento de uma série de proposições artísticas, relaciono-as com referências de artistas e obras pertencentes à prática da crítica institucional na arte, percebendo as aproximações e peculiaridades da atuação — enquanto estudante e artista — em uma instituição de ensino de arte, de modo a estabelecer meu próprio procedimento operatório na Escola. Como utilizar um espaço como suporte para criticá-lo? Quais são as fissuras deste específico sistema de ensino acadêmico em arte e como evidenciar suas próprias contradições?

O trânsito realizado durante a minha trajetória na graduação entre as linguagens — e, também, habilitações — Desenho, Artes Gráficas, Gravura, Fotografia, bem como as experiências profissionais na Faculdade de Educação, na monitoria, na pesquisa científica e na extensão também contribuíram para a construção de uma reflexão teórico-prática vivenciada nas fronteiras de cada área, como um dos elementos propulsores para a motivação temática da produção.

Para a elaboração do trabalho textual, considerando uma construção como artista-pesquisadora, assumo como procedimento da escrita a apropriação dos tópicos presentes no Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Artes Visuais como títulos dos capítulos que direcionam e subdividem o trabalho. Esse documento, fundamental para o desenvolvimento também da produção plástica, é incorporado novamente aqui, onde relaciono as obras e discussões presentes na pesquisa com os itens que conduzem o curso. Também como escolha intencional da escrita, faço menção aos professores que contribuíram para o desenvolvimento do pensamento teórico-prático da pesquisa, destacando a influência da minha experiência como estudante na criação das obras.

Breve histórico: o caminho até aqui

Em 2018, concomitante ao trancamento do curso de Medicina Veterinária na UFMG, iniciei aulas de cerâmica com o artista Mário Tolda¹, um encontro precioso na minha trajetória. O desejo de aprender a técnica veio de muitas tentativas relativamente frustradas de fazer pequenas esculturas com o tijolo de argila que encontrei em uma fábrica de telhas com meu pai. Depois de muitas rachaduras e quebras experienciadas na varanda da casa de meus pais, chego na primeira aula com um desenho projetivo para uma escultura. Não queria fazer “somente” potes utilitários e acho que foi assim que nos tornamos amigos.

¹ Mário Tolda é ceramista em Minas Gerais, onde reside desde 1996. Nascido em Viseu (Portugal) em 1943, viveu em Moçambique entre 1956 e 1981, tendo feito o curso de desenho e pintura no Centro de Cultura e Arte na cidade da Beira e o curso de cerâmica e gravura, no Núcleo das Artes de Lourenço Marques. Após a independência de Moçambique, fez o curso de desenho na School of Art, em Johannesburg, na África do Sul.

Foram muitos encontros que extrapolaram o aprendizado da técnica, mas significaram meus primeiros contatos com o pensamento artístico, a produção, o processo de criação e o viver-exercer arte como ato também político. Em uma das aulas, diante da minha inquietação com o novo vestibular que estava prestes a fazer, Mário afirmou que eu deveria cursar artes. “Tá doido? Como que vive de arte?” – foi a minha reação poucas semanas antes de me inscrever para a prova de habilidades da Escola de Belas Artes da UFMG. Logo em seguida, tive que “aprender a desenhar” para desenvolver as habilidades que eu não tinha e ser aprovada no vestibular para o curso de Artes Visuais em 2019.

Durante a graduação, passando por diferentes linguagens artísticas e experiências, era frequente um sentimento de angústia por ainda não ter “descoberto” qual seria a minha poética. Essa que os professores sempre mencionavam, que cada artista tem a sua, como se fosse uma identidade da persona que se estabelecia na ação de se afirmar enquanto artista. A poética artística – ou seja, a

produção plástica e sua pesquisa, que abrange o interesse temático; a escolha de materiais e suportes; os referenciais teóricos e artísticos; e o procedimento de trabalho de cada artista – é central para o percurso do bacharelado em Artes Visuais, no qual cada estudante estabelece e desenvolve seu próprio trabalho ao longo das disciplinas de ateliê.

Lembro-me de uma conversa com a professora Liliza Mendes, da área da Escultura, ainda no segundo período, prestes a escolher a habilitação que guiaria meus próximos anos no curso². Naquela aula, de Tridimensionalidade, tínhamos finalizado a leitura coletiva de *Caminhos da Escultura Moderna* (Krauss, 1998) que, durante muitos encontros, foi nosso objeto de discussão. Devorava os capítulos com uma empolgação de quem parecia descobrir um mundo novo (e de fato estava descobrindo), ansiosa pela próxima aula. Comentei com Liliza o desejo de cursar escultura,

² Após o primeiro ano de curso, comum a todos os estudantes, estes devem escolher uma habilitação para se formarem. Sobre a divisão de habilitações, desenvolvo com mais detalhes no capítulo Estrutura Curricular.

por ter sido o contato com a cerâmica o motivador para iniciar o curso. Ironicamente, foi ela quem me “encaminhou” para a habilitação de Desenho, mesmo eu alegando “não saber” desenhar. Esse movimento só fez sentido para mim alguns anos depois, com o início do contato de uma compreensão ampliada de desenho que até então desconhecia.

Após o enfrentamento da pandemia³, o isolamento social e as aulas em formato online, chego nas disciplinas de ateliê sem uma produção coesa para investigar e aprofundar. No entanto, nas experiências dentro de casa durante o isolamento, encontro na manipulação de alguns objetos pessoais e na fotografia, principalmente de autorretrato, uma forma de continuar produzindo.

Nos trabalhos *Véu* (2021) e *Nenhum e Ambos* (2021), por exemplo, inicio um pensamento crítico a partir de vivências experienciadas pelo meu corpo. No primeiro, res-

³ Ocorrida entre os anos de 2020 e 2023, a pandemia de Covid-19 causou a suspensão das aulas na UFMG em março de 2020, retornando com o Ensino Remoto Emergencial no segundo semestre do mesmo ano, em formato estritamente virtual.

gato minha antiga boina do Colégio Militar de Belo Horizonte, instituição que me atravessou por complexos 6 anos. Nesse objeto simbólico da memória e da representação da farda militar, costuro um tecido branco, opaco, que obstrui a visão do meu rosto, roubando minha identidade. Faço então um autorretrato nua, de busto, como as tradicionais esculturas de militares considerados relevantes para a história. Em *Nenhum e Ambos*, também a partir da fotografia de autorretrato, realizo fotocópias de um mesmo retrato, com um enquadramento 3x4 que identifica os documentos, e intervenho pintando e costurando roupas e acessórios tradicionalmente relacionados aos gêneros feminino e masculino. Aqui, discuto a influência das diversas performances de gênero experimentadas no meu corpo na percepção da minha própria identidade.

Véu
Fotoperformance
2021



Nenhum e ambos
Pintura e costura sobre xerografias de autorretrato
63 cm x 29,7 cm
2021



Após a análise dos trabalhos realizados até o momento de início dos ateliês, percebo que essa visão crítica dos espaços e relações vivenciados por mim já estava presente até mesmo no primeiro trabalho realizado na graduação. Na disciplina de Fotografia Básica, retorno à minha instituição anterior, a Escola de Medicina Veterinária (EV-UFMG), e realizo uma série de fotografias intitulada *Carne Fraca* (2019). Posso dizer que o laboratório de anatomia era meu ateliê preferido enquanto estudante de veterinária. E foi lá que reuni os órgãos de diferentes animais e realizei o trabalho que consistia na ideia de apresentar uma outra perspectiva sobre a carne. As fotografias mostram não só a textura de peças comercializáveis, mas também as semelhanças das estruturas anatômicas se comparadas às de seres humanos. Para uma instituição conservadora e tradicional na bovinocultura como a Escola de Veterinária da UFMG, questionar o consumo de carne talvez tenha sido meu primeiro movimento de crítica institucional.



Carne Fraca
Série de fotografias
2019

No Ateliê de Desenho II, a partir das provocações e atividades propostas pelo professor Roberto Bethônico, encontro motivação para investigar meu processo, meus interesses e possíveis caminhos de produção. Presentes em algumas pistas dos materiais que trazia para discussão, os objetos cotidianos se tornaram o foco da minha produção plástica naquele ateliê, a partir da manipulação de um acervo que já possuía em casa. “Traz seus objetos para o ateliê, isso também é desenho!” – me disse Roberto. Foi o incentivo que precisava para iniciar uma produção que culminou na exposição intitulada *Fotografia além do objeto/ Objeto além da fotografia* (2023), no Espaço f da Escola de Belas Artes, sob coordenação do professor Adolfo Cifuentes. Para a exposição, realizo a curadoria dos trabalhos, a montagem, a expografia, e um pequeno texto guia de apresentação, me colocando ativamente presente em todas as esferas necessárias para a execução da mostra.

FOTOGRAFIA ALÉM DO OBJETO OBJETO ALÉM DA FOTOGRAFIA

Lara Carvalho Cipriano

Thalita Amorim



DE 15 DE MAIO À 14 DE JUNHO

Recepção de abertura 12:00 - 17 de Maio

Espaço f de fotografia 2º andar - EBA



Nesse contexto, as obras expostas consistiam na construção de objetos a partir da apropriação como conceito operatório e a associação como procedimento de trabalho e investigação. Dialogando com estratégias de produção de imagens com referenciais surrealistas e dadaístas do século XX e estabelecendo relações com produções contemporâneas da poesia visual, os trabalhos foram apresentados por meio de fotografias dos objetos e alguns enquanto objetos em si. Inicialmente pensada como recurso de registro das obras, a fotografia incorpora o trabalho como alternativa de linguagem e desdobramento, para além da tridimensionalidade do objeto, trazendo assim, novas questões para a pesquisa. Como exemplos, a escala que se modifica na ampliação; e a perspectiva bidimensional, que estabelece outra relação de visualidade com o objeto. Além disso, a partir da fotografia, é possível construir, com as escolhas composicionais (fundo branco, centralização), a elevação desses objetos ordinários e cotidianos a uma posição de obra de arte, retomando o conceito de *ready-made* criado por Marcel Duchamp no início do século XX.

Durante o processo criativo, duas vias principais guiaram a produção: a criação de sentidos a partir da própria visualidade dos objetos apresentados; e a manufatura destes a partir de uma ideia ou conceito pré-estabelecidos, considerando suas (des)funcionalidades. Para que esse processo pudesse ocorrer, foi fundamental a construção de um acervo, composto por objetos do cotidiano e de cunho pessoal, gerando um acúmulo e, conseqüentemente, várias possibilidades de justaposição e ressignificação.



Sem título
Objeto: Grampeador e orelha de cerâmica
Série: Diálogos entre prateleiras
5 x 16 x 9 cm
2022



Honra ao mérito

Objeto: medalha e cadeado
Série Diálogos entre prateleiras
12 cm x 6 cm x 2 cm
2022



Herança

Objeto: comprimidos e caixa de medalhas
Série Diálogos entre prateleiras
18 cm x 10 cm x 15 cm
2022



Concomitante à exposição no *Espaço f*, participo da exposição *Coletiva Terra* (2023), no Espaço Arteducação da Faculdade de Educação da UFMG (FaE-UFMG), sob coordenação da professora Daniele de Sá Alves, com um trabalho desenvolvido ainda em contexto pandêmico, intitulado *Com-tato* (2022). Essa obra foi resultado de uma proposta realizada na disciplina de Cerâmica ministrada pela professora Juliana Gouthier, na qual meu interesse se localizava mais na experiência vivenciada do que no objeto final da prática. O trabalho na exposição desdobrou-se em uma atividade didática para as turmas do curso de Pedagogia e resultou em um artigo escrito em conjunto com a professora Daniele e publicado no periódico Revista Apotheke, intitulado “Territórios de experiência: a performance como processo de formação na sala de aula, no ateliê e no espaço expositivo” (Alves; Amorim, 2024).

A obra *Com-tato* parte da linguagem da performance, na qual estabeleço uma relação com o público a partir da materialidade da argila, com o foco na interação entre os corpos e o barro. A performance acontece com o

posicionamento de duas cadeiras, uma virada para a outra e entre elas uma pequena mesa, na qual se apoiam a argila crua e duas máscaras de olhos. No momento em que o tato se torna o principal meio de percepção sensorial, a experiência assume protagonismo em relação ao resultado final do objeto a ser criado. Na exposição *Coletiva Terra*, o trabalho foi apresentado como uma instalação que incluiu o mobiliário para realizar a ação, registros fotográficos da performance ocorrida anteriormente, juntamente com um áudio dos diálogos que surgiram dessa experiência, além de um espaço para expor as peças feitas pelo público durante o período da mostra.

Nesse trabalho, partindo de uma materialidade já familiar na minha trajetória, corporifico questionamentos fundamentais para a produção que viria em seguida. O convite ao público para produzir as próprias peças e colocá-las no espaço expositivo, significava, para mim, debater sobre o lugar do artista, a relação com o público, o enfrentamento ao ideal do artista distante da realidade, tão enraizado no senso comum. Além disso, o fato de as

peças não serem queimadas, mas destruídas após o encerramento da exposição, já indicava meu incômodo com a sacralização do objeto de arte e da sua inserção nesse circuito mercadológico que compõe o sistema da arte, reflexões relevantes para o desenvolvimento do meu pensamento crítico que continuaria guiando a produção.



A simultaneidade das exposições trouxe ainda mais perguntas para a minha produção. Em uma delas, apresentava objetos e fotografias feitas no ateliê de desenho. Na outra, uma instalação que envolvia uma performance, áudio, fotografias e objetos. Afinal, qual é a minha linguagem? Qual técnica predomina na minha pesquisa? O quanto essas definições importam em uma produção que se estabelece no lastro da contemporaneidade? Apesar de a princípio serem completamente diferentes, as duas exposições possuíam em comum um desejo de dissolver fronteiras, de permitir que a ideia de cada projeto ditasse as regras do jogo. Segundo Ken Friedman, um dos membros do grupo Fluxus, “se não há fronteira entre arte e vida, não deveria haver entre as formas de arte” (Freire, 2006). A partir daí não coube mais em caixas.





FRÁGIL

FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL

FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL FRÁGIL

GRAVURA
GRAVURA

LINCENCIATURA

ESCULTURA

ARTES GRÁFICAS
ARTES GRAFICAS

Estrutura curricular: e por falar em caixas...

No primeiro semestre de 2023, iniciam-se na Escola de Belas Artes as reuniões para definição da reforma curricular do curso de Artes Visuais, das quais participo com diversas motivações, inclusive nos debates e proposições acerca da dissolução do formato de habilitações.

A estrutura atual da divisão do curso de Artes Visuais em áreas de especialização tem origem na primeira formulação do curso na década de 50, segundo a qual “os alunos optavam por uma especialização - pintura, gravura, escultura ou decoração – além de cursarem as disciplinas desenho e história da arte” (Tavares; Péret, 2024). Porém, em 1979, as habilitações foram divididas entre Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, na implantação do Bacharelado em Belas Artes. Esse formato se assemelha ao atual, com exceção da implantação do curso de Licenciatura e da criação da habilitação de Artes Gráfi-

cas, a partir da reforma curricular de 2006, que também alterou o nome do curso para Artes Visuais (EBA, 2019).

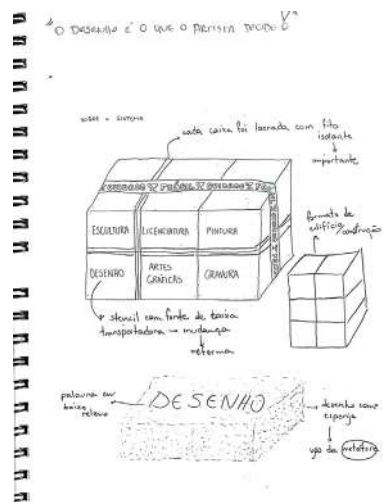
É relevante considerar meu envolvimento político na instituição, interessada na participação e construção dos debates estabelecidos acerca do funcionamento do curso, partilhando minhas experiências enquanto estudante. Com esse movimento e o desejo de aproveitar o momento propício de discussões, decido construir um objeto-provador para servir de “cenário” do Seminário das Habilitações de 2023¹, do qual, ironicamente, participei como organizadora em edições anteriores pelo Projeto Piscinão².

Na proposição, construo pequenos cubos de papel paraná, gravado em stencil cada um com os nomes das

1 O Seminário das Habilitações é um evento organizado pelo colegiado do curso de Artes Visuais, em conjunto com professores, com o objetivo de apresentar as habilitações (Pintura, Gravura, Escultura, Desenho, Artes Gráficas e Licenciatura) para os alunos do início do curso, para que façam a escolha de uma delas ao final do segundo período.

2 O Projeto Piscinão Laboratório Aberto, proposto em 2021 durante o período de ensino remoto, tinha como objetivo principal aproximar a equipe do Colegiado do Curso de Artes Visuais aos/às estudantes.

habilitações, cubro cada aresta separadamente com fita isolante (os materiais escolhidos e a palavra também como formadores de sentido) e, envolto de todo o conjunto, embalo com uma fita adesiva com o escrito “frágil”. Ao colocá-lo de forma anônima no Piscinão, espaço que é palco das decisões políticas estudantis da EBA local de realização do seminário daquele ano, percebo suas repercussões e um desejo de iniciar um pensamento plástico a partir dessas provocações políticas na Escola.



No ateliê de Desenho III, a partir do incentivo do professor Sandro Ka, decido seguir no pensamento desse objeto-protótipo para desenvolvê-lo enquanto obra, posteriormente intitulada *Projeto Pedagógico* (2023). No momento em que o espaço do Piscinão¹ é utilizado como suporte, o conceito de *site-specific* passa então a fazer parte do trabalho, caracterizado como uma categoria de obras em que o espaço de inserção é parte constituinte e igualmente produtor de sentidos (Cardoso, 2015). Dessa forma, houve a necessidade de redimensioná-lo, devido às circunstâncias espaciais e a relação de escala com o público e a arquitetura, observação que só foi possível com a experimentação do objeto no espaço e que guiaria a produção dos trabalhos seguintes.

Durante o processo de construção do trabalho em maior escala, acrescento uma camada conceitual e operatória na obra: o uso das informações ins-

¹ Discurso sobre o espaço Piscinão no capítulo Unidades acadêmicas e Requisitos de acesso.

titucionais para evidenciar as questões que o trabalho tensiona. Para isso, troco e-mails com a instituição a fim de obter os dados que desejo coletar e estes passam a incorporar o material de pesquisa, como indexadores que integram o trabalho. Sobre esse material,

[...] a partir dos anos 60 e 70, a presença dos documentos processuais se acentua com seu entendimento como elementos vetores, indexadores. Muitas dessas novas modalidades, por serem de linguagens de existências temporárias como as obras de *site-specific*, *in situ*, instalações e performances, por exemplo, terão suas remontagens e formas de acesso viabilizadas a partir de projetos, mapas, textos e esquemas, entre outros registros, sobretudo nos trabalhos de Arte Conceitual (Cardoso, 2015, p. 177).

No caso de *Projeto Pedagógico*, a partir dessa documentação processual, utilizo a estatística da quantidade de alunos matriculados em cada habilitação e transformo esses dados em visualidade. Isso foi possível por meio da conversão de cada número quantitativo em valores volumétricos para cada caixa. Por exemplo, a habi-

litação de pintura que conta com 90 alunos matriculados, é materializada em uma caixa de aproximadamente 90 litros. Esse movimento foi importante para que a própria composição visual do trabalho denunciasse as diferenças quantitativas entre as habilitações, que são territórios de disputa política dentro do curso. Ou seja, em sua visualidade, cada caixa representa o interesse dos estudantes, ligados a cada habilitação e, conseqüentemente, o seu espaço dentro da EBA, seja no imaginário ou na estrutura física e política na Escola. Uma das Sentenças sobre Arte Conceitual de Sol LeWitt (2006) afirma que

Quando palavras como “pintura” e “escultura” são usadas, elas conotam toda uma tradição e em consequência implicam uma aceitação dessa tradição, impondo assim limitações ao artista, que relutava em fazer uma arte que fosse além das limitações (LeWitt, 2006, p. 2006).





Re: Informações sobre os alunos

Caixa de entrada IMPORTANTE



EBA-Colegia... 09/05/2023

para mim



Prezada Thalita, boa tarde!

Segundo a planilha que mantemos com todos os estudantes desse semestre (2023/1), e excluindo os estudantes com entrada desde 2022/2, esses são os dados encontrados:

ARTES GRÁFICAS: 73 estudantes;
DESENHO: 73 estudantes;
ESCULTURA: 58 estudantes;
GRAVURA: 23 estudantes;
PINTURA: 90 estudantes;
LICENCIATURA: 56 estudantes.

Atenciosamente,

Colegiado de Artes Visuais - EBA/UFMG
(31) 3409-7478 / colarte@eba.ufmg.br
[Calendário Acadêmico UFMG 2023](#)

Na representação dessa limitação colocada pela nomeação, ao invés de dividir cada caixa por fita isolante como feito no protótipo, percebo a importância de trazer movimento para o trabalho, e que esse movimento fosse realizado e proposto também por outras pessoas. Afinal, a posição de cada caixa na “pilha” desperta uma interpretação diferente do curso. Por isso, na montagem do trabalho para a exposição coletiva do ateliê de Desenho III, *Desenho Irrestrito* (2023), na galeria principal da Escola, proponho uma estrutura de posição das caixas a partir da minha leitura das dinâmicas do curso, mas abro a possibilidade de cada visitante propor novas configurações.

O pensamento que inicialmente partiu da construção de um objeto, passou então a possuir uma compreensão instalativa. Retorno à Krauss e à ampliação do conceito de escultura, considerando o espaço de inserção da obra. O conceito de instalação contempla obras que

[...] são constituídas a partir de relações e não de um objeto único, implicam o lugar e os demais elementos que as compõem e acontecem no tempo. As instalações, geralmente, conformam-se dentro dos espaços expositivos convencionados à arte: espaços artificiais, com indicações como título, data, textos de apresentação, iluminação, para onde o artista, muitas vezes, leva fragmentos da vida ordinária e reorganiza os índices do mundo (Tedesco, 2007, p. 23).

Assim, a fita indicando “frágil”, por sua vez, se desloca para a parede. Emoldurando o espaço instalativo, a fita evidencia a fragilidade institucional na parede e provoca também o cubo branco da galeria. Neste momento, percebo o processo de montagem do trabalho também como parte da criação e de instauração da obra. Por isso, passo a incorporar como procedimento do trabalho, a utilização de uma vestimenta que repito nos momentos de instalação e montagem das obras, como um figurino. A roupa escolhida para as ações realizadas é um macacão preto de montagem, semelhante a um uniforme de trabalho que integra essa ação, considerando seu potencial performático.





DESENHO

ESCULTURA

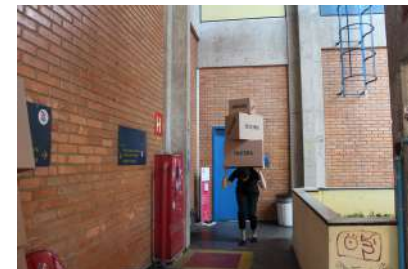
PINTURA

ARTES GRÁFICAS

ESCULTURA

ARTES GRÁFICAS

A partir do entendimento da montagem do trabalho como ação constituinte deste, o movimento de levar as caixas do ateliê para a galeria se desdobra em outro trabalho, uma ação-performance na qual, de forma literal, carrego as habilitações nas costas, demonstrando o peso e o esforço metafóricos de manter-nas juntas no caminho de deslocamento. A este trabalho que movimenta e desloca as caixas estruturais do curso dou o nome de *Reforma Curricular* (2023).



Reforma curricular
Registro de ação performática
Escola de Belas Artes da UFMG
2023



GRAVURA

DESENHO

PINTURA

DESENHO

PINTURA

ESCALA

ESCALA

MÁFICAS

Diretrizes de Flexibilização Curricular: instituindo a crítica

Ainda em contato com os trabalhos de objetos produzidos no Ateliê II de Desenho, surge o desejo de unir os dois procedimentos aos quais me interessam: a manipulação de objetos cotidianos e a incorporação da temática política da Escola no trabalho. Começo, assim, a refletir sobre o Desenho-habilitação a partir de metáforas que coleto de falas dos colegas de ateliê. Uma delas, durante uma reunião que convoco para a discussão da reforma curricular, “o Desenho é uma esponja, absorve as produções que não cabem em outro lugar” me faz refletir sobre cada habilitação como uma espécie de estrutura quase autônoma e corporificada.

A partir desse comentário, decido materializar a metáfora de forma simples e direta: gravo em baixo relevo com estilete, a palavra “desenho” em uma esponja e a coloco na porta do ateliê. O movimento de instalar este objeto ao lado da porta trouxe questões relevantes para a pesquisa.

Meu olhar passou a extrapolar o objeto em si, para se relacionar com o público frequentador do espaço e com o contexto visual do local em que é instalado, principalmente os objetos de sinalização e identificação. Além disso, percebi a interação das pessoas com o objeto, que ao entrarem no ateliê, apertavam, tocavam e socavam a esponja. Isto é, quando o viam, pois também operava-se, com este trabalho e em outros, uma absorção pelo prédio – ou apagamento/ automatismo do olhar –, seja por suas características físicas ou pela urgência da rotina. Havia ali um desejo de manipulação despertado pela forma convidativa desse objeto que influenciou a minha relação com ele.



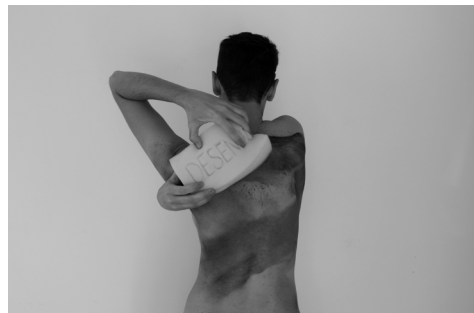
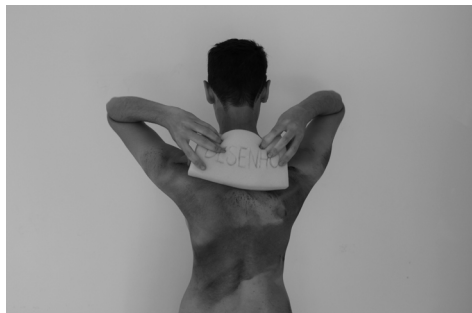
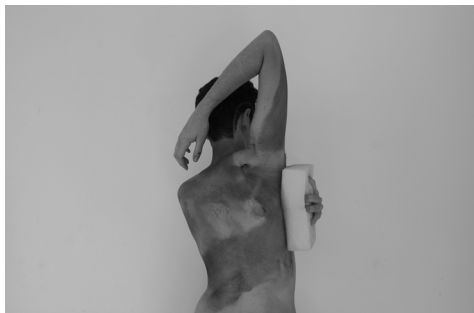
O Desenho é uma esponja
Objeto - esponja
13 cm x 22 cm x 6 cm
2023

Na sequência, o trabalho se desenvolve para uma fotoperformance na qual uso o grafite, um dos materiais tradicionais do desenho, para desenhar com a esponja no meu corpo e, ao menos poeticamente, legitimar este a ocupar e afirmar a linguagem do desenho. Neste ponto, ainda está presente a inquietude de não sentir validação do meu trabalho dentro da habilitação de Desenho. Esse sentimento teve origem no início do meu percurso dentro da habilitação, de falas que não consideravam trabalhos como os produzidos por mim como integrantes da linguagem.

*O que é o desenho, afinal? Qual é o meu desenho? De que maneira preciso desenhar para poder estar aqui?
diário de bordo (2022).*

Apesar desse movimento, a necessidade de enquadrar meu trabalho na linguagem do desenho tradicional perdeu relevância a partir do apoio e incentivo de demais professores e colegas. Neste momento, vivencio a importância da convivência em grupo nos ateliês e sua influência direta no desenvolvimento do meu processo de criação. Como em uma pesquisa de campo, estar na Escola – transitar, viven-

ciar e observar as relações entre os estudantes, professores e a instituição – se tornou material para o desenvolvimento de reflexões que originaram as obras. Com o entendimento de que o trabalho já não precisava mais de uma caixa para existir, essa questão se tornou ponto de ignição para desenvolver trabalhos dentro e sobre a EBA, que dialogam com a crítica institucional, termo novo na pesquisa.



Grafite sobre pele
Fotoperformance
2023



DESENHO

Princípios teóricos: aproximações possíveis

“Nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós” (Fraser, 2014).

No desenvolvimento desta pesquisa, é relevante considerar que a produção parte de um lugar afetivo, uma vez que, enquanto estudante e integrante da Escola, me coloco como agente também responsável por seus problemas para, assim, propor possíveis modificações, participando conscientemente de suas manifestações. Isso porque “não é uma questão de ser contra a instituição: nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos” (Fraser, 2008, p. 187). Nesse sentido, começo a considerar a crítica institucional como uma aborda-

gem possível para o desenvolvimento dos trabalhos e lugar, a partir do qual, passo a situar minhas reflexões.

Como primeira pessoa a mencionar a expressão “crítica institucional” em publicação impressa, a artista norteamericana Andrea Fraser a conceitua como “a arte que expõe as estruturas e lógicas de museus e galerias de arte”, mas que não se define pelo objeto da crítica, a instituição (Fraser, 2008). Ao mencionar artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke, tendo como referência a análise realizada por Benjamin Buchloh, a autora analisa a primeira geração da prática da crítica institucional no contexto estadunidense da década de 60.



MoMA Poll (Hans Haacke, 1970).

Para a considerada primeira geração, pode-se dizer que os artistas, em sua maioria, estavam em oposição direta às instituições (Mosqueira, 2018). Porém, nas produções observadas nas décadas seguintes, a compreensão de que os artistas eram também parte das instituições foco das críticas foi fundamental para um direcionamento que não partia necessariamente “contra” e mais “a partir” do contexto institucional, assim como nesta pesquisa.

Embora os trabalhos de crítica institucional e os aqui apresentados se aproximem do conceito de *site-specific*, uma vez que se apropriam de aspectos físicos da instituição, mas também históricos e políticos, cabe ressaltar a particularidade do procedimento da crítica institucional com relação ao pensamento de especificidade do espaço que, segundo Fraser:

[...] pode ser definida por sua metodologia de especificidade do site criticamente reflexiva [*'critically reflexive site-specificity'*]. Enquanto tal, ela pode distinguir-se em primeiro lugar de práticas *site-specific* que lidam

basicamente com o aspecto físico, formal ou arquitetônico de lugares e espaços. A Crítica Institucional ocupa-se de sites acima de tudo como sites sociais, conjuntos estruturados de relações que são fundamentalmente relações sociais. Dizer que são relações sociais não significa opô-las às relações intersubjetivas ou mesmo intrasubjetivas, mas dizer que um site é um campo social dessas relações (Fraser, 2014, p. 1).

Diferentemente do contexto norteamericano ao qual se inserem os artistas mais reconhecidos por essa prática, no caso da realidade latinoamericana as produções artísticas de crítica institucional apresentam, desde os primeiros trabalhos, especificidades de acordo com seu contexto político, histórico e social:

É possível narrar outra historiografia em que sua gênese tenha sido simultânea em diferentes lugares do mundo com suas diferentes especificidades. Na América Latina, muitos países enfrentavam ditaduras militares, tinham mercado de arte incipiente e contavam com números menores de instituições realmente robustas e estruturadas. As urgências daquele tempo fizeram com que

grande parte dos trabalhos de Crítica Institucional se opusessem não ao museu, mas à ditadura. O interesse muitas vezes não era criticar as instituições, mas incluir a crítica nesses espaços (Mosqueira, 2018, p. 7).

No Brasil, já nas décadas de 60 e 70 em plena ditadura militar, artistas como Cildo Meireles, Nelson Leirner, Paulo Bruscky e Artur Barrio produziram trabalhos que podem ser considerados movimentos semelhantes de crítica às instituições. Mesmo que não direcionadas necessariamente a uma instituição em específico, as obras provocavam e evidenciavam questões sistêmicas do circuito da arte e seus agentes legitimadores, como no caso de *O Porco* (1966), de Leirner, enviado para o Salão de Arte Moderna de Brasília.

Essa obra, por exemplo, é também vestígio do princípio duchampiano do *readymade*, uma vez que “instala a dúvida ao arrastar a realidade cotidiana para dentro do museu” (Freire, 2006), retornando à questão primordial que relaciona e/ou diferencia o objeto de arte do objeto cotidiano, e retomando o debate acerca

da natureza da criação artística e da crítica na arte contemporânea. “No limite, os readymades colocam em xeque o papel das instituições na definição do que venha a ser arte numa dada situação social” (Freire, 2006) .



O Porco (Nelson Leirner, 1966).

Por isso, é fundamental estabelecer a relação entre a prática da crítica institucional e a origem do pensamento da arte contemporânea, pois “é justamente esse curto-circuito entre arte e vida que revela o espaço institucional como criador de valores e percepções.” (Freire, 2006). A crítica institucional na arte é também diretamente ligada ao movimento da Arte Conceitual, na qual

[...] a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado (LeWitt, 2006, p 176).

Atravessada por esses conceitos e movimentos, percebo a necessidade de localizar a prática na contemporaneidade e nas relações que se estabelecem ao meu redor. Como um ponto interessante de confluência entre a minha produção artística e as experiências profissio-

nais paralelas, em novembro de 2023 inicio o trabalho no projeto Pedagogia - Ocupação Artística Paulo Nazareth, na FaE, como membro da equipe de produção, sob coordenação e curadoria da professora Daniele de Sá Alves.

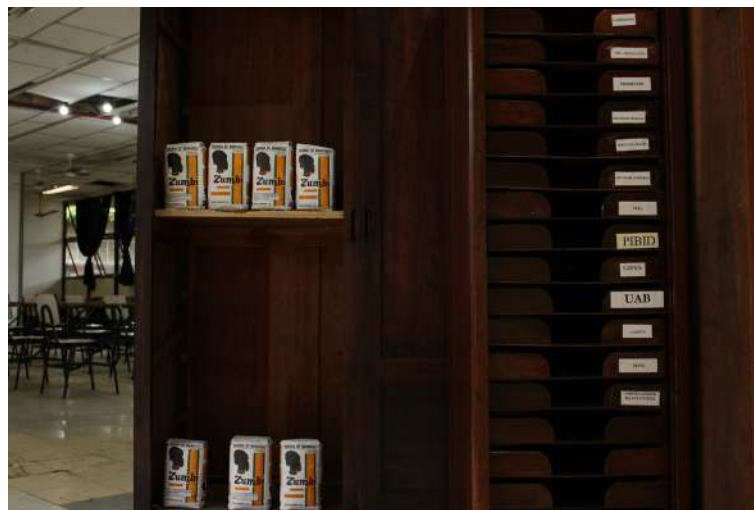


Com o pensamento direcionado para as questões institucionais e em busca de referências, identifico a atuação de Paulo como também inserida nessa prática. A partir do maior contato com a sua obra, torna-se imprescindível o estudo de trabalhos do artista para a contextualização da prática contemporânea de crítica institucional no Brasil. Um exemplo dessa relação é o trabalho envolvendo a 55ª Bienal de Veneza, no qual Paulo Nazareth recria a mostra exibida em Veneza em uma versão localizada no Bairro Veneza, em Ribeirão das Neves. Essa ação, suscita diversas questões quanto “às definições da arte, quanto a critérios de seleção e quanto aos espaços institucionalizados da arte, oportunizando reflexões sobre os espaços de uma arte crítica” (Ellwanger, 2017).

Além disso, na construção da Ocupação na Faculdade de Educação, em conjunto com equipe e curadoria, Paulo subverte e ressignifica o espaço em que as obras se localizam. A mostra ocorre no local da antiga biblioteca da instituição, que estava desativado desde 2019 para uma reforma estrutural que ainda não iniciou. Com a presen-

ça das obras, o espaço simbólico de armazenamento do conhecimento intelectual passa a abrigar outra produção de conhecimento, a arte. Assim como na obra *Enciclopédia* (2023), em que o artista se apropria do mobiliário institucional de arquivamento para inserir os sacos de farinha de mandioca da marca Zumbi, todo o movimento da Ocupação confronta as noções tradicionais de produção de conhecimento, também para além do campo da arte.

Na pesquisa que considera desde o início da prática da crítica institucional até a contemporaneidade, as referências de obras e artistas, em diálogo com a elaboração teórica, acompanham meu processo de criação. Essenciais para o desenvolvimento do trabalho plástico, alicerçam a prática e estabelecem diálogos possíveis, ora pelas semelhanças, ora pelas diferenças no procedimento de cada obra, mas compõe a “família” de artistas à qual passo a me identificar.



Enciclopédia (Paulo Nazareth, 2023).



Unidades acadêmicas e Requisitos de acesso: rever e ampliar espaços

A partir do momento em que o espaço, tanto físico quanto afetivo e social, se torna relevante para a pesquisa, estabeleço e compreendo a utilização do prédio da EBA como suporte para os trabalhos. Para além de um espaço para a apresentação das proposições artísticas, ele passa a ser uma espécie de grande suporte, parte integrante e fundamental da série de trabalhos desenvolvidos.

Nessa perspectiva, começo a registrar em fotografia as placas de sinalização da Escola e colete algumas delas que estavam abandonadas. Desse movimento, projeto a alteração das informações que estas sinalizam, começando pelas placas de ateliê e dando início à série *Sistematização*. Com a intenção de reinstalá-las em seus devidos lugares após a alteração, objetivo ampliar as possibilidades e incentivar a multidisciplinaridade desses espaços canonizados no sistema da arte e igualmente territorializados na EBA.

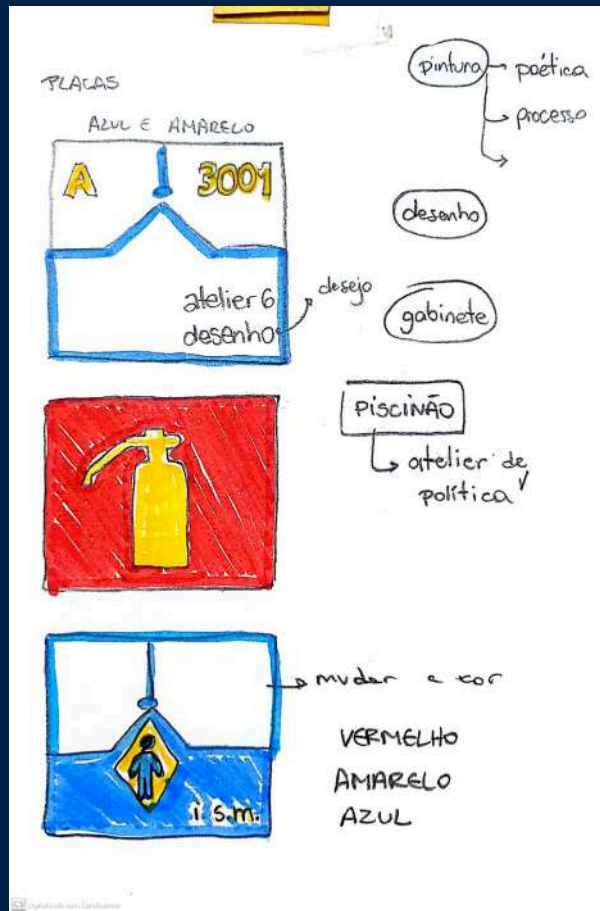
De forma semelhante ao procedimento de Cildo Meireles no trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos no Projeto Coca-Cola* (1970), após coletar as placas, substituo palavras utilizando a mesma fonte e cores originais, por meio de impressão em papel adesivo, seguindo a identidade visual da Escola. Assim como as garrafas, que retornam ao circuito comercial, o trabalho se conclui então com a reinstalação das placas nos lugares originais, devolvendo-as para o circuito, neste caso, de sinalização. Também atrelado à arte conceitual, o trabalho de Cildo se insere em uma crítica ampla ao sistema político brasileiro, à influência capitalista nas noções de mercadoria e ideologia.



Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola (Cildo Meireles, 1970).

Onde lê-se “atelier de desenho”, por exemplo, substituo por “atelier de desejo”, a partir de um estudo de palavras para ampliar a noção do que é feito/sentido/vivenciado dentro do espaço sinalizado. Da mesma forma, o atelier de pintura se torna “atelier de poética”. As placas continuam com as alterações mesmo após um ano e ainda são descobertas pelos alunos que passam pelo corredor.

A importância da palavra na produção é cada vez mais evidente, não apenas como imagem, mas também no movimento consciente do seu estudo semântico e sua influência no entendimento da intenção da obra. Modificar as nomenclaturas tão consolidadas nesses espaços torna-se um enfrentamento direto a essas estruturas, já provocadas em *Projeto Pedagógico*, porém, dessa vez, de forma sutil. Utilizando da mimese gráfica a meu favor, provooco novamente a dúvida da representação de um objeto de arte para o público visitante, sob a influência inevitável de Duchamp.





atelier de desejo e atelier de poética
Da série Sistematização
Papel adesivo sobre a placa original de alumínio
30 x 30 cm
2023



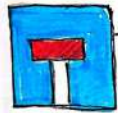
Após a modificação das placas originais, a pesquisa segue para a possibilidade de criar as minhas próprias sinalizações para a Escola. O estudo da linguagem de pictogramas contribuiu para a criação de dois trabalhos:

O átrio central do prédio da Escola, apelidado Piscinão pelos alunos e professores, foi criado a partir do projeto feito pelo arquiteto Márcio Pinto de Barros como um espaço “para receber atividades como exposições, reuniões de alunos e apresentações musicais” (Tavares, 2024, p. 74). Desde a construção da sede da Escola, inaugurada em 1972, o espaço foi palco de diversas discussões políticas, assembleias e reuniões entre estudantes e professores, como na ocasião da ocupação de 2016, dos cortes na educação no governo Bolsonaro e da greve docente de 2024.

A partir do estudo da história e do cotidiano desse espaço, construo uma placa de identificação para esse espaço, obra homônima ao local, *Piscinão* (2023). Para isso, projeto-a de acordo com o *layout* das placas originais e desenvolvo um pictograma para representar o Piscinão,

alterando a cor do centro (de azul para amarelo, cor que representa atenção e alerta) e o título, que se torna atelier 1 de política. Dessa forma, enfatizo, como primeiro ateliê, a importância do envolvimento político dos discentes na sua formação, reativando a função principal do espaço.

Para a materialização da placa, realizo uma impressão digital sobre alumínio, no mesmo tamanho das placas originais, 30x30 cm, e a instalo em uma das colunas do pátio central. A decisão acerca dos materiais e suportes utilizados, semelhantes à materialidade das placas originais, é de enorme importância para o êxito do trabalho, auxiliando na compreensão da obra, na sua mimetização com o espaço, além de possibilitar maior durabilidade e permanência após a instalação.



Dead end

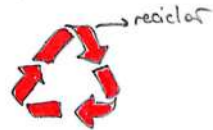


Meeting point

centro do piscinão



Lecture class



reciclar

↳ impressa em placa de alumínio



atelier 1
política



Para o segundo trabalho de criação de pictogramas, *Dead End* (2023), me aproprio de uma placa de sinalização de trânsito universal com significado de fim da linha e converto suas cores para a paleta da EBA. A impressão deste trabalho acontece em adesivo, em tamanho menor (15x15 cm) e maior quantidade, para ser instalada em pontos diferentes pela Escola. São eles: as extremidades do corredor dos ateliês de desenho e pintura, a entrada/saída do prédio principal da Escola e a janela de atendimento do colegiado, todos aplicados sobre o chão. Neste trabalho, a sinalização instalada não mais nas paredes, sofre a ação do tempo e da circulação de pessoas, fator que indica também, a partir da visibilidade do desgaste, o volume de pessoas passando por cada espaço. O adesivo da porta de entrada, por exemplo, foi rapidamente desgastado, diferentemente da sinalização aplicada no corredor dos ateliês de Desenho.

Dead end
Da série Sistematização
Impressão sobre papel adesivo
15 x 15 cm
2023

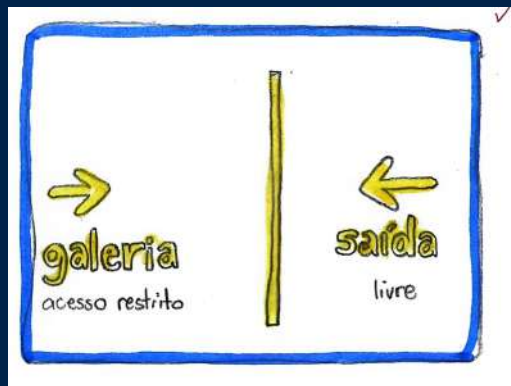


Para a exposição *Desenho Irrestrito* (2023), com a oportunidade de acontecer na galeria principal, decidi propor, além do trabalho *Projeto Pedagógico*, dentro do espaço, uma obra específica para a porta de entrada, posteriormente incorporada à série *Sistematização*. Também utilizando as cores e projeto gráfico originais da Escola, crio a placa para a galeria (que até então não possuía sinalização), porém acrescentando novos elementos provocadores. De um lado “Galeria” e “acesso restrito”, de outro “Saída” e “livre”, com as setas indicativas trocadas de direção. O objetivo deste trabalho é questionar o acesso tanto de público quanto de artistas expositores no espaço, além de provocar a reflexão da saída dos alunos enquanto artistas parte do sistema da arte. Símbolo do circuito artístico, a galeria de arte produz e reproduz diversas compreensões sobre o sistema da arte, o qual pode ser definido pela

[...] produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade [...] (Bulhões,

1990 apud Bulhões, 2014, p. 15-16), validado dentro de um determinado contexto histórico e estabelecido a partir de uma “[...] crença coletiva nos valores por ele estabelecidos” (Bulhões, 2014, p. 18).

A cada placa instalada no espaço, percebo os resultados que provocam. Todas tiveram em comum o fato de se camuflarem com a sinalização oficial, propositalmente pelo uso do mesmo padrão gráfico e cores. Isso fez com que muitos trabalhos não fossem reconhecidos enquanto obra e, por isso, se mantiveram no espaço sem o pedido de retirada. Foi o caso de *Galeria* que, ao final da exposição, optei por não retirá-lo e permaneceu no lugar mesmo após quase um ano. Em conversa com um dos porteiros da Escola, “essa placa sempre esteve aqui” afirmou surpreso quando lhe contei sobre minha autoria.

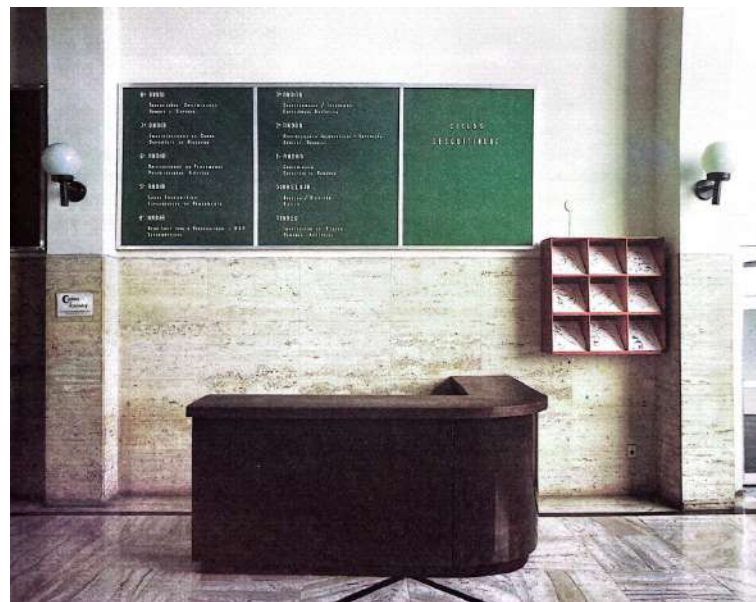


Galeria
Da série Sistematização
Adesivo sobre madeira
49 x 28 cm
2023



A camuflagem dos trabalhos no espaço de inserção e a consequência do não reconhecimento enquanto obras de arte, se dá pelo mimetismo gráfico como uma “estratégia de combate que se utiliza de invisibilidades contextuais, onde o corpo se torna função das ameaças do meio, respondendo com um impulso de cópia, silêncio e imobilidade” (Moreira, 2002, p. 82). Ricardo Basbaum, na exposição NBP: Identidade/ Arquitetura (Espaço Aberto UFF, Niterói), mimetiza o hall de entrada da universidade, de forma que

[...] o enfrentamento se dá não mais entre indivíduos (eu-você), mas entre o território de poder do indivíduo e o território de poder das instituições. Talvez por uma questão de desigualdade entre os territórios em conflito, a manobra acionada foi a de resistência na invisibilidade. [...] É surpreendente encontrar, num indício tão mínimo do campo visual, um núcleo de resistência. É revelador que se localize num detalhe tipográfico (Moreira, 2002, p. 82).



NBP: Identidade/Arquitetura (Ricardo Basbaum,1997).

Entretanto, no contexto da exposição coletiva *Sopro* (2023), realizada no ESPAÍ pelos ateliês III e IV de Artes Gráficas sob coordenação do professor Marcelo Drummond, outra questão importante surgiu na pesquisa. Como expor os trabalhos, pensados para existirem na Escola de Belas Artes, fora dela? Fora do contexto espacial de inserção, a mimese visual das placas não acarretaria em sua invisibilidade. Uma possibilidade seria utilizar os registros e objetos indexadores das obras para expor, como fotografias, vídeos das instalações, documentos, entre outros. Outra alternativa era criar uma sinalização específica para aquele novo espaço, o que considere inviável dentro da pesquisa, uma vez que, para a elaboração dos trabalhos de crítica institucional, é preciso realizar um estudo do espaço de forma crítica e reflexiva, não somente seus aspectos físicos, o que desviaria o foco da pesquisa sobre/na/para a EBA. Além disso, no meu processo, considero fundamental o estabelecimento de uma relação de afetação e compromisso reflexivo com o local objeto do estudo, e “dizer que esse engajamento reflexivo é crítico é dizer que ele não

visa afirmar, expandir ou reforçar o site ou nossa relação com este, mas problematizá-lo e mudá-lo” (Fraser, 2014).

Apesar de acontecer fora do prédio da EBA, percebi que o público visitante da exposição seria o mesmo frequentador da Escola, em sua maioria estudantes, colegas e professores. Por isso, com o foco direcionado para o espectador em potencial da exposição, decido propor uma nova placa, ainda com o padrão gráfico da EBA, que seria reconhecido, mas dessa vez não seria camuflado no espaço, por não ser originalmente pertencente a ele.

Para esse trabalho, intitulado *Irrestricção e Fronteira* (2023), faço referência ao ateliê de Artes Gráficas, que me acolheu no meu último semestre de aulas e onde pude elaborar e aprimorar os trabalhos que vinha desenvolvendo (por sinal extremamente gráficos). Diferentemente das anteriores, a placa foi construída em um formato frente e verso: na frente escrito “artes gráficas” e “ir-” (a primeira sílaba de irrestricção, como menção ao meu movimento ter ido em busca da liberdade de linguagens experienciada no ate-

liê); no verso a continuação da palavra, “restrição” e “fronteira”. Esta última foi escolhida pelo sentimento fronteiriço entre as habilitações do curso, dividida materialmente pela própria fronteira entre placa e parede, as três últimas letras transbordando os limites colocados pela sinalização.



Voltando à EBA, no entanto, nem todos os trabalhos passariam despercebidos pela administração da instituição. É o exemplo de *Veto* (2023), trabalho que propõe um questionamento sobre a utilização do espaço da galeria principal da Escola de Belas Artes.

Historicamente, com relação à dinâmica de alunos e professores na prática expositiva, relatos como o da professora Yara Tupinambá, lembram que “a escola era muito ativa com relação ao incentivo para que os alunos participassem de exposições dentro e fora do circuito universitário. Os alunos expunham regularmente” (Tavares, 2024, p. 79).

Porém, diferentemente da lembrança de Yara na década de 70, durante a minha formação, de 2019 a 2024, não foram muitas as vezes em que o principal espaço expositivo da Escola foi ocupado com exposições, se comparado à quantidade de alunos do curso de Artes Visuais. Utilizada inclusive como almoxarifado, a galeria principal permaneceu ociosa durante um período significativo de tempo. Durante a coleta de material para a

pesquisa, as informações sobre as exposições realizadas durante os últimos anos na galeria foram solicitadas ao Colegiado de Extensão (CENEX/EBA), órgão responsável pela gestão do espaço, porém, segundo a administração, não há documentação comprobatória desse histórico.

Para execução do trabalho, realizei a feitura de uma falsa fita zebra de interdição, com papel amarelo recortado em tiras. Para a construção da fita, com auxílio de um colega, desenhamos juntos as tiras pretas, à caneta, evidenciando o traço e o gesto. Aqui, mais uma vez, provoco meu pertencimento à habilitação de Desenho e as possibilidades de sua prática. A utilização da fita original, por outro lado, não traria o estranhamento desejado, uma vez que a galeria já havia sido interditada outras vezes, aquele objeto já não era incomum ao espaço. A ação foi feita no Piscinão e em seguida instalamos as “fitas” feitas na porta da galeria. Ao utilizar uma fita desenhada, o trabalho desperta novamente a dúvida de ser um objeto artístico para os olhares mais atentos: “O que tem de errado com a galeria? Por que ela está interditada?”

Os porteiros foram surpreendidos com essas perguntas feitas pela administração da Escola que, sem obter resposta, realizou a retirada do trabalho por parte da superintendência, questionando “qual a finalidade disso?”. Considero a pergunta colocada como um potente desdobramento e consequência do trabalho, afinal, em uma escola de artes, será que todo desvio da normalidade deve ter uma função e finalidade? Como um simples objeto pode interferir na manutenção ou no desmantelamento do controle institucional?

Na história da crítica institucional, à medida que os/as artistas desenvolviam seus trabalhos,

Não demorou para alguns artistas perceberem a incapacidade de aquelas instituições artísticas incorporarem proposições e ações experimentais ou com conteúdo político e a potencial neutralização dos trabalhos ao serem incorporados por elas mesmas, ou mesmo vivenciarem a censura aos seus trabalhos (Prando, 2018, p. 261).

Rogelio López Cuenca, com o trabalho *Do not cross/ Art Scene* (1991/2006) no Museo Patio Herreriano de Valladolid na Espanha, é um exemplo de referência da apropriação e aplicação desses objetos ao trabalho visual. A partir da materialidade da fita de interdição, acrescida a um comando indicativo de restrição, o artista provoca uma crítica sarcástica às instituições de arte e seus procedimentos de controle de acesso, de maneira semelhante ao desejado na interdição da galeria.

Após a retirada da obra pela administração e o meu posicionamento, mentindo que eu teria autorização para realizar o trabalho, este foi mantido pelo tempo que determinei, 7 dias. O ocorrido só comprova como a instituição possui muitas contradições, que geralmente dependem e se ancoram em questões burocráticas e de poder, um dos fatos que motivam e justificam a pesquisa.



Do not cross/Art Scene (Rogelio Cuenca, 1991/2006)







Veto
Caneta hidrográfica sobre papel colorido
Intervenção na porta da galeria da EBA/UFMG
Dimensões variáveis e duração de 7 dias
2023



Formação Complementar e Formação Livre: para além da Escola

O contato mais próximo com as linguagens das Artes Gráficas e da Fotografia¹ vivenciado nos ateliês, orientados respectivamente por Marcelo Drummond e Patrícia Azevedo, possibilitou um maior uso de ferramentas até então não exploradas e um olhar mais atento à palavra, à estrutura de grids, à urbanidade e ao cotidiano observado dentro e fora da Escola.

Com a produção já imersa em questões críticas institucionais e sistêmicas, *Artefácil* (2023), trabalho que desenvolvo em seguida, acontece como um desdobramento para outros espaços, ampliando-se para além do curso de graduação e lançando-se ao mundo, em uma perspectiva sistêmica da arte, uma amostra das percepções sobre a arte

¹ Apesar de não representar uma das habilitações oficiais na estrutura curricular, a Fotografia possui uma oferta de diversas disciplinas optativas, como é o caso do Ateliê de Fotografia

para além da instituição de ensino. Afinal, ao refletir sobre uma instituição de legitimação de arte como a universidade, são inevitáveis as indagações sobre como se estabelecem essas relações em uma esfera institucional mais ampliada.

Com essas influências em mente e o olhar atento, levando o lixo para fora, deparo-me com uma tampa de esgoto no prédio em que morava, escrito ARTEFÁCIL. O trabalho estava ali, me encarando e pedindo para acontecer. Era como se já estivesse pronto. Quão sarcástico era relacionar o que há de mais impuro e descartável na nossa sociedade, o esgoto, o bueiro, o que está abaixo de tudo, à arte? Artefacil - arte fácil - artefato - arte, fato.

Mesmo concentrada com as questões da Escola, não poderia negar a relação que se estabelecia ali. Coletado então, em fotografia, 40 tampas da marca que dá nome ao trabalho. Mais uma vez, Marcel Duchamp per-

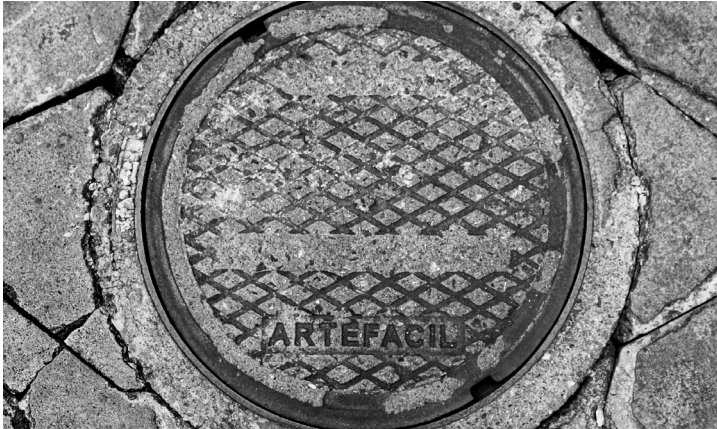
passa a pesquisa, com a inevitável associação à emblemática *Fonte* (1917), na qual o artista adquire um urinol de porcelana em uma loja de materiais de encanamento e leva para o espaço expositivo, instaurando o *readymade*.

Inicialmente, as fotografias eram “apenas” material de coleta para a pesquisa, mas na edição e tratamento das imagens, percebo a potência dessa linguagem enquanto obra que, neste trabalho, evidenciava as imperfeições do chão, as diferenças, os desgastes do objeto e da palavra, reproduzindo de uma maneira simples a realidade que queria apresentar, sem perder a cotidianidade do que era fotografado.

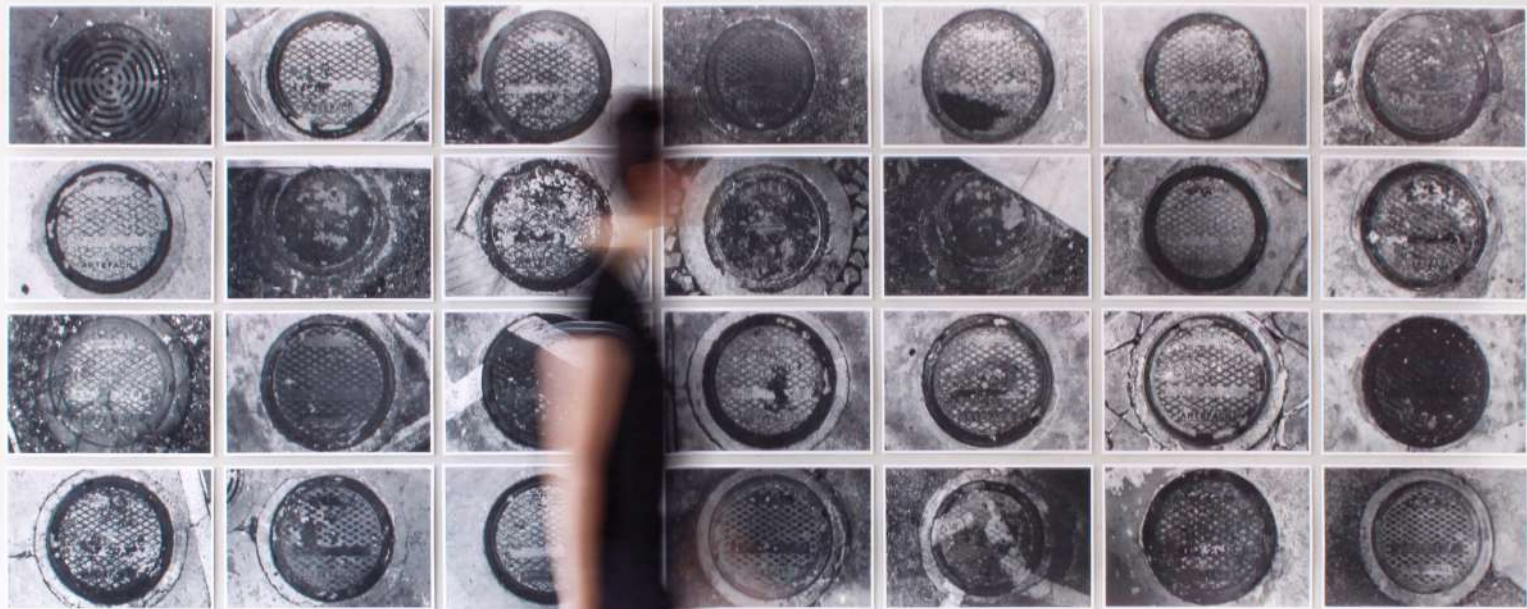


A *Fonte* (Marcel Duchamp, 1917).

ARTIFACILE



ARTEFÁCIL
Série de fotografías
2023





Organização administrativa: desorganizar, reorganizar

De volta à Escola, no trabalho intitulado *Trânsito Livre* (2023), fotografo as placas de sinalização da EBA, mas retiro digitalmente todas as indicações dos espaços físicos, restando apenas os sinais gráficos das placas, as setas e linhas amarelas. Nessa série, a partir do título, faço referência à sinalização de tráfego urbano e ao trânsito realizado por mim entre as linguagens, habilitações e espaços de aprendizado da Escola.

Trânsito livre
Fotografia com intervenção digital
2024





Na pesquisa sobre os aspectos políticos e estruturais da EBA, passo a me deparar com vários elementos que a compõem. Seu nome, seu público, sua história, até seu logotipo. A obra *Eu, falo*. (2023), também exposta na coletiva *Sopro* (2023), propõe a associação entre o logotipo da Escola de Belas Artes e fotografias apropriadas de obeliscos existentes nas capitais brasileiras. A partir da relação com a forma fálica das imagens, o trabalho questiona o lugar de poder masculino na sociedade e na Escola, além da disputa de narrativas no patriarcado.

A palavra, novamente, é parte integrante da constituição da obra. Aqui, mais uma vez, o título se torna ferramenta importante para consolidar o pensamento provocado pela visualidade. “Falo”, substantivo masculino que representa a forma do órgão reprodutor masculino como símbolo de fertilidade, quando precedido pelo pronome “Eu”, passa a significar também a conjugação do verbo falar na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Assim, o jogo de palavras estabelecido pelo título, em conjunto com as imagens apropriadas, desperta o debate acerca do

gênero ao qual pertence a voz predominante na sociedade, com os obeliscos, e na Escola, com a associação da forma do seu logotipo. Este, constituído por um lápis e o rastro do desenho, demonstra ainda uma visão tradicional da arte, na qual pelo senso comum, “todo artista sabe desenhar”.

Retorno ao meu momento de ingresso no curso, no qual precisei aprender a técnica do desenho para a prova do vestibular. De certa forma, o desenho, enquanto técnica, foi e é necessário para a elaboração das obras aqui apresentadas, para a realização de esboços e estudos projetivos. Por outro lado, enquanto linguagem, o meu desenho se expandiu, não mais ancorado em materiais e suportes tradicionais, mas presente na representação das formas, na composição espacial e na ampliação das possibilidades que as obras alcançam.



Eu, falo.
Série de fotografias
Dimensões variáveis
2023

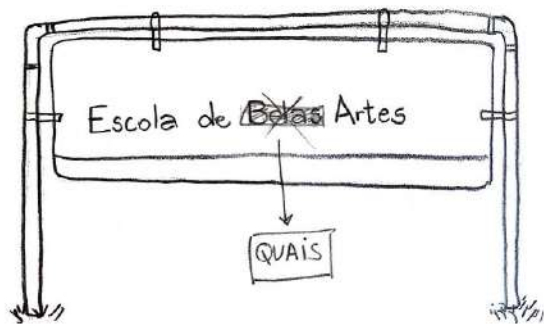
Artes?



Perfil do egresso: saindo da Escola

→ ARTISTA

“o papel do intelectual é expor novos modos de pensamento: fazer as pessoas verem o mundo à sua volta sob uma luz diferente, perturbar seus hábitos mentais e convidá-las a exigir e instigar a mudança” (Oksala, 2011).



Como o mais recente trabalho executado, instalado em março de 2024, o projeto *Escola de Quais Artes?* (2023) foi selecionado pelo Edital Arte Aqui do CENEX-EBA e contemplado com uma verba para a sua execução. Diferentemente dos trabalhos realizados até então, esta foi a primeira vez em que a instituição objeto da crítica custeou um trabalho meu que tensiona suas próprias questões. O movimento de propor uma intervenção que fosse aprovada pela administração institucional não apenas legitima e formaliza a obra, como também demonstra a possibilidade de um diálogo com a instituição na formação de debates que visam seu desenvolvimento e transformação.

O outdoor foi projetado com as cores da sinalização do interior do prédio da Escola, assim como nos trabalhos da série *Sistematização*, com a mesma fonte e os mesmos elementos característicos das placas, a linha e a seta indicativa. Para a execução, foi realizada uma impressão sobre lona própria para outdoor e pintura com tinta acrílica na dimensão de 5,6 metros de comprimento e 2,3 metros de altura, transformando-se no

trabalho de maior escala realizado na minha trajetória.

A dimensão agigantada da obra trouxe questões inéditas para a pesquisa, afinal, era praticamente impossível chegar na EBA e não se deparar com a pergunta colocada pelo trabalho: “Escola de Quais Artes?”. Sobretudo, a questão se potencializa pelo fato de a obra ter sido instalada no início do semestre letivo, com o aumento da movimentação do público e a chegada de novos estudantes. Apesar de seguir o mesmo procedimento de trabalhos anteriores com relação à visualidade, o outdoor não se camuflaria mais na paisagem arquitetônica, se confundindo com a sinalização oficial como no caso de Galeria, por exemplo. Este fator foi fundamental para que o alcance do trabalho atingisse também maiores proporções. Como um incômodo, a pergunta estava ali encarando todo o trânsito de pessoas que passavam pela Escola e não poderia ser evitada, instaurando-se no imaginário de quem a visse e ecoando possíveis respostas.

Também de forma inédita com relação aos procedimentos anteriores, utilizo uma pergunta na elaboração da

placa. Essa ação subverte a lógica funcional das placas de sinalização, as quais visam uma afirmação de nomeação e indicação de espaços, sem possibilidade de questioná-los. Também ao propor uma pergunta, desejo abrir um diálogo, um espaço de debate que ocorreria não necessariamente de forma concreta, como numa assembleia, mas na implantação da possibilidade de questionamento na mente da comunidade da Escola. Isso faz com que eu não me coloque no lugar de definição e afirmação, mas enquanto artista, no papel de problematização. Ademais, a sentença interrogativa gramaticalmente pressupõe uma resposta, que neste caso, teria que vir do espectador, mesmo que apenas como tentativa, mas convocando-o a participar ativamente da crítica e da política institucional. Esse convite à dúvida e à resposta é também um lembrete de que somos todos parte das instituições que frequentamos, sujeitos responsáveis também por suas mudanças.

Entre a pergunta e a resposta, existe um caminho a ser percorrido. Para mim, a pergunta “Escola de Quais Artes?” direciona para o nome original, Escola de Belas Artes. O

fato de a diferença entre os dois nomes estar pontualmente na palavra Quais, que substitui Belas, aponta para a origem dessa nomenclatura, Belas Artes. O termo remete à Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, de 1751, segundo a qual,

[...] a imaginação se articula nas práticas das Belas Artes que são as artes da música, pintura, escultura, arquitetura civil e gravura. Se a expressão “Belas artes” (Beaux arts), que reúne as noções de Belo e de artes classifica literalmente as artes que produzem o belo indicado o objetivo dessas práticas artísticas, ele remete também ao gosto italiano pela sua etimologia e caracteriza a importância do modelo italiano na concepção iluminista das artes (Petitdemange, 2021, p. 134).

Criada em 1957, a Escola de Belas Artes da UFMG foi estruturada de acordo com a referência da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro (atual Escola de Belas Artes da UFRJ), instituição esta que inicia o ensino oficial de artes no Brasil em 1826, por sua vez construída de acordo com a Academia Francesa e intitulada Academia Imperial das Belas Artes (Tavares; Péret, 2024).

O nome da instituição mineira já havia sido questionado na década de 60, quando ocorreu a mudança do Curso de Belas Artes para Faculdade de Artes Visuais e posteriormente, Escola de Belas Artes. Porém, de acordo com o professor Álvaro Apocalypse,

Isso aí era uma das inovações que nós tentamos implantar, que era fazer o seguinte: era pegar o curso de belas artes e transformar numa Escola de Artes Visuais, e não Belas Artes. Significava que nós íamos estudar também fotografia, cinema, futuramente audiovisual... mas acontece que acabou que o Conselho Universitário falou que Belas Artes eles conheciam e Artes Visuais eles não sabiam o que era. Aí mudou o nome e passou a ser Escola de Belas Artes, isso já em 1968 (Tavares; Péret, 2024, p. 62).

Esse fato demonstra não apenas a resistência das instâncias administrativas da Escola aos movimentos de inovação propostos pela comunidade escolar, mas também comprova a necessidade de se repensar essa nomenclatura desde a sua origem, há mais de 60 anos, mas mantida até hoje. Em contrapartida, o Curso de Artes Visuais, apenas

um dos vários cursos ofertados na Escola, conseguiu ter seu nome alterado com a reforma curricular de 2006, anteriormente denominado Curso de Belas Artes (EBA, 2019).

O meu questionamento desse termo como nome da Escola parte da observação pessoal da dinâmica e funcionamento do curso de Artes Visuais durante a graduação. Ainda ancorados em referenciais eurocentristas, percebo que muitos docentes ainda reproduzem uma noção de arte que não corresponde à produção artística contemporânea, havendo um hiato entre o que se (re)produz na Escola e o que se observa no circuito fora dela. Além disso, o próprio currículo do curso é estruturado na divisão das habilitações por linguagens canonizadas nas Artes Visuais, sem contemplar linguagens contemporâneas como a performance, a videoarte, a arte cinética, entre outras. Nessa ênfase idealizada da arte, do fazer artístico e da figura do artista, a habilitação que possui maior quantidade de alunos matriculados, por exemplo, é a Pintura, cânone europeu entre as linguagens artísticas, como demonstro no trabalho *Projeto Pedagógico*. Não à toa, a maior caixa é a da Pintura.

Outro fator relevante é o raro acolhimento de temáticas e linguagens que consideram o recorte brasileiro, enquanto país colonizado do sul global, possuidor de diversas expressões artísticas para além das contempladas pelas ditas Belas Artes. Nesse sentido, relaciono a reputação da Escola como instituição atrelada à elite da sociedade belorizontina à intervenção feita na obra durante o período expositivo:

De forma anônima, foi escrito abaixo da pergunta “Escola de Quais Artes?” outra pergunta: “E para quem?”. Nesse contexto, é relevante considerar que o curso de Artes Visuais teve início em 1958, “sendo a primeira turma composta, em sua maioria, por mulheres brancas das classes média e média-alta” (Tavares; Péret, 2024, p. 25). Tal acontecimento desperta algumas questões pertinentes para o trabalho.

Uma vez instalada em espaço público, a obra fica suscetível a sofrer intervenções, diferentemente de uma situação expositiva num contexto de galeria, com instruções

aos visitantes e monitoramento, por exemplo. No cenário externo, o trabalho assume uma autonomia que envolve o diálogo com o público de forma espontânea, além da relação com a natureza, a possibilidade de chuva, sol, e outras intempéries que devem ser consideradas na própria feitura e instalação da obra. Por isso, a escolha de materiais próprios para um suporte em formato de outdoor, por exemplo, foi novamente fundamental para a resolução do trabalho.

Para a análise da manifestação feita no trabalho, é necessário considerar a formulação da frase “e para

quem?”. O uso da conjunção aditiva “e” antes da pergunta demonstra uma concordância em relação à primeira oração à qual é ligada: “escola de quais artes?”. As conjunções aditivas trazem uma relação de ideias que se somam e complementam-se, resultando em um acréscimo de informações. Nesse sentido, considero que a pergunta colocada pelo trabalho não só fez sentido para a pessoa que decidiu intervir, mas também provocou a elaboração de outra pergunta que também seria necessária a ponto de ser exposta juntamente à primeira.

Escola

Portanto, entendo que essa ocorrência é uma demonstração do êxito da proposta da obra, desde o momento em que foi idealizada. No lugar de assimilar como uma interferência negativa na obra no sentido de marcá-la visualmente, acolho a circunstância de autonomia do trabalho e percebo a potência do desdobramento conceitual da obra a partir da nova pergunta que é colocada. Torna-se, assim, parte do trabalho.



Escola de Quais Artes?





Escola de Quais Artes?
Tinta acrílica e impressão sobre lona
5,6 x 2,3 m
2024

Em entrevista sobre o trabalho *O barco* (2021), Grada Kilomba afirma que pretende levantar questões: “Não estou a dar respostas, mas a criar perguntas”. Em uma perspectiva semelhante, Marília Andrés Ribeiro (2013) retoma a filosofia Foucaultiana ao relacionar o papel do intelectual ao exercício de provocar novos modos de pensamento. Da mesma maneira, acredito ser este também o papel do artista enquanto produtor de conhecimento dentro da linguagem artística, instigando outras maneiras de ser-estar no mundo contemporâneo a partir da produção plástica. A autora acrescenta ainda à noção do trabalho intelectual (no qual acrescento pela compreensão do trabalho artístico) a ação na micropolítica, que

[...] se concretiza nos questionamentos que acontecem no cotidiano, nas relações interpessoais, nos trabalhos comunitários, nas propostas artísticas que visam desarrumar o que está estabelecido dentro das próprias instituições artísticas: os museus enquanto guardiões da tradição, o mercado enquanto um jogo econômico do capitalismo, as universidades enquanto mantenedoras do saber instituído. Enfim, a micro-

política se dá nas fissuras, nas entrelinhas das instituições, enquanto crítica de uma situação concreta, que acontece aqui e agora. (Ribeiro, 2013, p. 354–355).

Dessa maneira, “desarrumando” o estabelecimento do nome oficial da Escola, a pergunta colocada desloca a atenção para um objeto também cotidiano na rotina da sua comunidade, a sua placa de identificação e todo o significado que carrega.

A obra *Escola de Quais Artes*, por constituir-se de uma instalação efêmera de 20 dias, é um exemplo da relevância da documentação de obras de arte. Ao ser retirada, apesar de ainda existir fisicamente como a lona do outdoor, a obra já não existe no contexto em que foi elaborada, ou seja, na sua relação com o suporte e com o espaço de instalação. Por isso, em trabalhos como este, a definição da documentação de arte torna-se imprescindível para a existência posterior da obra:

A documentação de arte se refere à arte de duas formas pelo menos. Ela pode referir-se a performances, instalações temporárias ou acontecimentos, documentados da mesma forma que as performances teatrais. Nesses casos, pode-se dizer que esses são eventos artísticos que estiveram presentes e visíveis num dado momento, e que a documentação posteriormente exposta tem a mera intenção de lembrá-los. Obviamente, é uma questão em aberto o fato de essas lembranças serem realmente possíveis (Groys, 2002, p. 74).

Nesse sentido, com o desejo de que a obra permaneça viva para além do imaginário das pessoas que a viram pessoalmente, realizo a produção de dois desdobramentos do trabalho *Escola de Quais Artes*. Estabelecendo a possibilidade de uma nova instituição, construo cartões postais deste importante local da universidade, dessa vez representado pela fotografia que evidencia o contraste, lado a lado, da placa original da Escola e do outdoor que questiona seu nome.

Além disso, pensando na colocação da pergunta como um movimento de abertura de diálogo, realizo a produção do documentário homônimo da obra como parte desta, com filmagens de Patrícia Lindoso, no qual entrevisto professores, alunos e egressos da Escola para partilharem suas experiências e relações com a Escola de Belas Artes e com a pergunta colocada pelo trabalho. Dessa forma, é possível captar diferentes vozes e percepções sobre o debate instaurado pelo trabalho, suas confluências também como material que ancora a pesquisa. As entrevistas foram transcritas na íntegra e compõem o anexo deste trabalho, considerando o potencial das falas enquanto elementos complementares às questões discutidas na pesquisa.

Escola de Belas Artes

Escola de Quais Artes?



VICE CH... GOU...
EST... A PAÇA... SERVIC...
VV... UFPA... BR... VV... F...



Avaliação da Aprendizagem: considerações finais de um início

Este trabalho representa o encerramento de um período essencial na minha formação enquanto pessoa, artista, pesquisadora. A Escola de Belas Artes, objeto principal da investigação artística, é o lugar que representou a minha transformação, principalmente no entendimento desse ser-estar no mundo de olhar atento, minha maneira de ser artista.

As obras realizadas e aqui apresentadas foram movimentos de um estabelecimento de crítica com o desejo de, através da arte, propor transformações e ver desenvolver cada vez mais esta instituição tão relevante para o sistema da arte de Belo Horizonte. Entretanto, a crítica

É a produção de uma crise, não é uma solução nem a construção de uma nova ética. É difícil afirmar que a arte pode mudar a sociedade, assim como é difícil afirmar que não pode. Uma certeza que se pode ter é de que a arte necessariamente se relaciona

com a capacidade humana de criar o que não havia antes e, dessa forma, inspirar a potência transformadora do homem (Mosqueira, 2018, p 11).

Por isso, almejo que o trabalho possibilite o incentivo à reflexão contínua acerca do que está estabelecido, do que está posto, do que é, aparentemente, imutável. É preciso, coletivamente, criar modos de operação para o crescimento das instituições às quais pertencemos, fortalecendo e reconhecendo a importância de sua existência na sociedade.

A este ponto da produção, as portas da Escola de Belas Artes se abrem, dessa vez, para a indicação da minha despedida, como as placas que direcionam para a saída. Transitar pelo seu interior me possibilitou agora ir além de seus limites, mantendo as reflexões críticas, mas estendendo-as para esse complexo e controverso sistema que compõe o circuito da arte.

Se há cinco anos aprendi a desenhar para entrar aqui, hoje saio aprendendo a pensar - com a imagem.



ANEXO: abrindo o diálogo

Entrevistas realizadas a partir da obra *Escola de Quais Artes?*

Paulo Nazareth, artista e ex-aluno da Escola de Belas Artes da UFMG

Thalita: A partir dessa pergunta que eu trago no outdoor, de quais são as artes dessa escola, queria saber como que isso chega até você enquanto artista, enquanto ex-aluno, enquanto parte da história da escola.

Paulo: Eu não sou juvenzinho não, né? Então, eu peguei uma parte da escola que era ainda muito Belas Artes, né? Que é lá no final do milênio passado. E aí, então, era muito Belas Artes, assim. Que eu acho que hoje é outra coisa. E mesmo indo e vindo, né? Indo, mas também vindo, né? Eu nunca fui embora completamente. Então, sempre tenho uma passagem pela escola, uma visita, um ir e um vir. Não como professor, mas às vezes como aluno, como visitante, ou como amigo do porteiro, ou freguês do Vavá, né? Na época que eu fui para a escola, ainda era isso muito forte quando eu tentei, eu fiz a tentativa duas vezes. E aí tem essa questão, talvez, que toque aí, que persiste. Que é o teste de habilidade, o teste de aptidão. Se você tem aptidão para esse lugar. Que aí é um teste, talvez, posso falar que é um teste bem defasado, né? E já era. Então é o desenho de observação, o desenho de criação e tem uma coisa ali. Se você não corresponde a isso que se espera, é porque você não tem aptidão. Então, a primeira vez que eu fiz, eu não passei nesse teste. E da

segunda vez eu gosto de falar que foi minha mãe, né? Então, ela faz a reza lá para o São Judas Tadeu. Outro dia me perguntaram se é uma fabulação as coisas que eu conto. É o que acontece. Por exemplo, a minha mãe queria costurar quando era pequena. Ela nunca costurou. Não pôde. Então, ela inventou uma costura, uma costura à mão, e ela ensinou para a gente. Esse modo de costura, não com a máquina, mas com a mão. E aí, quando eu entrei foi justo essa conversa. Porque o desenho, nesse dia, era o desenho de hachura, à caneta. Então, aquele desenho que eu fazia, que era o desenho chamado costurado, que é o desenho que, supostamente, demonstra uma insegurança, eu transformo ele em hachura. Assim que eu passo no teste de aptidão. Se fosse outro desenho, de linha solta, eu não entraria, né? Se fosse à lápis. Mas como era um desenho à caneta e hachura, aí eu fiz costura. E disfarcei a costura de hachura. Então, esse pensamento que passa pela psicologia, que um tipo de desenho demonstra insegurança. Que nem sempre é, né? É uma técnica de desenho que as pessoas usam, que as pessoas conseguem fazer sem passar por uma outra escola, a escola do cotidiano. Então, quando eu entrei, tinha isso muito, e essa separação que ainda tem hoje, mas hoje menos, né? Do que é arte popular. Quem não passa por essa escola... É uma arte menor... Quem não pas-

sa pela universidade talvez, porque você tolera, por exemplo, um artista que não passou pela escola de artes mas que passou pela psicologia, ou passou pelas ciências sociais, pela física pela medicina, aí você considera que tem um peso, mesmo sendo “autodidata”, porque sempre tem um caminho, um lugar onde se aprendeu, com alguém, com os livros, sempre tem. Mas você considera esse saber como válido. Mas se alguém não passa por nenhum desses cursos, se você vem por um outro caminho que está completamente fora da universidade, você não aceita, é arte popular, arte bruta, aí o nome francês Naif, povera acho que ela até tem um status maior pela escola italiana. Mas Naif é a arte bruta, primitiva, que é a arte menor. Hoje isso já está se tornando, indo por outro caminho. E aí eu peguei essa parte da escola, essa transição. Tinha os cursos, cada disciplina, você escolhia, gravura, desenho...

Thalita: Ainda não mudou, risos.

Paulo: Mas teve uma promessa de mudança. Por exemplo, eu fui embora quando começa a proposta da interdisciplinaridade e da reformulação do currículo, que era uma promessa muito bonita. Então, você poderia fazer belas artes com ênfase em física quântica, belas artes com ênfase em astronomia, belas artes com ênfase em arqueologia, em antropologia. Tinha essa promessa. E aí teve aquele todo movimento de belas artes para

artes visuais, que ainda é um termo restrito. Você pensando que a arte pode ir além do visual, do auditivo.. Hoje tem um pequeno movimento de artistas, ainda é bem fraco, mas a gente pensando há 20 anos atrás, a gente tem esse movimento de pensar a produção a partir desses outros corpos. De uma pessoa não-vidente, que pode produzir arte, pensando arte a partir desse corpo que não é... As palavras são sempre traiçoeiras, você fala não-vidente, não, não é que não é vidente, mas que enxerga de outra maneira. Eu acho que hoje talvez tenha caminhado um pouco mais, talvez você possa pensar que é passo lento, mas se você olha 20 anos atrás e olha hoje, a gente deu um salto. Ainda está no arte visual, mas acho que a produção de arte já conversa com outras perspectivas. Se você pensa a questão racial, já avançou um pouco mais. Por exemplo, quando começou esse projeto do Reúne, que era abrir a escola para mais alunos, mais estudantes, isso causou um desconforto em muitos professores, porque você tinha ali a escola que recebia 60 alunos por ano, no qual eram 30 por semestre, e que se dividia esses 30 por turma da manhã e a turma da tarde. É claro que ao longo do curso ia diluindo isso, mas se você pensar num a universidade, uma escola pública, são poucos, né? Embora muita gente pense que é muito. Supostamente seriam 60 artistas anualmente. Claro que isso varia, mas 60 pessoas passavam pela Escola de Belas Artes, e cada um vai seguir seu caminho como for construído,

apresentado...

Thalita: Eu achei curioso que você falou que “era muito isso de belas artes”. Quando você era aluno, como que era o termo das belas artes na sua vida de estudante?

Paulo: Isso, era muito. Era isso, muito belas artes, a escola se construiu nesse lugar da escola francesa, e acho que continua, o francês continua sendo o bonito, o estadunidense é o feio, sem defender os estadunidenses, mas os estadunidenses supostamente não teriam história da arte, só a partir da arte contemporânea, anos 50, 60, talvez nem 50 tenha se considerado. Estou falando dentro de uma perspectiva das belas artes da escola francesa. Acho que tinha uma produção ali, tem uma produção pré-colombiana, tem uma produção dos imigrantes, tem uma história ali que não é contada. Mas, então, na minha época ainda era isso, e talvez ainda continue esse desenho muito marcado técnico, que para mim, a gente vai construindo, então, acho que foi bom. Mas eu acho que é como a gente lida com isso, como a gente joga com isso. Eu já tinha passado por uma escola que era mestre Orlando. Quando eu sou rejeitado ali no teste de aptidão, é quando eu encontro o mestre Orlando. Eu sigo com ele como uma escola paralela, até a morte dele em 2003. Então, é quase uma faculdade paralela, num tempo em que ele era colocado no lugar do artesanato. Mas quando eu cheguei, eu já

sabia como talhar uma madeira, como dar um corte na madeira, mas tinha esse olhar que falava, na escola, alguns professores menos professores e mais cabeças duras, e aí eles falavam “não, esse tipo é com a arte popular”, já chega e vê no tronco a forma, então é como se a forma já estivesse ali, então não tem muito trabalho a não ser deixar o que está evidente, mais evidente. Supostamente diziam que era fácil, mas aí se você falar de arte visual, está aí, é o olhar do mestre popular que chegou e arrancou dali a imagem que já estava, mas que não era vista, mas aí pela escola francesa não. Isso não é válido. É bruto, é inferior, é pobre, e no máximo naif, continuando a escola francesa. Então a escola era isso, mas também tinha um diálogo, acho que nunca é tudo bruto, acho que tem um espaço para conversa. Que tem a escola e tem as pessoas também, né? Então, tem pessoas que fazem esse movimento de mudança, de proposta, que vai por outros caminhos. Então, sim, tinham muitos professores que estavam dispostos a conversar, ao diálogo e que consideravam também esses outros saberes. Outros que já achavam que, não, esse caminho aí não é o da Escola de Belas Artes. E a escola era muito esse lugar ainda que validava, então para ser artista, você tinha que passar por ali, você tinha que ter esse selo. Que talvez hoje ainda continue um pouco, mas não é o único. Hoje, se pensar dentro da universidade, esse programa que já tem, aí, talvez dez ou pouco mais de dez anos, que é o Encontro de Saberes e o

reconhecimento de outros saberes que não passam pela universidade, o notório saber, que o equivalente é ao doutorado. Mas, mesmo assim, isso ainda é difícil. E o tempo vai e volta. Se você pensar na questão política, no congresso, o que está acontecendo, o corte para a universidade, os questionamentos, a invalidação. Então, muita coisa avança, e talvez seja isso, talvez olhar esses retrocessos e essas posturas retrógradas, conservadoras, que parecem estarem endurecidas e bem fortes, por outro lado, você pensa que isso, quando acontece, é porque a gente tem avançado. Mas é difícil responder essa pergunta sua, era ainda belas artes, era muito caro, a escola ainda é uma escola cara, onde você tem que ter um papel específico, o alemão, o francês, tinha que ter todos esses, o lápis, a tinta para pintura, a gravura também... Embora tivesse tudo isso, na gravura eu tive uma liberdade, lembro que o Cléber até brincava, o Cléber Maduro, já deve estar fora da escola, ele é um cara muito do desenho, da gravura, mas muito do desenho, que você tem que desenhar, desenhar muito, não necessariamente o desenho de observação, mas o risco ali, seja no papel, seja no metal, onde for. Então ele falava isso muito e ele também cobrava essa coisa do papel. Mas aí ele me dava uma colher de chá, “o único que pode fazer é o Paulo”. Ele gostava do meu desenho, ele achava que era bom e que funcionava. E se não funcionasse ia ser assim também (risos), não tinha como. O papel jornal era o papel para o teste. E

eu ficava sempre no teste, porque era caríssimo, não tem como. Era uma época que era difícil, não tinha muita coisa,

Thalita: Mas você acabou incorporando isso no trabalho, né?

Paulo: Sim, incorporei, eu tinha que incorporar. Para você ter uma ideia, supostamente a Guignard era a escola mais livre e a Escola de Belas Artes era a escola mais dura. Mas eu escolhi ir para a Escola de Belas Artes, que era, embora as duas fossem públicas, na época a Guignard eu teria que pagar uma taxa de um salário mínimo por semestre, e depois disso caiu, mas na Belas Artes não. Então isso pesava, o fator econômico. A Guignard estava no alto, ali no Mangabeira, e eu no Palmital, então a metade do caminho até o centro pra mim era melhor, além do que tinha a FUMP, na época tinha alguns programas que me salvaram. Eu comecei no programa de bolsa onde eu trabalhava, eu trabalhei na biblioteca da FACE, e aí depois um amigo, o Eduardo Félix, bonequeiro, falou assim “ah, eles te emprestam, depois você paga, não fica trabalhando, dedica o tempo aí”. E eu, assim, aquela coisa, fazendo as contas, eu falei, e se não der certo, como eu vou pagar esse dinheiro? Falei, ah, não, melhor, vou pegar emprestado e depois eu vejo, vou apostar nisso. E aí eu comecei assim. Mas por exemplo, para você ter uma ideia, eu recebi essa bolsa, mas também eu tinha que receber outras

coisas, por exemplo, eu comecei a trabalhar no programa, quando estava começando o FIEI, da própria FAE. Então eu me juntei a eles, mas alguns estudantes receberam bolsa, e eu estava na turma que não tinha bolsa. Então não tinha pra pagar um nada, né. A gente ia fazer uma viagem, e para mim seria muito bom, cada um ia para um território indígena, eu estava indo lá para os Boruns, os Krenaks, mas eu tive que abandonar porque eu não tinha dinheiro. Então eu tive que sair para ir trabalhar num teatro de bonecos. E para mim fazia muita diferença, eu no Palmital, uma época que a gente tinha o costume de tarifa zero, né? Que a gente entrava pela traseira, assim, todo mundo, não tinha outros modos. Aí depois que eu falei acho que vou começar a pagar passagem para eu inventar um jeito de ganhar um dinheirinho. E aí eu fiz isso. Mas a escola era isso, né? Era uma escola ainda dentro disso. A escola ainda tinha uns pré-requisitos, então, por exemplo, eu entrei pensando em fazer cinema. E aí eu fui estudar, mas logo no início eu ia estudar francês, mas a turma estava cheia, fiz uma disciplina no primeiro semestre de alemão, estudei alemão. Aí depois eu fiz francês. E aí quando chegou a época de eleger a disciplina, naquela época, eu não tinha disciplinas para fazer o cinema. Aí eu fui fazer desenho. Aí eu fiz desenho e depois acabei desistindo do cinema, o ateliê de desenho já era mais aberto, assim. Era um lugar de experimentação. Tanto desenho quanto qualquer coisa, vídeo, performance.

Era um espaço disso. E de começar a produção de texto também. Você fazia uma monografia escrita. Que era legal, embora muita gente, o pessoal da técnica, do desenho, da mão mesmo, criticasse isso muito, mas eu acho que é bom. Você está na escola, você ter essa possibilidade também da escrita como exercício. A escrita como exercício, o desenho e tudo isso sem medo. E que pode ser feito como trabalho também, que muita gente achava que não, “o que você está fazendo aqui é um exercício, não pode ser trabalho”. Não, acho que exercício e trabalho pode andar junto, mas é essa escola aí, de belas artes.

Thalita: Eu acho que é isso. Eu estou partindo muito dessa fala que você trouxe de que depende muito das pessoas, né? Então todos os trabalhos eu tenho pensado nessa perspectiva enquanto parte da escola, e como que cada pessoa ali também pode fazer a coisa andar e mudar. Mas como a estrutura, querendo ou não, ela tem um peso muito maior e acaba influenciando.

Paulo: Acho que essa coisa ainda está lá, que era essa coisa de fazer sem a escola, com a escola e apesar da escola. Que é uma coisa que eu fiz muito ali, com a escola, usar a estrutura da escola ali. Então, a escola tem essa gente, não só a escola, mas a universidade como um todo, tem gente que se adona dela, da escola. Se adona, herda e deixa para os herdeiros. E eu ali aprendi a passar por isso e também fazer a escola ser minha.

Me apropriar da escola, não como tradicionalmente tem sido feito. Mas pensar que a escola é uma escola pública, tem que ser minha, como tem que ser do meu vizinho. Eu não tenho que atacar a universidade pública, não tenho que atacar a escola pública, eu tenho que atacar modos operantes ali e modificar para que essa escola seja cada vez mais pública, que seja cada vez mais acessível. E que seja cada vez mais universidade no sentido da conversa, do diálogo, lugar para se pensar. E esse pensamento que vai e volta, do questionamento, como que a gente quer essa escola, como que a gente faz essa escola acontecer. Então, eu fui fazendo isso. A partir do DA também, uma conversa muito próxima com o DA. Na verdade a minha conversa ali era com todos. Sempre busquei conversar. O setor de limpeza e conservação. Porque você está em uma escola de artes. E se você pensar que o porteiro não participa dessa... Como que o porteiro vê o que está sendo produzido? Como que ele vê o seu desenho? Ou como que ele vê o seu vídeo? Embora as pessoas pensem que não, mas o cara ali está pensando. Quando ele vê o seu vídeo, ali naquela portinha da galeria, ou na sua fotografia, ele tem um pensamento sobre. Mesmo que você pergunte e ele fale que não, “não quero falar”, mas ele pensa algo a respeito. A pessoa que faz a limpeza ali da galeria, da sala de aula. Ela pensa. Por que essa tinta aqui? Por que essa tinta jogada na parede, no chão? O que isso quer dizer? É só sujeira? Eu gosto

muito disso. E quando um trabalho parece lixo, que a faxineira joga no lixo, então seu trabalho teve sucesso! Risos. Eu tinha, na minha época de estudante, era uma cooperativa que qualquer coisa que podia ser aproveitado, as faxineiras me conheciam, então elas guardavam para mim. “O Paulo vai precisar disso, ele pode precisar desse papel”. Engraçado que no Palmital também tem isso, tem um cara que traz qualquer coisa pra mim que eu possa precisar. Então esse reconhecimento, do que não é lixo. Às vezes acontecia isso, de um estudante que tinha acesso a um material, jogar aquilo, aquele resto de tinta, no lixo. Então a faxineira, a mesma que pode jogar um trabalho que parece lixo, no lixo, ela pode pegar essa tinta. Olha a relação, o cara que produz um trabalho que parece um lixo joga a tinta no lixo. E a faxineira que joga aquele trabalho que parece lixo, no lixo, ela recolhe a tinta e fala “não, isso aqui vai pro Paulo, porque isso aqui não é lixo.” Faz até a conta “isso aqui dá meia passagem de ônibus, faz diferença pro menino, ele vai saber o que fazer com isso”. É essa coisa, de pensar como é essa escola como um todo. Porque normalmente a gente pensa ali a diretoria, os professores, alunos, no máximo alguns funcionários.

Rachel Cecília de Oliveira, professora de teoria crítica e história da arte no curso de Artes Visuais da UFMG

Thalita: Como você acha que o nome da instituição influencia na estrutura da escola? Na dinâmica das aulas, na docência?

Rachel: Na verdade, acho sua intervenção, o outdoor “Escola de Quais Artes?”, muito sagaz. No sentido de que ela brinca com questões muito sérias em relação a como a gente entende o que é uma Escola de Arte, como ela é organizada, o que a gente faz aqui, para que ficamos aqui esse tempo todo e o que pesquisamos aqui dentro. Porque, em geral, as pessoas têm uma ideia muito romântica e clássica do que é arte. Quando se pensa em arte, brinco sempre que a pessoa pensa na Mona Lisa. Tudo bem, a Mona Lisa também é uma obra de arte, mas o que mais é arte? Em geral, as pessoas restringem, focam a percepção do que é arte em um modelo muito clássico, que é europeu do século XVIII e tem a ver com a Enciclopédia de Diderot e D’Alembert, publicada em 1751, onde as Belas Artes foram separadas em pintura, escultura, arquitetura, música e poesia. Então, quando fazemos isso, temos uma associação do que é arte com as belas artes, com um modelo muito específico. Ou seja, você só pode fazer determinadas coisas para que seja considerada arte. Ao mesmo tempo, quando você vai a uma galeria, ou vê uma bienal, ou uma exposição de arte contemporânea, toda essa ideia

romântica cai por terra, porque, na verdade, isso não é necessariamente arte, isso também é arte. Então, a pergunta “Escola de Quais Artes?” abre o espaço para pensarmos o que fazemos aqui. E, na verdade, o modelo da escola é extremamente adequada ao nome que tem. Porque ela é organizada em um formato muito clássico, não tão oitocentistas assim, porque, como você mesmo sabe, existe desenho e fotografia, mas, também, temos escultura e pintura, que são os veículos de organização da história. E, por isso mesmo, temos que repensar esse processo. Porque temos um universo amplo e múltiplo de produção artística, com arte feita a partir de vários contextos e suportes diferentes, continuamos pensando, pesquisando e aprendendo a fazer arte a partir de um modelo clássico? Na verdade, existe uma contradição.

Thalita: E nas aulas, para você enquanto docente, como é a relação dessa estrutura com a sua proposta de aula?

Rachel: Na verdade, essa contradição é o meu motor de trabalho, a transformei em minha pesquisa e no modo como abordo as questões em sala de aula. Eu, como professora de Teoria, Crítica e História da Arte, dou as disciplinas de teoria, cujas emen-

tas são cronologicamente organizadas a partir da Antiguidade até a Contemporaneidade, e divididas em História canônica e História do Brasil. Além disso, temos a disciplina de Crítica das artes visuais. Essas disciplinas têm um modelo extremamente clássico, o que faz com que a contradição organize meu plano de trabalho. Porque os estudantes precisam se questionar, precisam sair daqui pensando o que mais é possível? Tudo o que fazemos aqui é possível, sim. Mas tem muito mais coisa que é possível, tem muito mais coisa dentro do pacote que chamamos arte. Principalmente porque, tradicionalmente, no modelo de História única, condicionamos todas essas outras coisas a espaços também outros. É o que costumo chamar de História com adjetivo. História com adjetivo é aquilo que não sabemos onde colocar ou o que fazer com. Aí criamos uma categoria específica para essa coisa e ela fica ali, contida dentro de um compartimento. Por isso falamos arte indígena, arte feminina, arte negra, arte pré-histórica, que para mim é a pior. Não, arte sem história é a pior. Classificamos e categorizamos essas artes sem saber o que fazer com elas. Sendo que, na verdade, elas são a maioria do que é feito, mas têm modelos de construção que, na maioria das vezes, não cabem no modelo de história única. Logo, a categorização ou a adjetivação não resolvem o problema. O que elas fazem é contenção. É como se a terra estivesse tremendo e segurássemos bem forte o nosso corpo contra uma parede,

como se isso fosse adiantar alguma coisa. Damos a sensação, para o nosso corpo, de que estamos mais estáveis, ou estamos tentando parar, por isso tendemos a ficar mais calmos. É mais ou menos isso. Por quê? Porque quando você está falando de modelos totalmente outros, que se organizam a partir de outro lugar, obviamente, uma adjetivação não vai resolver a questão. É necessário repensar o modelo a partir do qual construímos a história da arte e o que chamamos de arte. Essa última pergunta está por trás também da questão do outdoor. E é uma pergunta que tem sido feita muitas vezes, pois a cada novo problema, surge a hipótese de que se respondermos à questão o que é arte, resolveremos o problema. Só que, na verdade, isso não acontece. Primeiro porque responder o que é arte significa, mais uma vez, restringir e transformar a arte em uma coisa só. E a tendência que temos é de restringir ao modelo que está no poder. Então, se formos responder realmente essa pergunta, a tendência é eliminarmos todas as artes com adjetivo e ficarmos só com a arte eurocentrada. O que não vai resolver o nosso problema de modo nenhum. Na verdade, esse modelo é tão restritivo que nem a arte brasileira cabe. Ela também é um reduto com adjetivo. Então, várias respostas já foram dadas, mas nenhuma foi, obviamente, suficiente para resolver a questão. Mas isso não impede um monte de gente de continuar tentando. Gosto sempre de falar que o fato de não sabermos o que é arte não

atrapalha nem um pouco o processo. Porque o fato de não sabermos definir, explicitar o que é arte não faz com que não façamos arte e que não pensemos sobre ela. Digo que não tenho a mínima ideia do que é filosofia e estou aqui! Na verdade, ela move o meu modo de olhar o mundo o tempo inteiro. E se você me pedir para responder, vou ficar aqui rindo, porque eu sei lá o que é filosofia. São 2.500 anos de história tentando responder essa questão sem grande sucesso. Acontece que isso não é um impeditivo. Na verdade, o impeditivo é se você transformar isso em necessidade. Então, se definirmos arte, isso não vai resolver o nosso problema. As tentativas que existem de definir, na maioria, acabaram encontrando definições tão gerais, mas tão gerais, que é possível incluir dentro do mesmo pacote filosofia e arte. Porque ela tem que ser tão ampla para caber esse tanto de coisa, que fica complicado chegarmos a algum lugar. Principalmente depois que a arte eurocentrada deixou de ter como característica a máxima de que é possível ensinar arte a partir de exemplos, de proximidades visuais. Não é porque algo parece arte que algo é arte. Essa disparidade entre aparência visual e o que chamamos ou não de arte torna o problema ainda mais complexo. A partir do momento que não existe essa adequação entre aparência e arte, a afirmação de Danto de que tudo pode ser arte, passa a ser válida. Tudo pode ser arte, mas nem tudo é. Se nem tudo é, o que faz da arte arte? Dentro do mode-

lo eurocentrado, o que faz da arte arte são estruturas teóricas. São estruturas teóricas dentro de um sistema de relações. São pessoas, junto com teorias, narrativas, instituições que constroem a arte. Então, realmente qualquer coisa pode ser uma obra de arte, sem necessariamente ter determinadas características, como na arte tradicional. Então, quando falamos “Escola de Quais Artes?”, podemos inferir que seja uma Escola de quaisquer artes. Talvez esse seja o ponto. No modelo eurocentrado, a arte se organiza dessa maneira, mas quando você pensa no que um povo indígena entende como arte, outro mundo se descortina. Tivemos e temos alunos indígenas na graduação, no mestrado e no doutorado que pensam a partir do seu próprio contexto. E, obviamente, todas essas coisas que acabei de falar não talvez não façam a menor diferença para eles, pois não têm nada a ver com o que eles chamam de arte. E isso não impede de haver arte.

Thalita: Uma outra pergunta que quero te fazer: qual você acha que é o impacto de ter essa pergunta escancarada no outdoor, que é um outdoor expositivo, na fachada da escola, bem na entrada da Antônio Carlos?

Rachel: Ai, eu adorei, achei sensacional. Essas são perguntas que me faço constantemente e às vezes acho que as pessoas não se colocam essas questões, tomam elas como dadas. Princi-

palmente porque ali é a entrada da Antônio Carlos, passa muita gente. A Escola de Belas Artes tem esse lugar privilegiado dentro da estrutura do campus, onde todo mundo que entra na Universidade pela avenida Antônio Carlos tem que passar pela frente. Um monte de gente que não é da área de artes, ou seja, que não faz parte desse mundinho, desse sistema das artes, que não conhece as regras do jogo, e que vai se perguntar: e aí? O que acontece ali dentro? Talvez esse ponto de interrogação, essa dúvida, esse questionamento, possa ajudar a pessoa a pensar e repensar. Porque quando, por exemplo, separamos arte, artesanato, artefato, arte popular, estamos fazendo uma hierarquia de valor. Estamos dando uma categoria diferenciada para o que chamamos de arte e para o que chamamos essas outras coisas. Será que essa separação é justa e válida? Será que funciona? Na verdade, ela funciona como uma separação de classe, de gênero, de geografia, de raça, até de história. Então, são perguntas que podem ser feitas por qualquer pessoa. Até porque você não precisa ser formado numa Escola de Belas Artes para ser artista. Acho que uma outra pergunta para ser colocada ali é: Arte para quem? Porque se pensamos numa estrutura muito restrita de arte, estamos reafirmando essas separações, essas divisões de raça, classe, gênero, sexualidade, geografia. Se arte só pode ser pintura e se o modelo da pintura segue a história da arte eurocentrada, quem faz arte?

Thalita: E qual seria sua resposta à pergunta colocada no trabalho?

Rachel: Eu responderia que é escola de todas as artes. Porque se trabalhamos com a possibilidade dos estudantes construir suas próprias poéticas, sua atuação artística no mundo, sua produção disruptiva a partir de uma visualidade, estamos circunscrevendo o universo da arte, a partir de uma visualidade qualquer, ou seja, você não vai usar necessariamente os instrumentos tradicionais. E se você vive num mundo diferente do meu, por que sua produção artística vai ser próxima da minha? Por que seu modo de olhar a arte vai ser próximo do meu? Aí todo mundo vai me acusar de relativista, eu sei, mas não estou aqui querendo advogar um relativismo extremo, porque aí tudo vale, e sou contra isso. Mas acho que assim como existe um sistema das artes num modelo eurocentrado, é necessário que criemos outras formas de pensar as artes a partir de modelos plurais. Estamos acostumados a um modelo de história única. E estamos tão habituados e tão enfiados nele, que temos a sensação de que não é possível pensar diferente. No entanto, precisamos propor outras formas, criar outros modos, inventar outros mundos da arte, outras histórias da arte, em que possamos deshierarquizar esses modelos, em que possamos pensar em formas diferentes coexistindo. É claro que a escola é uma

escola tradicional e isso não é culpa necessariamente dos professores que estão dando aula das disciplinas, até porque é uma escola inteira, é uma estrutura, e tem um modelo no MEC, tem várias instâncias de burocracia, tem o que se espera que uma escola deva ter, então essas mudanças não são feitas porque um dia acordamos aqui e decidimos “vamos trocar esse nome”. Ao mesmo tempo, os artistas sempre foram conhecidos por serem pessoas disruptivas, que vão lá e colocam problemas porque acreditam que as coisas não devam continuar como estão. Isso não é característica da Escola de Belas Artes, mas característica do modelo academicista de se construir a educação e a produção artística, o qual vigora na maioria das Escolas de Arte no Brasil e de outros lugares no mundo. Então, se existe uma contradição e uma disparidade tão grande o que fazemos para mudar isso?

Yan Nicolas São Thiago, artista visual, bacharel em Desenho e estudante de licenciatura em Artes Visuais pela EBA - UFMG

Thalita: Yan, o que você achou desse trabalho? O que você acha da importância dessa pergunta? O que você acha dessa pergunta? Como que ela chega até você, em específico, no seu trabalho como artista?

Yan: Olha, eu acho que parte primeiro do princípio, primeiro enquanto estudante, depois enquanto artista, acho que pensando para mim, que entrou na Belas Artes, um pouco recente, 2016... Mas mesmo em 2016, já me vinha esse mesmo questionamento que esse trabalho provoca, que é esse lugar de quais artes estão dentro da própria Belas Artes. Quais têm sido as referências que a gente tem tido e por que algumas não estão sendo questionadas ou algumas não estão sendo acrescentadas. Ou por que demoram para serem colocadas enquanto referências. Porque a Escola de Belas Artes acaba que está num lugar meio estanque, parece que tem sempre o cânone europeu, é sempre o principal e mais importante, enquanto a gente já está num contexto totalmente diferente, tanto no contexto social, histórico, geográfico. Então, é interessante que o trabalho questiona essa estrutura de cânones, então acho que isso é um ponto bem importante. E para mim, específico enquanto estudante, artista negro, isso sempre foi uma questão para mim, para onde eu achava minhas

referências, e como que os próprios docentes da escola mesmo traziam essas referências, ou no caso, não traziam, né? Então, um lugar que eu tive que criar uma certa autonomia enquanto estudante para tentar fomentar aquele tipo de propósito enquanto artista que eu queria fazer, sabe? Então, ir atrás dessas referências que às vezes já estavam ali presentes, por exemplo, nas bibliotecas, mas que não eram trazidas pelos professores. Então, acho que isso é um ponto importante, porque se a gente está questionando o ambiente enquanto estrutura, então a gente está falando de todo mundo que compõe esse ambiente, né? Então, a gente está falando dos docentes, a gente está falando dos próprios estudantes que vão chegando, o que eles vão trazendo, os pesquisadores e por aí vai.

Thalita: Você acha que a pergunta fica depois que o outdoor sair?

Yan: É, isso é uma questão talvez do próprio trabalho, como que vai ser essa memória do trabalho, como ele vai reverberar nas pessoas também. Por exemplo, para mim fica muito, mas aí como que, acho que a própria artista também, talvez trazer essa continuidade do trabalho, como que ele ainda vai provocar enquanto obra.

Ítalo Carajá, estudante de Artes Visuais da EBA-UFMG

Thalita: Quais outras perguntas esse trabalho te faz?

Ítalo: Eu acho que a questão colocada pelo outdoor, vem tanto para questionar esse lugar da instituição, para nós alunos, pelo menos um pouco para mim, quanto para que tipo de arte também que a gente está produzindo. E dentro desse sistema, onde a arte tem a sua categoria, que tipo de produção, o que a gente faz se encaixa nisso. Então eu acho que é uma pergunta tanto para a instituição quanto para os próprios alunos dela. E colocar esse questionamento é tentar entender um pouco do que é a arte hoje em dia. Qual é esse local da arte e o que é. E o que é uma bela arte. Eu acho que é um pouco mais disso, porque lembra um pouco uma questão estética. E eu lembro que várias vezes durante muito tempo eu via pixação pela escola dizendo “escola de feias artes”. Então eu acho que esse local de questionar o que é belo e o que é feio também entra um pouco nessa camada conceitual do trabalho.

Thalita: O que a pergunta te provoca? Você acha que houve alguma modificação na rotina das pessoas de entrar na escola e ver essa pergunta?

Ítalo: Eu acho que, tendo essa mimese da placa sendo a maior placa da escola, fica bem escancarado, então, esse papel da instituição e esse questionamento dela. Eu acho que, num local tão movimentado como é a entrada da UFMG e logo na entrada da Belas Artes também, acaba colocando muito o questionamento, não só pra gente, mas também para outras pessoas que passam e não tem muito entendimento disso. E aí, essas próprias pessoas começam a se questionar também qual é o local disso e por que é chamado Belas Artes e qual o sentido disso.

Sara Não Tem Nome, mestranda de Artes Visuais

Thalita: Como a pergunta que o trabalho coloca, que é “Escola de Quais Artes?”, como que chega até você, enquanto ex-aluna da graduação, mestranda e artista?

Sara: Escola de quais artes, né? Quando eu vi esse trabalho, eu vi na internet, nas redes sociais, e aí passando no feed, aquela coisa que você fica procurando alguma coisa para achar interessante, aí eu vi e falei, gente, alguém fez bom uso daquele outdoor da escola! E acho que me representou muito, porque eu sinto que é uma pergunta que está sendo feita na escola já há muito tempo e que, de certa forma, a gente tem uma resposta que a gente não gosta dela, mas a gente não consegue mudar essa resposta, mesmo as pessoas não gostando da resposta. Então, eu acho que ela tem uma coisa retórica, mas num lugar também de ironia, de um humor provocativo, que foi o que eu achei muito interessante. Não chegou num lugar de colocar a solução, mesmo a gente sabendo que existem possíveis soluções, mas num lugar da gente se perguntar e, às vezes, pelo óbvio, perceber o tanto que mudanças precisam ser feitas, né? De que essas artes que a escola consegue suportar, que ela tem alguma estrutura, que institucionalmente ela trabalha, já não dá mais conta da complexidade e da quantidade de possibilidades

que a gente tem hoje em dia e que tantos os professores, os estudantes, todo mundo que tá ali vivendo a escola, que já tá lá, o que quer entrar, sente que precisa ser expandido, precisa ser mudado, né? Que a gente já tá num outro momento, tanto da história do mundo, quanto da história da arte, né? E por ser uma escola de arte, eu sinto que isso tem que ser revisto, né? Como, enfim, todas as áreas são revistas e a gente fica sentindo que a gente tá um pouco anacrônico, né? A sensação que eu tinha era essa, de que a gente estava vivendo num outro tempo, que a gente não estava vivendo o tempo que a gente vive agora. Eu me sentia me deslocando pro passado, muitas vezes, na escola. E era uma sensação estranha, assim. Acho que até por começar pelo nome, né? Escola de Belas Artes. Parece que eu volto pro século XIX, assim. E é um questionamento que muita gente se faz, mas eu acho que tem uma coisa de confundir o respeito à tradição a uma necessidade de mudança, sem ter que deixar a tradição como algo relevante para ser estudado, para ser pesquisado, né? Linguagens que já existiam e que continuam existindo, não necessariamente elas têm que deixar de existir. Mas é pensar que tem várias outras novas linguagens que são do interesse de quem tá na escola e que não têm espaço. E que não estão sendo trabalhadas. E às vezes são trabalhadas também, mas de um modo muito separado, né? Marginalizado, muitas vezes, como uma arte menor, né? “Ah, isso aqui é mais relevante

essa linguagem do que essa.” Então, isso sempre me incomodou muito. E eu acho que esse seu trabalho, junto de outros que eu vi, ele toca nesse lugar, né? De tipo, o que está motivando a gente a estar nesse espaço, né? O que que tá cabendo aqui? O que que não cabe mais dentro da escola? Que, inclusive, saiu pro outdoor, né? Que está sendo mostrado para pessoas que nem são artistas, que tão passando ali, da UFMG, estudantes, funcionários, e que se questionam, né? Que muita gente realmente não sabe o que tem ali dentro. Quantas vezes eu estava na rua, ou conversando, ou no ônibus, e eu falo que eu estudo lá e as pessoas perguntam o que que é? É artes cênicas? É pintura? É foto? É música? E as pessoas ficam curiosas, né? E muitas vezes eu falo, eu gostaria que fosse tudo, tudo isso. Mas muitas coisas dessas não estão ali, né? Ou estão de formas separadas. Então, pra mim foi muito bom, assim, perceber que mais pessoas estão pensando nisso e não num lugar só do pensamento como algo das ideias, mas da prática, né? Porque é um questionamento, mas que também é um trabalho, passa ali pelo lugar da arte conceitual, tem um pensamento de artes gráficas, tem um pensamento de arte contemporânea, que é, assim, algo que a gente vive, né? Que é isso que eu tava comentando, que é o do nosso tempo. Então, pra mim, foi um questionamento super necessário e que, no meu desejo, é que ele saia só do questionamento e vire uma ação, né? Vire uma prática. De que isso consiga mobili-

zar as pessoas para refletir e perceber o tanto que a escola pode caber muito mais do que ela cabe atualmente.

Thalita: Eu gostei muito quando você falou desse anacronismo né, e você enquanto aluna já atuava muito no circuito. Como você sentia na prática, enquanto aluna e artista, esse distanciamento entre a escola e o circuito da arte?

Sara: Bom, quando eu entrei na escola, eu percebi que o desejo, tanto meu quanto de outros estudantes, era conseguir ter trocas ali, aprender com os outros estudantes, com os professores, com o acesso que a biblioteca também dava para a gente de um material que a gente não tinha acesso. E fazer parte do circuito artístico, de começar a entender o que é esse circuito artístico. Porque muitas vezes, quando a gente entra na escola, a gente não entende muito bem o que realmente é ser artista na prática. Tem um sonho, um desejo, uma ideia, só que muitas vezes é bem superficial. Poucas pessoas são de uma família artística ou têm uma formação artística antes de entrar para a universidade. Porque no ensino fundamental e ensino médio, da maioria das pessoas, isso é muito restrito, né? Então, quando eu entrei para a escola, eu pensava que ali seria um lugar para eu realmente entender o que seria ser artista e encontrar outras pessoas que também tinham esse desejo, que estavam nessa mesma caminhada. E aí eu fui percebendo que existiam muitos universos

dentro do que é esse circuito artístico, o que é ser artista. E muitas coisas foram interessantes, que ampliaram a minha forma de perceber e outras me deixaram muito frustrada. Por exemplo, vou começar pela parte frustrante, que eu acho que foi esse momento de romper um pouco com os meus ideais, é de que é muito difícil você ser visto como um profissional, um trabalhador das artes, né? Uma pessoa que tem uma função, um emprego, precisa de uma renda, precisa viver como todas as outras. Então, eu comecei a perceber aquele estigma que eu já sabia que existia, mas eu sentia que a partir do momento que eu fosse me profissionalizando, estudando, entendendo melhor, eu conseguiria, de alguma maneira, fazer com que isso não fosse uma realidade. Mas eu vi que o desafio era muito maior do que eu imaginava. De realmente conseguir fazer da minha arte o meu sustento. Principalmente quando a gente é estudante, que é uma fase ainda mais complicada. Porque eu fui percebendo que existia ali uma preparação para muitas pessoas seguirem uma carreira acadêmica dentro da universidade. E existia também a possibilidade de você ter uma carreira fora da universidade, mas que muitas coisas a universidade não te dava aquele repertório, aquela base. Principalmente quem gostaria de lidar com instituições, mercado de arte. São coisas que, em poucos momentos, eu tive acesso. Uma aula, uma discussão, uma conversa com outro artista. Então, eu percebi que aquilo ali era possível, mas

que tinham muitas coisas que eu tinha que percorrer fora da universidade. Que a universidade talvez não fosse o lugar para aquele tipo de carreira que eu estava buscando. É possível ter uma mescla, muitas pessoas fazem isso, mas é muito difícil. Não é um caminho simples. Então, eu percebi que muitas coisas que eu via no circuito comercial, em galerias, em instituições, uma forma de atuação dos artistas, as linguagens que estavam sendo trabalhadas e que me interessavam, principalmente a música, a performance, o cinema e como isso se encontrava com as artes visuais, eu não conseguia fazer isso dentro da escola, por exemplo. Não existia uma possibilidade pelo menos já estruturada na escola. Eu tinha que fazer do meu jeito. Era um professor que achava isso interessante e aceitava. Já chegava em outra matéria e isso não era aceito. Então, eu levava o pau. “Ah, você está achando que isso aqui é desenho? Não, isso aqui não é desenho, isso é pintura.” Dando um exemplo. “Ah, a fotografia não é nem arte, não é como as outras.” Coisas assim que são discursos já passados, pelo menos dentro da minha visão de história da arte, mas que a gente vê isso acontecendo, é uma realidade. Então, eu fui entendendo que eu tinha que ir trilhando um caminho ali não muito óbvio, que eu tinha que entender onde eu poderia ir, quem poderia me auxiliar, e via que eu não era uma exceção, que existiam muitas pessoas também desejando isso, mas que era muito difícil mudar uma estrutura que já foi formulada há

muitos anos e toda mudança exige um trabalho, principalmente quando tem muitas pessoas que não pensam como você pensa e essas pessoas estão dentro da hierarquia em um lugar de mais poder do que você. Então, o que eu, mera estudante, ia conseguir fazer em relação a isso? Infelizmente, muito menos do que eu gostaria, na época. Mas eu vejo que isso tem sido feito. Outros alunos estão questionando, como é o caso de você com o seu trabalho, algumas pessoas estão questionando isso na escrita, outras estão questionando isso, por exemplo, professores novos que entram e tentam fazer uma mudança, mas é isso, precisa de uma força coletiva, tanto dos alunos, dos funcionários, dos professores. Então, é algo que eu vejo que exige uma mobilização para que aconteça, mas eu percebo que é muito claro que existe um distanciamento muito grande entre o que a gente vive e muitas vezes aprende na Escola de Belas Artes e o que a gente vê acontecendo de fato no circuito tanto comercial quanto institucional e independente também. Então, existem esses vários universos e que em muitos momentos eles não se encontram e muitas vezes eles são opostos. Acontece às vezes de a gente aprender uma coisa numa matéria, na escola, uma visão, que na hora que você vai colocar em prática, é totalmente diferente. Ou é uma coisa anacrônica, ou é algo que não faz jus com a realidade brasileira, por exemplo, que a gente ainda tem um ensino baseado muito na arte europeia, ainda é uma área

muito elitizada. Então, a gente fica dependendo, muitas vezes, da boa vontade de professores que entendem o nosso contexto, ou outros estudantes que junto a nós tentam fazer alguma coisa diferente. Então, tem vários coletivos que vão se formando ou amizades que vão tentando estruturar uma maneira de trabalhar. A colaboração entre os artistas, porque também me lembro que tinha muito esse estigma do artista solitário no seu ateliê que vai lá, um galerista, um vendedor, achar e aí nisso ele vai estourar. Que é uma coisa que é quase um delírio, que é um negócio que praticamente não acontece. É raro você ver uma pessoa falar que aconteceu isso, a não ser em livros de história de séculos atrás. Não é mais o atual. Só que a gente, infelizmente, não tem isso como uma coisa clara. Eu acho que na minha opinião, a gente teria que entrar na escola e isso já seria a base para perder esses vislumbres que, na verdade, não auxiliam em nada. Só fazem com que a gente se sinta enganado, muitas vezes, ou se sinta ignorante. Então, eu sinto que quanto mais a gente tem acesso a essas informações, que no fundo são básicas, mas, às vezes, a gente tem dificuldade em chegar nelas, é o melhor. Seja na forma de conversa, seja numa matéria... Enfim, de alguma maneira, eu sinto que isso tem que chegar, porque parece óbvio falando agora, e para mim é. Mas na minha época, não era. Quando eu tinha 17 anos e entrei na escola, tudo era um universo novo. E aí, quando você começa a perceber, você

fica assim, né? Mind blowing. Tanto é que muita gente sai da escola a partir do momento que vê que não entende, não consegue se encaixar, sente que não é artista e vai se frustrando. Enfim, tem várias pessoas que têm todo um potencial e que, por essas questões não esclarecidas, acabam desistindo da arte, de ser artista, enfim, de estar dentro desse circuito.

Thalita: Eu fiquei pensando, como que esse romantismo que você falou desse artista que está no ateliê, que é super romantizado, que vai vir o colecionador até ele... Como que essa visão está muito atrelada a esse nome Escola de Belas Artes. Ambos têm essa origem de séculos atrás.

Sara: Sim. Tinha até uma brincadeira entre eu e alguns alunos, que a gente falava que eram os artistas pré-rafaelitas, que era como se existisse um desejo, eu não vou falar que é a escola toda, é claro, mas que a gente percebia em alguns professores, em alguns contextos, de que dali talvez emergisse um gênio, alguém que ia ser um Van Gogh. E que a gente percebia que aquilo ali não fazia jus com o tempo e com o contexto, que as nossas demandas são outras. Claro que pode existir uma pessoa que quer fazer um tipo de trabalho, que quer ter um conhecimento técnico, ela quer seguir ali alguma linhagem, mas isso ser colocado como uma coisa superior, como se fosse assim, é isso que a gente busca, é isso que a gente prepara, eu acho que é

uma coisa delirante, é uma coisa que, ao meu ver, não faz mais sentido a gente viver com algo que já da arte moderna para trás já ficou e é onde deveria ter ficado mesmo. Então eu sinto que é se adequar à realidade que a gente vive, até para tornar mais possível que pessoas de diversas classes sociais, de gênero, de raças, enfim, de diversos contextos possam entrar na escola e conseguir chegar ao final do curso, continuar naquela área, porque senão vira uma coisa de elite, uma coisa de que só poucas pessoas podem viver esse sonho, que aí vira isso, “ah, você está vivendo de sonho”, não, você quer viver de realidade, os artistas são relevantes, eles são importantes na sociedade, eles trazem diversas questões que são atuais, que são necessárias, então por que ele está nesse lugar de sonho? Ele sonha, mas ele também fala sobre a realidade, sonhando, então eu acho que a gente não pode perder esse horizonte, a gente não pode deixar com que esses problemas tirem o nosso desejo de continuar fazendo o que a gente acredita.

Daniele de Sá Alves, professora adjunta de Artes Visuais da Faculdade da Educação da UFMG

Thalita: Como essa nomenclatura da Escola influencia na docência, na sala de aula? Você vê alguma influência disso na sua atuação?

Daniele: Acredito que o termo “Escola de Belas Artes” é um nome que já está pouco ultrapassado, antiquado e até careta. A Escola de Belas Artes, territorialmente, está situada na entrada da UFMG. Esse nome, logo na chegada, diz um pouco da concepção de arte e de ensino de arte existente no contexto institucional. Pensando na provocação pública de reproduzir a placa da EBA com a pergunta “ESCOLA DE QUAIS ARTES?” vejo como um convite aberto para o passante, para o universitário, para o servidor, como uma possibilidade de abertura do pensamento. Ao receber o público com uma pergunta, você já está potencializando a reflexão, dando voz a uma problematização possível daquilo que está posto, daquilo que vem sendo firmado desde um período colonial. Então, achei bonita sua pergunta porque coloca a universidade toda e, em especial, a faculdade de artes no lugar de uma instituição em processo. Em processo de aprendizado, no movimento de rever os valores e conceitos mais tradicionais, isso tanto dentro do campo da educação, quanto do campo da arte. Trazer essa pergunta, essa problematização, é

uma oportunidade para abrir a conversa.

Thalita: E para a sua voz, abrindo essa possibilidade da sua fala como artista, como professora também, qual a sua relação com essas ditas belas artes canônicas?

Daniele: Pensando meu percurso como professora artista que atua na formação docente em artes, acredito que a oportunidade de pensar sobre a instituição em que se localiza é fundamental já que o foco é a construção de uma formação crítica para todos os níveis da educação, desde a escola básica até a pós-graduação. Retomando as famosas questões: “o que é arte?”, “arte para quem?”, “arte para quê?”, “arte para onde?”, tem o contexto comum quando o adolescente chega para sua família e fala “eu quero fazer graduação em artes” e a primeira pergunta que vem é “ah, mas você vai viver de quê?” Então, acho que essa é uma pergunta que se soma e fricciona o sentido de pensar essa universidade é para quê?, essa universidade é para quem?, essa escola forma o quê? forma quem? forma para quê e para quem? No campo da formação toda essa problematização é muito potente, porque abre brechas, permite rupturas para outras invenções no campo da arte e no campo da educa-

ção. Então, tem muita força sua pergunta do outdoor. Voltando ao senso comum, cotidianamente, o termo da arte é usado de muitas maneiras em muitos casos distintos, desde uma adjetivação positiva por exemplo nas expressões “ a arte de cozinhar”, “a arte de se vestir bem”, “a arte de qualquer coisa”... Quanto quando dizem “esse menino é arteiro”, quando ele faz bagunça, quando faz alguma coisa que não é legal. Então, o campo da arte é atravessado por todos esses sentidos, desde os corriqueiros e cotidianos, até uma dimensão mais elaborada e crítica. A pergunta da artista Thalita Amorim “escola de quais artes?” tem uma abertura para o pensamento sobre que arte é essa que a gente está falando e de como essa arte se situa no processo de ensinar e aprender. Então, é bom, é bonito, é poético e é político também, questiona toda uma dimensão consolidada de um termo que vem de uma raiz europeia em contraponto da nossa localização na América Latina, no Brasil, numa mineiridade disposta a cultivar outros caminhos de percepção e de problematização.

Cawo Obara, estudante de Artes Visuais e coordenador geral do Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes

Thalita: Qual a importância de questionar o nome dessa escola, enquanto aluno, enquanto artista, qual a sua relação com esse nome?

Cawo: Eu acho que é uma questão muito importante e o trabalho em si gerou muita conversa em torno disso, pelos corredores, o pessoal comentando, porque a gente é artista de uma nova era e a gente aprende muitas coisas clássicas na escola, dependendo das habilitações que a gente tem e não tem tanto espaço, eu sinto pelo menos, para a gente expressar de novas formas o que a arte pede hoje. Então, coisas que faltam, como qual que é a parte da performance dentro da nossa escola ou de uma arte mais banalizada, de um grafite, de uma arte de rua? A gente não tem tanto contato com formas de arte tão presentes no dia de hoje que estão crescendo cada vez mais no mundo em geral.

Thalita: E o que você acha de escancarar essa pergunta num lugar não só grande, mas muito exposto, como o outdoor? Na frente da escola, onde todo mundo, de outros cursos também vão passar.

Cawo: Eu acho que faz as pessoas questionarem também, não só quem está dentro do meio, mas realmente, Escola de Belas Artes, o que é uma bela arte? Qual é o ponto de a gente ter uma arte que é só bela e não questionar mais nada?

Thalita: Você pensaria em alguma outra pergunta para estar lá naquele outdoor?

Cawo: Se for continuar pensando nessa linha, talvez, de quais artistas, quem consegue chegar até aqui? Quais são os artistas que são permitidos dentro da Escola de Belas Artes atualmente? Classe social, raça, gênero. É uma questão de conseguir o acesso do espaço, principalmente agora. A gente tem o portão, daí a gente chega, tem segurança, daí a gente chega, tem catraca. Quem pode frequentar esse lugar? Quem consegue permanecer é muito forte também, porque a gente tem que ficar aqui o tempo todo, então o artista que é trabalhador, que precisa de uma renda, não tem espaço, tem que desistir de uma faculdade, de um curso, porque ele precisa de um emprego, não consegue trabalhar com o que gosta, não consegue estudar o que gosta, então é uma barreira.

Thalita: Tem alguma resposta para essa pergunta?

Cawo: Revolução.

Thalita: Aproveitando que você comentou que viu essa repercussão, foi um período curto de exposição de 20 dias. Mas você acha que é uma pergunta que fica, que gera outras, depois que o trabalho foi embora, como que isso fica para você?

Cawo: Eu acho que fica, e é uma pergunta que a gente está sempre questionando. Ela sempre volta de alguma forma, como um escrito na parede, um outdoor, ou uma conversinha no fundo do corredor, alguma coisa. Quando eu entrei na escola, tinha várias paredes escritas, escola de feias artes. Então, que também conversa com o nome, com esse questionamento. Então, é uma coisa que está junto com a gente e que vai continuar, com certeza.

Juliana Gouthier Macedo, professora do curso de Artes Visuais, da área da Escultura

Juliana: Bom, Thalita, você sempre foi uma pessoa muito especial na minha trajetória. Eu fico falando que a vantagem de ser professora, é muito bom estar em uma escola, em uma universidade, porque a gente tem a possibilidade de trocas e de provocações. Eu não falo com os estudantes e as estudantes, mas eu adoro aluno que puxa, aluna que puxa o tapete, que faz a gente repensar, perguntar. Isso eu acho que é o grande barato. Eu falo que eu adoro perguntas que eu não sei responder. E essas provocações que você tem feito, nas conversas sempre que a gente teve, desde quando você foi aluna naquela disciplina à distância, essas provocações são questões com as quais eu me deparo o tempo todo. E tem uma máxima que o professor Eugênio falou uma vez, essa não é uma fala minha, mas que eu incorporei, que é que a universidade somos nós. Então, eu acho que isso é uma coisa que a gente não pode perder de vista, ter em mente que a gente é. E aí, isso também é uma coisa do nosso compromisso com esse lugar. A gente está aqui se sujeitando, tem um tanto de coisa, eu acho mesmo, umas chatices, umas burocratizações que a gente vai ficando refém. E isso no campo da arte não é diferente. E eu brinco muito, eu falo que a gente está aqui como escola de arte, não é por acaso. A gente não serve para nada né, em tese. Mas já que eles precisam da gente, porque tem

uma simbologia, uma importância da arte, né, um lugar com o qual eu não compactuo com ele, mas a gente pode entrar nisso e se fazer valer. Então a universidade tem que nos aceitar desse jeito. Agora, somos Belas Artes né. E aí é uma outra questão que a gente volta, que é uma questão que você trouxe também, a questão das habilitações e, ironicamente, eu até participei da Sua UFMG, eu fui falar de habilitações, porque eu acho que a gente tem que falar que essas questões das artes, a gente tem que problematizar, não o que é a arte mesmo, que é uma pergunta, mas a gente tem que estar sempre perguntando de qual arte nós estamos falando, de qual escola nós estamos falando, para a gente conseguir entender um pouco isso. Entender, assim, não ter resposta, mas ter novas perguntas e amadurecer esse lugar onde a gente está. Então, a Escola de Belas Artes é uma anomalia, assim, chamar de Belas Artes é uma coisa... Agora, então, o que que é isso? O que é arte para nós? Para quem a gente está estudando arte, para quem a gente está fazendo arte? A gente tem que pensar nesse lugar da arte, que tem uma arte que está nos museus, que é a história da arte, que é uma história que foi cristalizada e que foi importante, por exemplo, para eu poder chegar onde eu cheguei, eu passei por esses processos colonizados, inclusive. Mas foi sempre levando em consi-

deração as questões, as dúvidas, que eu acho que isso é o bom da convivência da universidade. Tem um filósofo italiano, eu fico querendo evitar esses europeus, mas que ele tem uma série de contos pequenos que ele vai falar, “A utilidade do inútil”. Então, um dos exemplos que ele dá é o porquê da Grécia não sair da comunidade europeia. É porque é isso, a Grécia representa uma coisa de cultura que é importante, que o mundo precisa disso. Os Estados Unidos é um exemplo também, que, a grosso modo, depois da guerra, levou todo mundo para lá. E a gente conhece muito pouco do que é a cultura estadunidense. Porque eles puxaram a Europa para ganhar o carimbo de uma cultura potente. E aí tem essas questões. E a arte não está livre disso. Ela está nesse bololô. Isso me fez pensar, eu não estou negando tudo isso, é importante sim. Mas tem outras coisas. Na minha formação, eu fiquei muito impressionada. Quando eu tive a oportunidade de ir a Nova York, eu visitei o MoMA. A história que eu aprendi aqui na escola, o professor foi lá no MoMA, fotografou e fez a nossa história da arte do MoMA. E eu sempre pensava cara, a gente não estuda nada da América Latina. É como se não se conhecesse. E eu acho que isso na universidade, isso tudo vai reverberando nesse lugar. E essa concepção de Belas Artes está colada lá... um século atrás. É a mesma coisa as habilitações. Eu fui na última Bienal, fiz questão, porque a gente estava com essa discussão aqui no currículo, de fotografar todas as legendas das

obras. Nenhuma fala que o cara é da gravura, pintor, escultor, entendeu? Não tem isso. Foi o que eu falei na mostra da Sua UFMG. Eu falei: olha, tem condição de buscar conhecimento, você tem professores que têm conhecimento em áreas de escultura, em áreas de gravura. Agora, o que você vai fazer com isso é que é o mais importante. E hoje, técnica, não estou menosprezando a técnica, eu acho importantíssimo, mas você tem que saber o que você vai fazer. Porque técnica tem à rodo. E hoje na internet você acha tudo. Agora, se você não sabe o que você quer, você fica refém de técnica. Então, a técnica se justifica pela demanda que você tem no seu projeto. E, claro, você tem que ter uma noção. Numa escola de arte, você tem que ter noção do que está rolando, porque, infelizmente, as pessoas chegam aqui sem a menor referência. Por quê? Porque a arte não está na educação básica. E por que a arte não está na educação básica? Porque eu acho que a arte é um modo de estar no mundo de uma forma mais crítica. A gente tem uma formação crítica na universidade muito forte, por exemplo no meu doutorado eu fiz disciplinas lá na Faculdade de Educação, que é um lugar que tem uma discussão política, crítica, muito madura. Aí nas apresentações dos trabalhos, eu via a estética da Rede Globo nos powerpoints, então esse poder da imagem é muito forte. Eu já dei aula em várias escolas que, nada contra Van Gogh, mas era Van Gogh, Picasso, não é que eles sejam pouco. Mas tem muito

mais, tem muito mais referências. Então, essas referências estéticas, o que a gente chama de arte, de onde vem. Aí vai um artista bacana com carimbo de uma academia, o que eu não estou desprezando, eu estou na academia, acho importantíssimo, mas não acho que é isso que valida um profissional da arte. Mas aí chega lá, vai lá nesse lugar, pega as estéticas, as coisas que eles usam, se apropria daquilo e vai para o museu, para a galeria. E aí eu acho que tem que se pensar nisso. Você não tem que entrar. Você pode entrar se quiser. Você pode entrar nesse jogo, entrar nesse mercado, nas belas artes, que seja o que as pessoas estão falando que são, mas não é esse o caminho, né? Assim, eu acho que a arte, pra mim, é um modo de estar no mundo, de ver o mundo, de pensar o mundo. E independentemente do que você está fazendo ali. Agora, você pensa com as mãos, com o corpo inteiro, né? A gente tem que prestar atenção numa coisa mais ampla. E aí os indígenas, eu acho que estão trazendo isso pra gente muito fortemente, né? Dessa relação mais macro, da gente como parte desse universo. E porque é até estranho quando fala arte contemporânea indígena, não que eles não possam ser artistas contemporâneos, mas é porque é tudo fagocitado, né? A gente tem que aprender e fazer esses diálogos em trocas maiores mesmo. E aí, a Belas Artes eu acho que é um sintoma disso, né? E eu acho que a gente tem que não negar, mas se manter incomodado e atenção a esses incômodos.

Thalita: Eu fiquei pensando muito na sua atuação como docente, lembrando das vezes que você trouxe o pessoal do barro, do Jequitinhonha, pensando essas outras artes... Como que a nomenclatura talvez não englobe muitas das referências que você traz na aula também. Eu sinto que você vai meio que de embate, não só a esse nome, mas tudo o que ele representa. Mas pensando numa construção de que nós somos a universidade, então como a gente vai fazer isso. Como você acha que essa estrutura influencia a docência, a dinâmica das aulas, a estrutura, os alunos? Ou como você subverte e tem também a possibilidade de criar outras narrativas a partir disso?

Juliana: É, a gente está numa estrutura cada vez mais engessada, está cada vez mais difícil. Eu tentei esse mês, que era um sonho meu, a imersão em cerâmica. Mês passado eu olhei no colegiado, você tem que olhar, muitas coisas são possíveis, mas dá muito mais trabalho, porque está tudo muito padrão. As caixinhas estão todas prontas para você pegar. Então, quando você quer sair dessa caixa, isso é uma questão que a universidade passa, e não só a universidade, as instituições são muito burocratizadas. Então, tem que ficar pensando e se juntando a pessoas, porque tem pessoas também que estão nessa vibe. Eu acho que eu tenho a oportunidade de estar com a Joyce, estar com o João, estar com o Hélio, são professores que estão numa vibe

diferente com essas coisas. A gente não está ligando para as coisas institucionais, o poder, essas coisas, e a gente está querendo buscar o que realmente faz sentido para nós. O que a gente aposta, não é que a gente tenha fé nisso não, a gente vivencia e acha que isso é potente. Aí, por exemplo, essa coisa que você falou, das referências, eu tenho uma biblioteca. Toda viagem que eu faço, eu trago livros, vou sempre em museus ditos populares. Porque senão você vai ver o mesmo do mesmo em qualquer lugar. E, inclusive, as concepções museológicas. Tem um lugar maravilhoso, não sei se eu já te falei disso, que é o Acervo da Laje, em Salvador, que o Dinho, que veio fazer uma palestra sobre beleza aqui na psicologia, que é um cara que mora na comunidade de ferroviários, em Salvador, que é uma comunidade super pobre, na periferia. E aí ele começou a coleta, ele falando da beleza, e é uma coisa dessas belas artes, essa associação com a beleza, que as pessoas também vão buscando essas referências que tem. E ele foi construindo, com os moradores, um acervo com o que as pessoas achavam que era arte. É muito legal. E a estética da montagem desse lugar é uma confusão, mas é maravilhoso, você olha para cada canto e tem a ver com as pessoas do lugar. A arte é essa coisa é muito doida, né? Tem o Inhotim, que é super bacana, mas que é uma contradição. É um lugar de lavagem de dinheiro. Então, a arte é política sempre e ela é o tempo todo fagocitada, porque ela dá um plus no seu lugar

social, que é uma bobagem, né? E aí essas pessoas que são ditos artistas populares, que eu nego muito isso. Porque são saberes outros, são saberes diferentes, são formas de construção diferentes. E aí a gente põe como erudito para categorizar como melhor nessa hierarquização de saberes, que é uma imbecilidade, né? Imbecilidade não, é uma estratégia pra manter poder. E aí essas contradições, eu acho que a gente tá vivenciando isso no nosso dia a dia, mas é a atenção a isso. E aí chegam vocês, essas pessoas novas perguntando, isso que é muito legal, e que vai nos revitalizando também, né?

Thalita: E qual você acha que é o impacto de trazer essa pergunta em tamanhos agigantados? Pensando numa entrada da escola e pensando que nem todos que estão aqui vão pensar dessa forma. E se você proporia outras perguntas também, que são necessárias de estar lá ou outras respostas.

Juliana: Eu acho que é isso, esses incômodos, e prestar atenção, eu acho que esses trabalhos que a gente faz, eles são muito potentes, mas se a pessoa não está atinada, não está sensível, ninguém nunca fez essa provocação, muitas vezes ela passa batida por aquilo...E aí, isso vai ser num processo de amadurecimento, de discussão. Então, eu acho que essas coisas vão acontecendo, não são milagrosas. Mas é isso, sabe, Thalita? Que você, quando fez isso, fez aquela sinalização da galeria... É muito bacana, por-

que você está provocando. Agora, se vai atingir ou não, a gente não tem conta. E uma coisa que eu acho que é muito interessante, dos automatismos perceptivos. Que a gente tem isso, a gente não percebe as coisas. E aí a gente viaja para um outro lugar, aí a gente começa a ver. Quando a gente volta, a gente consegue até ver melhor o nosso espaço, né? Então, eu acho que essa percepção, a potência da arte está nisso, dela provocar, dela desestabilizar, dela lançar problemas, perguntas, que eu acho que é o grande barato. E de fomentar e da gente potencializar a nossa capacidade inventiva e de imaginar. E reverberar isso. E eu acho que você faz isso, quando você põe aquela caixa com aquelas perguntas. Quando você atua na aula aqui. Eu acho que tudo isso, essas atuações, que são potentes mesmo. Agora, milagre a gente não faz. A gente vai fazendo essas coisas devagarzinho. Vai encontrando pares e vai apostando nisso. E não faz para reconhecimento. Faz porque isso está precisando sair de você.

Adolfo Cifuentes, vice-diretor da Escola de Belas Artes e professor do curso de Artes Visuais

Thalita: Qual é a sua relação com as belas artes? O que esse termo te diz e como isso se encaixa na sua trajetória?

Adolfo: Bom, eu mesmo participei, por exemplo, em outros debates na época, sobre essa mudança de nome de Belas Artes para Artes Audiovisuais, que foi também complexo, porque, por exemplo, na cidade onde eu morava, na Colômbia, tinha muitas pessoas que estavam em contra, porque outras cidades tinham passado por aí e acabavam sendo capturadas pelo cinema, por outras... É aí que vem a outra questão que me leva ao nome. E aí o texto de Hal Foster sobre esse cadáver que sempre acaba estando vivo, que chamamos de arte, aquele de um funeral para um cadáver errado. Ele fala de uma coisa que eu acho interessante, que é das autonomias estratégicas. Partem sempre da ideia que a arte nunca existiu, quer dizer, nunca existiu separadamente. A arte sempre foi parte da religião, de fato, durante milhares de anos ela esteve ligada a práticas de tipo cerimonial, mágico, religioso, xamânicas. No caso da arte ocidental europeia, grande parte do que chamamos de arte na verdade estava ligada à igreja católica especificamente. Períodos inteiros, por exemplo, da arte gótica, românica, são períodos da Igreja Católica, de uma forma de arquitetura no contexto da Igreja Católi-

ca. Na antiga Roma, no Egito, estiveram ligadas às conquistas militares, a práticas políticas, todos os bustos que conhecemos dos imperadores romanos e o que conhecemos de arte romana. Tem civilizações que ao longo dos milênios nunca desenvolveram uma arte separada... Por exemplo, estudamos arte chinesa em vasos, em objetos de uso, arte árabe, por exemplo. Toda a noção de arte árabe nunca existiu. Em milênios nunca se desenvolveu uma coisa separada. Porque, de fato, nunca esteve separada. Não tem uma coisa que se chama arte que não tenha a ver com ou decoração, uso, usos políticos, religiosos, simbólicos, cerimoniais, etc. Então, esse conceito de Belas Artes nasce especificamente, não porque existem artes feias, opostas a belas, porque existem artes que são aplicadas, artes decorativas, artes que são, entre aspas, menores, artes que são artesanato, artes que são ligadas ao uso, por exemplo. Nesse momento, acho interessante, no contexto da escola em que estamos vivendo, um curso está vivendo uma mudança complexa. O curso que temos de moda se chama Design de Moda. Tem uma reforma que temos que implementar, que já não pode se chamar de Design. Vai ser moda. Quer dizer, nós temos aqui um campo, nós não somos parte do design, nós somos moda, que é um campo, nós não temos que ter uma justificativa pelo viés do design. Então

tem tudo isso, quer dizer, como se conforma cada campo, como se conforma o campo que chamamos economia, como se conforma o campo que chamamos literatura. Tem usos da palavra que dizem respeito a usos estéticos, aí outro autor que vem na minha cabeça é o Rancière, que fala justamente desse campo do sensível, não fala nem do estético, porque a própria ideia de estética também faz alusão a todo um conjunto de locais filosóficos, na filosofia do século XVIII, a discussão sobre o gosto, o próprio nome grego de Aesthesis, mas tem a ver com toda a coisa da sensibilidade. Então me remete a tudo isso, mas me remete também a algo que me parece importante que as cartas de Schiller, para a formação estética do homem, no qual ele fala que as artes estão aí para educar os sentidos, todos ouvimos, todos vemos, todos cheiramos, todos temos o sentido do gosto. Acho que se fala nisso, quando falamos de uma escola de artes, quando falamos de artes, o que é, para mim, um fantasma, um desejo, uma coisa que não poderemos nunca capturar, mas que reconhecemos como um campo específico. Assim como falo, existe o campo da política, existe o campo do religioso, existe o campo da economia... Onde está cada coisa, e como se separa das outras, como convive com as outras, e como em diferentes períodos também da história, das configurações culturais, uma coisa está com a outra misturada, junta, em que medida se separa, em que medida vira outra coisa. Por exemplo, aqui nós

temos uma escola de ciências econômicas separada da FAFICH, que é a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, né? Para mim, seria muito mais lógico que a economia estivesse nas ciências humanas. Igual acontece com as artes, me parece, sempre esse diálogo e por causa disso acho que esse banner e essa proposta sua foi interessante, quer dizer, quais são as artes? O que são as artes? Onde estão? Desde o nosso fazer também didático como escola, onde as práticas de ensino nos perguntam como se educa nessa área, o que é que é educar, o que é que é formar nessa área específica que chamamos de arte.

Thalita: Qual foi o impacto que você acha que teve, ter essa pergunta em proporções de um outdoor, pensando no impacto que esse nome tem para a própria estruturação do curso, pensando além das artes visuais, somos seis cursos.

Adolfo: Um dos livros de Derrida é sobre essa instituição que chamamos de literatura, igual acontece com as artes, também é uma instituição, sobretudo quando vira um museu, uma escola. E como toda instituição vira outra coisa, que vira também chefia, subchefia, coordenação, departamento de contabilidade, departamento de compras, e vira outra coisa, quer dizer, porque é a natureza das instituições, do ser humano. Então é importante sempre apontar para esses lugares e questionar a própria instituição, porque a própria instituição está feita de várias pergun-

tas, como falava antes do campo da moda, por exemplo. Temos um curso que chama Cinema de Animação e Arte Digitais, que na verdade, neste momento, são dois cursos, são arte digital e animação, que se você quiser, tem tudo a ver um com o outro, mas não tem nada a ver um com o outro. E fora isso, os dois, cada um não tem nada a ver com cinema, se você quiser, porque o cinema de animação não é o cinema, não é? Então, o que é cada área, como se conforma, se em algum momento vai existir, por exemplo, um divórcio, e finalmente vamos falar “olha, não, agora não são seis cursos, são sete, porque agora vamos ter cinema de animação e vamos ter artes digitais”. Por exemplo, nós vivemos essa tragédia desde a minha área, que é a fotografia, que nós não somos uma habilitação. Deveríamos ser, mas não temos como ser, porque ao mesmo tempo estamos na escola toda. Damos aula em moda, damos aula em cinema, damos aula na comunicação e jornalismo, damos aula na arquitetura, damos aula no curso de turismo. Então a fotografia está em todos os lugares e na escola não está em nenhum, porque não é habilitação, não tem um curso. Eu não acho ruim, é uma possibilidade de estar conectado com vários discursos, várias coisas.

Thalita: Existe alguma outra pergunta que você faria para a escola? Já há muitos anos aqui, quais outras perguntas poderiam estar na frente dessa escola?

Adolfo: No meu caso, eu estou aqui porque no meu país primeiro foi sucateada e destruída a educação pública. A ideia foi privatizada toda nos anos 80, dentro desse viés neoliberal. Então, assim, fico maravilhado, sempre falo para os meus alunos e nas minhas recepções de calouros, lembrem-se que existem duas faculdades de artes na cidade e no estado, que são a Guignard e aqui. E essas duas faculdades estão em universidades públicas. O público não diz respeito unicamente a que as outras universidades não queiram implantar os programas porque são custosos, porque têm baixo rendimento, porque não dão retorno, obviamente dão muito mais retorno um curso como medicina, como advocacia. Mas diz respeito a umas economias que são complexas de formar, eu comparo as economias da arte um pouco com as economias do campo farmacêutico. Se gasta muita grana em ensaios que não dão certo e tem um em um milhão que dá certo e isso justifica o tanto de coisas que não dão certo, né? A arte é um campo onde se fazem milhares de canções, se pintam milhares de quadros, milhões ao ano e 99,99% vai para o lixo. No mesmo ano ou então no seguinte, ou nos seguintes dez anos. E vai ter umas duas, três coisas que vão ser de alguma maneira consideradas importantes. Pode ser que mudemos e vejamos que o importante não foi o que se mostrou naquele momento, mas que o importante é outra coisa. Como aconteceu várias vezes na história da arte, né? Mas é um campo complexo,

justamente porque ele não está em um setor de produtividade direta. Quer dizer, não se comem quadros, não nos vestimos com livros. Ele é um setor, de uma das economias mais complexas. Que aparecem depois que você já supriu outras necessidades mais básicas. Ninguém vai deixar de comer para comprar um livro, ninguém vai deixar de mandar os filhos à escola para comprar um quadro. Então a gente tem que ter paciência. Essa seria uma das coisas que eu pensaria, que o crescimento dessas áreas é mais complexo, mais lento, o desenvolvimento delas depende do desenvolvimento de outros setores, e que temos que ter uma certa sabedoria. Uma das coisas que eu gosto da arte é que mede o tempo em sequências longas. Antes falei, por exemplo, da Idade Média, dos períodos da arte, quando se fala de românico, de barroco, quando se fala de gótico, se fala de muito tempo, se fala de escalas de tempo longas. Falamos da arte grega, por exemplo, quando falamos do período arcaico, do período helenístico, estamos falando mais ou menos de quase dez séculos, então são temporalidades longas. Temos que pensar a escola e as instituições da arte também nessas dimensões. O Louvre, o British Museum têm dois séculos e poucos de existência. Então demora, são coisas que têm as suas temporalidades. Não é uma coisa que se constrói de um dia para o outro, que se consome de um dia para o outro, que justamente lida com temporalidades nas quais é possível ver mudanças complexas que

não têm unicamente a ver com mudanças tecnológicas. São mudanças no gosto, nos modos de viver, nos modos de pensar, nos modos de agir, nos modos de conceber o universo. Então, obviamente, define sempre períodos culturais longos, no seu texto, por exemplo, você fala do pensamento colonial, das instituições dentro do qual nasceu especificamente a arte. Mas aí estamos falando também de séculos, de desenvolvimento da cultura europeia, de expansão do período colonial, da forma como hoje, por exemplo, mesmo nós aqui falando uma língua colonial europeia, já de alguma maneira não nos consideramos europeus, inclusive somos críticos disso. Então os tempos da cultura são tempos longos, são temporalidades de construção lenta e de construção nas quais os agentes que intervêm são muitos, então o caldo demora. Temos que ter paciência. Fico feliz que os estudantes nossos estejam interessados por esses temas, que vocês estejam fazendo esse trabalho, que estejam investindo seu tempo, sua energia nessas perguntas, acho maravilhoso. Sinto que é uma dessas coisas que chamam de pequenas alegrias da docência. Se uma estudante nossa está colocando essas perguntas como parte do processo, está colocando as perguntas para a própria instituição, está provocando também o pensamento sobre essas questões, eu acho que é mais do que uma justificativa para falar que estamos fazendo alguma coisa que vale a pena.

Júlia Santana, artista, professora e mestranda do ProfArtes da Escola de Belas Artes

Thalita: Como essa pergunta que o trabalho coloca chega até você, enquanto estudante, artista, professora?

Júlia: Eu acho que me traz a reflexão, na verdade, sobre o que a gente está ensinando. O que está dentro da escola e quais possibilidades também artísticas a gente deixa, não a gente, né? Porque se a gente pudesse de fato escolher, a gente não estaria deixando de fora. Mas quais as manifestações artísticas que estão do lado de fora. E, conseqüentemente, quais sujeitos também. Porque ao deixar as manifestações artísticas de fora, a gente deixa também essas pessoas produtoras de outras manifestações artísticas, de outros pensamentos, de fora desse espaço. Eu me lembro de ver o outdoor e ficar me questionando sobre essa coisa das placas. Das placas que trazem as pessoas e que indicam as coisas para que elas venham, para que elas entrem. E quando eu vi a pergunta, pra mim a sensação era de que, na verdade, era “será que você quer entrar aqui mesmo?”, entende? É para você pensar duas vezes, o que é inquietante, porque na verdade o que a gente quer mesmo é que as pessoas entrem nesse espaço, mas eu acho que mostra também como às vezes o espaço da universidade é hostil. Eu sempre trago um pouco da minha reflexão também sobre a sala de aula, sobre a escola do ensino

básico e eu acho que como professora de arte também me faz questionar quais artes eu dou aula, sabe? Eu, inclusive, como uma estudante que passou 5 anos da graduação aqui, fiquei me questionando, será que também eu tive uma formação limitada pelo espaço? Pelo tempo, pela estrutura, pela falta de outras pessoas, outros sujeitos? Acho que permite a gente ir pra esses caminhos.

Thalita: Eu acho que um ponto importante é como a nomeação, que é uma coisa simples, entre muitas aspas, como o uso da palavra vai influenciar nesse cotidiano. Então, nesse cotidiano, você enquanto aluna, enquanto professora de arte, existe um sistema que está te impondo certos limites. Qual caminho você pensa em seguir nesse sentido?

Júlia: Eu acho que o termo caminho casa muito bem também, cai muito bem, porque é placa, sabe? A placa que vai mostrar para onde você deve ir, não tem muito para onde você questionar. Deveria ser aqui, tecnicamente. E aí, quando você coloca no tom de pergunta, acho que acaba indo para um questionamento para a gente. Eu me lembro de já ter me questionado sobre isso em alguns momentos, quando eu tentava pesquisar

sobre pixo, sobre grafite. E isso me pegou muito quando eu comecei a pesquisar sobre arte urbana. E aqui dentro da escola, a gente não vê essa reflexão colocada tão abertamente e tão generosamente como deveria ser. E eu fiquei encucada. Porque eu fiquei me perguntando também, quais as outras coisas estão de fora? Acaba que sempre é uma pergunta que é difícil de responder, porque seria como você tentar imaginar o que você nunca imaginou. Tentar conceber um mundo em que você não viu. Sendo que grande parte também das nossas ambições e dos nossos pensamentos, vem da materialidade, vem da experiência. Então, como pensar também outra escola a partir dessa experiência que é bem limitada, super limitada. Daí eu acho muito interessante essa experiência da greve. Acho que foi um momento também de pensar com a universidade, que se conecta com essa discussão. Acho que pensar a Belas Artes, quais artes estão aqui dentro, é pensar também qual universidade. E aí a gente volta lá na questão do sujeito, qual o sujeito que a gente tá querendo formar aqui? Principalmente os sujeitos que estão fora da universidade, acho que no final das contas também é muito um diálogo também com a palavra fúria, que está ali na frente no outdoor. Que a gente conseguiu chegar a essa palavra depois de uma reflexão sobre quais sentimentos que a gente tinha quando a gente pensava nesse momento de greve, que se encerra para alguns setores, mas para outros como por exemplo

os técnicos, continua.

Rodrigo Borges, professor do curso de Artes Visuais na Escola de Belas Artes

Thalita: Como a pergunta que o trabalho coloca, “Escola de Quais Artes?”, chega até você? Como ela esbarra na sua trajetória aqui dentro da escola e na sua percepção dessa estrutura?

Rodrigo: Então, eu vou começar lá de trás. Acho que como um calouro aqui na escola, no final do século passado, eu entrei na escola em 1998. Acho que essa pergunta não passava por mim. Não era um questionamento. Acho legal começar daí, porque realmente acho que não existia essa dúvida, desse nome, Escola de Belas Artes. Mas entendo que com o tempo esse termo Belas Artes, ele foi sendo mais bem compreendido por mim, historicamente, de onde que vem isso. E eu me formei num curso de graduação em Belas Artes. Eu formei em 2002 e em 2006 se tornou o curso de Artes Visuais. Então, acho que aí já tem uma certa mudança, que é uma mudança em função dessa história, desse termo Belas Artes, muito ligado às Academias de Belas Artes, a essa tradição do século XIX, ou até do século XVIII, bastante francesa, mas que tem em outros lugares também. Recentemente eu tenho trocado coisas e tem questões, por exemplo na França, na Itália, existe essa divisão, entre o curso de Artes dentro da Universidade e as Academias de Belas Artes. São coi-

sas separadas. Eu acho que eu peguei um momento onde isso, como aluno, estava começando a ser colocado nessa virada da arte aí nos anos 90, da arte brasileira, talvez. Não é que ali era a arte contemporânea, a gente está dentro dessa ideia do contemporâneo há um bom tempo. Mas o pós-moderno, ele é uma coisa dos anos 80 para cá, digamos assim, com mais consciência. Todos esses movimentos feministas, toda essa questão decolonial, ela nasce aí no final dos anos 70, ou ela se firma mais nesse momento, com o pós-moderno. Então eu acho que, como aluno, isso passou muito pouco pela minha cabeça. E, do mesmo jeito que o nome Belas Artes chegou um pouco ok, o nome também Artes Visuais chegou para mim ok. Porque, quando ele chegou, ele chegou um pouco como um contraponto. Não só às Belas Artes, mas também às artes plásticas. E eu acho que de lá para cá, a gente vem repensando todas essas coisas. Nesse sentido, eu acho a pergunta super interessante mesmo, escola de quais artes, né? Pensando nas artes visuais, pensando nas artes plásticas, pensando nas Belas Artes, e não só pensando, digamos, nas categorias que configuram o que a gente chama de arte contemporânea. Porque, se a gente pensa a pintura, a pintura é uma arte contemporânea. O desenho, ele é arte contemporânea. Ou

ele pode ser. O que ele não pode, talvez, se limitar a ser, é só um meio. Então, como um campo das artes, como um campo que se pretende visual, estético, social, eu acho que o meio é uma etapa mesmo. Ele é um momento de um processo que, dentro da universidade, ele almeja um entendimento mais amplo. Então, dentro dessa estrutura, eu acho que ser artista e pintar, tá ok. Ser artista, pintar e esculpir, tá ok também. Ser artista e fazer tudo isso, e vídeo, e inteligência artificial, pode funcionar também. Ou não fazer também. É porque não é que a atitude que é a forma, mas sem ela também, sem algo que move esse objeto, esse lugar que é a arte, talvez a coisa fique um pouco frágil demais. E aí, acho que é um ponto que me toca nesse momento. Então, para problematizar a história, que é pensar assim, escola de quais artes? O que é arte? Existe toda uma coisa dos estudos visuais que vão pensar assim, “arte é uma coisa, visualidade é mais ampla do que a arte”. Que é uma coisa que também vem dos anos 60, 70, alguma coisa por aí, mas que se torna um caminho de estudo que vai pensar a imagem, vai pensar o visual, mas de um modo que não é restrito ao universo da arte. Mas a arte faz parte desse campo amplo que é o campo do visual, das visualidades, dos estudos de visualidade. Eu acho isso interessante. Ao mesmo tempo, nesse momento, eu também começo a pensar como que a escola de arte, ela vai dar conta daquilo que não era arte e passa ou quer ser arte nesse momento. Porque para

algumas pessoas a arte é uma coisa do mundo ocidental, é uma coisa da europa. Algumas pessoas vão dizer assim “o grafismo indígena é arte?” alguns vão dizer “não, não é arte. É imagem, é visualidade, mas arte é uma outra coisa.” É uma discussão também que passou no campo da filosofia. A filosofia é só aquilo que vem da Grécia ou existem outras filosofias? Tem gente que acha que não pode dizer isso, que a filosofia é aquilo. A questão é: dizer que algumas coisas que não eram arte têm direito a ser arte restringe a possibilidade da gente ser diverso ao mesmo tempo em que amplia a diversidade dentro do que é arte? É isso que nesse momento eu fico pensando. Se a gente joga tudo no balaio e diz que tudo é arte, a gente está diversificando de fato o mundo ou a gente está encaixotando ele dentro de um referencial só? Eu tenho pensado nisso. Porque em termos de mercado, em termos de sobrevivência, em termos de mundo capitalista, a gente incorporar e criar meios de dar visibilidade, dar voz, dar espaço, dar lugar, dar mercado para uma variedade maior de grupos sociais, culturais, raciais e tudo mais, dentro do mundo mercadológico e institucional, e uma coisa está imbricada na outra, faz sentido para todos. Tanto é interessante para o capitalista, quanto é interessante para aquela pessoa que está ali trabalhando contra o sistema. É um jogo complexo, um jogo de xadrez, mas é muito interessante. Agora, tem um outro sentido aí que é mais de princípios, de essência, de possibilidades

de mundo, de cosmovisões, eu acho que a gente poderia ter um mundo que não tem arte, que tem outra coisa. Será que a gente topa um mundo que não tenha arte? Uma escola que é de outra coisa, ela não é de arte, mas que ela diz respeito à visualidade também, ela diz respeito a fazer imagens, mas fazer imagens com outro tipo de jeito, com outro tipo de lugar para mostrar, ela não vai estar no museu, não é feita para estar no museu, ela não é feita para estar na parede da casa de ninguém. Tem um monte de seres humanos que produzem imagens dessa forma. Por que nós não vamos fazer como eles? Por que a gente não busca outro tipo de construção, de modos de fazer? Esse é o nó que eu acho que também é interessante trazer, nesse momento. Onde a gente está realmente um pouco tentando encontrar qual que é? O que é a arte desse momento? O que a gente pode entender que seja a arte nesse momento? Acho que ela tem se diversificado muito, mas eu acho que a gente também pode caminhar em direção a outra coisa, que não é a arte, talvez.

Lista de Imagens

Pg 6: João Chinchilla

Pg 7 : Maria Luísa Souza

Pg 8: Thalita Amorim

Pg 10: Maria Luísa Souza

Pg 11: Patrícia Lindoso

Pg 25: Daniel Guimarães

Pg 28: Victor Lopes

Pg 29: Lucas Lobato e Daniel Guimarães

Pg 31: João Chinchilla

Pg 37: Maria Luísa Souza e Thalita Amorim

Pg 38: João Chinchilla

Pg 39, 40 e 41: Maria Luísa Souza

Pg 45, 46 e 47: Isabella Bettoni

Pg 55: Thalita Amorim

Pg 58: Yasmin Medeiros

Pg 59: Thalita Amorim

Pg 62: Rodrigo Borges

Pg 63: Thalita Amorim

Pg 65: Maria Luísa Souza

Pg 72: Thâmara Carvalho

Pg 73, 74 e 81 : Thalita Amorim

Pg 89, 96 e 97: Patrícia Lindoso

Pg 101: Thalita Amorim

Pg 103: Patrícia Lindoso

Referências:

ALVES, Daniele de Sá; AMORIM, Thalita. Territórios de experiência: a performance como processo de formação na sala de aula, no ateliê e no espaço expositivo. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 156–168, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/24653>. Acesso em: 4 jun. 2024.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014, pp. 15-43.

CARDOSO, Sandro Ouriques. **Ações-dispositivo**: estratégias de intervenção política no espaço público. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

CATTANI, Icleia Maria Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES e TESLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 35-50.

ELLWANGER, Giovana. Bienal de Veneza/Neves: reflexões sobre a arte crítica e suas proposições. **Revista Visuais**,

Campinas, SP, v. 3, n. 4, p. 19–34, 2017. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12189>. Acesso em: 17 fev. 2024.

ESCOLA DE BELAS ARTES. **Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Artes Visuais**. Universidade Federal De Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/artesvisuais/wp-content/uploads/2023/06/PPC-ARTESVISUAIS-2019-1.pdf>.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Vol. 2, n. 13, Ano 9, dez. 2008.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional?. **Concinnitas**. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, [S. l.], v. 2, n. 25, p. 1–4, 2014.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GROYS, Boris. A arte na era da biopolítica: da obra de arte à documentação de arte. In: **Arte, Poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 73-82.

HOLMES, Brian. Investigações extra disciplinares: para uma nova crítica das instituições. **Concinnitas**. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, v.1, n. 12, jul. 2008.

KRAUSS, Rosalind Epstein. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 205-207.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 176-181.

MOREIRA, Maria. Repersonalização, Enfrentamento e Reversibilidade. In: BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Eduardo (Orgs.) **Item: Revista de Arte**, n.5. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2002. p. 74-84.

MOSQUEIRA, Bernardo. Crítica institucional: produção de arte-crise na luta contra a barbárie. In: **Select**, n. 37, 19 jan. 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/critica-institucional/>. Acesso em: 03 out. 2023.

OKSALA, Johanna. **Como ler Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PETITDEMANGE, Frédéric René Guy. O Tratado do belo ou as Indagações sobre a origem e a natureza do belo 1752 e alguns dos seus desdobramentos nos salons de 1763, 1765 e 1767 (e nos ensaios sobre a pintura que completam o salons 1765): alguns escritos de Denis Diderot sobre o belo e as artes. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urba-**

nismo (Online), São Carlos, Brasil, v. 19, p. 130–147, 2021.

PRANDO, Felipe. A crítica institucional em contextos institucionais precários. In: **Arte além da arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: v. 7, n. 13, 1996. p. 81-95.

RIBEIRO, Marília Andrés. A crítica Institucional e a Estética da Existência. In: **XXXII Colóquio do CBHA**. Anais do XXXIII Colóquio do CBHA, Rio de Janeiro, 2013. p. 351-360.

TAVARES, Mariana; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; CUNHA, Evandro (orgs.). **Escola de Belas Artes - UFMG: 65 anos de ensino-aprendizagem em Artes**. 1ª ed. Belo Horizonte: Rasmalmete, 2024.

TEDESCO, Elaine. Instalação: Campo de Relações. **Revista Práxis**, [S. l.], v. 1, p. 19–24, 2007. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/593>. Acesso em: 11 abr. 2024.

A presente edição, parte integrante do TCC em Artes Visuais, foi impressa em junho de 2024. Capa em Cartão Supremo 250g e miolo em papel Off Set 120g, impresso pela Gráfica Formato (Belo Horizonte, Minas Gerais). Para o projeto editorial-gráfico foram utilizadas as fontes Calibri e Helvetica Bold com diagramação por Ana Bicho.