

do conceito ao desenho: MANIFESTO

LIVREM O MUNDO DA DOENÇA BURGUESA, DA CULTURA ‘INTELLECTUAL’, PROFISSIONAL E COMERCIALIZADA. LIVREM O MUNDO DA ARTE MORTA, DA IMITAÇÃO, DA ARTE ARTIFICIAL, DA ARTE ABSTRATA, DA ARTE ILUSIONISTA, DA ARTE MATEMÁTICA, – LIVREM O MUNDO DA ‘EUROPEIZAÇÃO’! PROMOVAM UM FLUXO E UMA MARÉ REVOLUCIONÁRIAS NA ARTE. PROMOVAM UMA ARTE VIVA, UMA ANTIARTE, UMA REALIDADE NÃO ARTÍSTICA, PARA SER COMPREENDIDA POR TODOS, NÃO APENAS PELOS CRÍTICOS, DILETANTES E PROFISSIONAIS... UNAM-SE OS MOVIMENTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS REVOLUCIONÁRIOS NUMA FRENTE ÚNICA DE AÇÃO!

GEORGE MACIUNAS (1963)

(trecho do Manifesto escrito pelo ativista do Grupo Fluxus, pioneiro da Arte Conceitual, e que cunhou-lhe o termo em 1961, nos Estados Unidos)

A realização do desenho é o próprio desenhista. É nele que se imprime o sentido das linhas, nele a fluidez rítmica das ideias e o universo simbólico que guardam em si: no desenhista é que o “conceito” nasce. Depositário primeiro e último da experiência, também o desenhista necessita do desenho, de sua fisicalidade, a fim de encontrar sua razão. Rito inalienável, o desenho consolida o monumento interior que se erige no momento da concreção humanizante da linguagem – instante que não é ação do minuto do insight, mas consequência de incontáveis horas – indispensáveis à criação do instante.

Derivativo de “desígnio”, seu conceito originário incorpora a poética ambígua de realizar-se no “devir”, eterno vir a ser que nunca se dá no presente, mas, designando o que será, impõe limites, constrói barreiras, fronteiras... também abrindo canais, comportas, reservatório infinito de signos, dando vazão ao que do íntimo escoar! O gesto revela uma intenção: é no ato de “revelar” que incide o espaço da atuação artística. O gesto e a intenção estão no mundo ainda como propriedades alheias, abstratas do ser. É a arte e seus mecanismos de linguagem e abrigo que os possibilita, operando a mediação necessária entre a experiência sensível do indivíduo com mundo: conquistando ambos para si, lega ao homem o mundo, devolvendo-lhe humanizado e seu.

A potência da imagem hoje e os níveis a que chegaram sua possibilidade de manipulação digital, sua reconfiguração cinematográfica e amplitude de difusão nas redes virtuais, o avassalador retorno à pintura em escala global e o Hiper-realismo Contemporâneo – suas manifestações na atualidade, enfim – aliadas à veiculação de recentes interpretações sobre os conceitos de “mimesis” e de “representação” têm produzido uma conjunção dialética que requer uma revisão dos conteúdos acadêmicos na contemporaneidade. Assim como o pensamento não opera sem objeto, acreditamos que a Academia de Artes Visuais não pode descurar da prática artística em seu campo – ou melhor, em seus campi. Estar em dia com as filosofias correntes, porém em descompasso com a própria realidade contextual não dará subsídios maiores para compreensão do papel do artista na contemporaneidade ou do lugar da arte – temas hoje tão debatidos na Academia, mas restritos ao campo teórico.

A idiosincrasia que norteia a produção artística atual é o pensamento de alguns filósofos cujos nomes temos visto com frequência reiterada em textos de crítica e curadoria nos últimos 15 ou 20 anos. A fim de que as concepções desses teóricos não sejam transformadas em “receitas aplicáveis” (como na conformação dos conteúdos academicistas do século XIX), subordinando nesta operação a arte à filosofia, e vice-versa, seria preferível que expressássemos efetivamente da maneira mais radical a abertura experimental que tais filosofias propõem. Aplicando-as como um “receituário”, são elas despotencializadas, tão somente podendo se conjugar na forma de utopias numa conjuntura emergente como a latino-americana. Quando teorias (que em seus campos são diapasões afinados às condições e disposições do real) são tomadas como fontes diretas ou diretrizes da produção artística ou de seus critérios valorativos, retrocedemos à perigosa afirmação de que a “arte é a criada de quarto da filosofia”. O que nos vale o título de “berço da pós-modernidade” – onde, no formidável dizer de N. G. Canclini “as tradições não se foram e a modernidade nunca acabou de chegar”; ou o de espelho alegórico do mundo e metáfora de “pós-moderno”[i] – é justamente a total liberdade de criação que nos é prerrogativa, sem os constrangimentos de um pesado passado cujo lastro poderia engessar nossa força criativa. Nossa força reside no futuro, e a

liberdade de nossa história recente – liberdade de transitar por entre o clássico e de recombinar os símbolos históricos, dissolvê-los, reconstituí-los, eleger nossos antepassados e dialogar com os signos enraizados na cultura popular – nos autoriza a protagonizar um amplo processo de resistência. Também a falta de soberania de nosso Estado nos garante um nomadismo insubmisso frente a sua decadente autoridade institucional. É aqui, neste país continental, onde a desterritorialização do Capital incide furiosamente, como a erosão nas áridas terras sertanejas, que deveríamos nos permitir a toda e qualquer liberdade operacional – livrando a arte do tutelamento do Estado e restituindo um ofício capaz de conferir liberdade ao artista; noutras palavras, o domínio técnico – a fim de desconstruir as estruturas ainda em disputa, emergindo da negatividade para uma dialética positiva de transformação e posse de nossa própria contemporaneidade.

Há duas ou três décadas talvez fosse absurdo defender através de um Manifesto o direito de desenhar e a legitimidade do desenho no ensino superior das Artes Visuais. Mesmo após tantos teóricos, modernos e contemporâneos, de distintos campos orientarem suas produções ao desenho e tanta importância terem a ele conferido em sua mais variada natureza, seja artística, seja pedagógica[iii] parece descontextualizada, quase anacrônica a forma de expressão que adotamos; sendo assim, uma justificativa merece maior desenvolvimento: Através do contato contínuo com graduandos de diferentes IES de Artes Visuais, pudemos avaliar a “temperatura” da produção acadêmica e traçar como que um mapeamento de relações do ensino prático entre diversas Instituições do Brasil e do exterior, surpreendendo um “panorama” contemporâneo da produção e discurso (especialmente este último) em torno da Academia brasileira insalubre como água parada: homogênea e estanque. Certos fatos parecem estar sendo deliberadamente desconsiderados na Academia nos últimos anos, e alguns de seus efeitos convergem para um único e mesmo sentido. Antes de arriscar uma análise, sucintamente apresentamos o objeto do presente manifesto:

DEFENDEMOS COM VEEMÊNCIA O ENSINO DAS DISCIPLINAS APLICADAS (DITAS “PRÁTICAS”) ESTRUTURADAS PELO DESENHO NO ÂMBITO DAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS TRADICIONAIS – ENTRE ELAS, A PRÓPRIA DISCIPLINA DESENHO ARTÍSTICO; DESENHO DA FIGURA HUMANA; A PINTURA EM SUAS DIFERENTES MODALIDADES; A GRAVURA E SUAS CATEGORIAS TRADICIONAIS; A ESCULTURA, MOLDAGEM E FUNDAMENTOS DE SUAS VARIAÇÕES TRADICIONAIS; E A MODELAGEM – NOS CURSOS SUPERIORES DE ARTES VISUAIS, COM A IMPORTÂNCIA CONDIGNA DE FORMA A CAPACITAR O GRADUANDO EM TAIS HABILIDADES, POSSIBILITANDO E GARANTINDO A CONCREÇÃO DE SEU EXERCÍCIO.

Noutro contexto não seria necessário dizer que não acudimos a nenhum retorno passadista, tampouco nos alinhamos aos discursos nostálgicos, escapistas, de retorno a um passado romântico – isso seria retrógrado como o desejo de impor o realismo e a figuração condições sine qua non de qualquer legitimidade artística redentora; mais longe ainda passamos de uma epistemologia positivista. A razoável defesa que fazemos restringe-se ao direito à aquisição dos fundamentos práticos da linguagem visual pelos acadêmicos de Artes Visuais. Não nos manifestamos “contra” qualquer categoria de manifestação artística, porém justamente “a favor” da liberdade de expressão estética em função de seu exercício pleno.

A “paralisia” que vemos nas Artes Visuais tuteladas pela Academia no Brasil, que de todo modo há de se por em pauta, possui diversas causas e consequências[iiii], muitas delas, sem dúvida, relacionadas à contingência limitadora dos programas de pós-graduação na área. Pouco numerosos e com linhas de pesquisa de vertentes semelhantes ou mesmo limítrofes, condicionam não apenas os discursos formativos, porém os próprios círculos docentes num movimento que tende à uniformização curricular, desde os programas do Ensino Superior, até os critérios de seleção de salões, editais, prêmios, bolsas, etc. – uma vez que seus júris são compostos por acadêmicos titulados. Sendo ou não causa efetiva, fato inapelável é a homogeneização das disciplinas acadêmicas, quase que uniformizadas sob um único conteúdo mal disfarçado que poderia ter por rótulo poéticas visuais – “grande cobertor não cobrindo nada das aparências...” (não por acaso coincidente com a ementa dos principais programas de pós-graduações do país)[iv].

De saída, é inegável uma contradição subjacente à uniformidade dos currículos atuais das Artes Visuais: a apostasia da tradição aplicada pelos modernistas como insurgência à ação uniformizadora da técnica parece ter sido esquecida. A teorização cada vez maior da atividade profissional (e consequentemente da produção) resulta hoje novamente na despotencialização da experiência estética na Academia e na impossibilidade da efetiva criação artística. A ausência de substrato ao *métier* (afunção de posse de certas características instrumentais que qualifica um profissional) e do conhecimento das relações entre a técnica e seu objeto que garante a constituição de linguagem[v], fez com que possibilidades fossem reduzidas a experimentações – e mesmo essas parecem já estar há muito esgotadas. A matriz do desenho que conhecêramos no país, protagonizada pela curta duração da Academia Imperial, hoje francamente depauperada, não se mantém senão por frágeis liames, e figura nas Universidades brasileiras como a delenda Carthago. Tolerado na Academia, o desenho tornou-se mero exercício lúdico e gratuito.

A ilação dialética: o progressivo desaparecimento das “técnicas aplicadas” da graduação em AV – orientado pela própria lógica teórica da Academia (mestrados, doutorados, etc.). É tão visível esse desaparecimento que um testemunho basta como marco referencial: num documentário retrospectivo de sua obra, o artista mineiro Bandeira de Mello lamentou que, à época de sua formação na UFRJ, onde hoje leciona, o currículo possuía 900 horas de Desenho da Figura Humana (observando com escrúpulos que isso “não garantia ao estudante sair de lá um bom desenhis-

ta”); hoje, na mesma Instituição a carga horária baixou para 90 horas[vi]. A curvatura do arco formaria uma parábola bastante oblíqua num gráfico esquemático! O primeiro passo desta exclusão foi secundarizar as disciplinas estruturadas pelo desenho, em especial Pintura, Gravura, Escultura, Desenho da Figura Humana e Anatomia, mudando seu estatuto nos currículos para “disciplinas optativas” (ou eletivas), portanto não obrigatórias – pequena alteração regimental que representou profunda implicação na formação superior.

Não apenas como moto, isso espelha também uma perspectiva muito específica das artes no país, em especial vinculadas à Academia: o deslocamento da “aura”, da legitimidade artística para um campo onde, não havendo quesitos técnicos de avaliação, os critérios foram absolutamente subjetivados pela crítica; e a noção de que não cabe à Academia produzir arte, mas apenas ciência – ou seja, pesquisadores versados em metodologia científica, “acadêmica”, onde o que vale é a quantidade de pesquisas publicadas por órgãos de fomento, o grau de titulação, bancas, a quantidade de premiações em mostras e salões para concorrer a Editais, etc. Sem emitirmos qualquer crítica, o fato é que esta situação ocorre, e sem dúvida é uma das causas da omissão das disciplinas técnicas nos cursos de graduação... Noutras palavras: desenhar e pintar não aumenta pontuação no currículo lattes.

Um outro fator é a suspensão das provas de Desenho (as chamadas provas de “Habilidade ou Conhecimento Específico”) dos concursos vestibulares de muitas Universidades brasileiras. A única explicação que abona a exclusão da prova vocacional (composta de uma prova prática de Desenho de Observação e Expressão Criativa) para os cursos de Bacharelado em Artes Visuais é a de facultar o acesso, possibilitando que todo e qualquer aluno que haja cursado a rede pública possa, em regra, prestar a prova em igualdade de condições, ou seja, nivelar o quesito de ingresso sem privilegiar aqueles que podem custear cursos particulares. Em que pesem as divergências de opiniões em ambas as posições, ainda assim só é lógico abolir as provas de habilidades específicas neste sentido se forem também eliminadas as dos vestibulares para Licenciatura em Artes Visuais. Aplicando-se a prova de desenho para ingresso nas Licenciaturas, pressupõe-se importância ao desenho no Ensino Fundamental e Médio. Importância que subitamente desaparece e deixa de ter validade, caso se queira tornar Bacharel em Artes Visuais – posto que o desenho não seja requisito de ingresso, tampouco contempladas condições para seu aprendizado durante a graduação.

A essa incoerência normalmente se argumenta com outra: que o “ensino acadêmico” é domínio de ateliers privados e deve ser buscado fora das Academias. Seria necessária uma dissertação para desenvolver os problemas e contradições dessa concepção. Não podemos senão aventar três: na arte brasileira não tivemos tempo de uma sistematização técnica que nos permita compreender o significado de “ensino acadêmico”; o fato da artesanaria depender de uma tradição (a maneira de uma “corrida de revezamento”); e o papel da Universidade, ancorado numa função social. Não é a técnica, instrumentalizada, “acadêmica” – como se referem – o que defendemos, porém o *métier*, a *cuccinado* ofício. Trata-se dos fundamentos da expressão aplicados à representação plástica – figurativa ou abstrata; falamos de uma clara noção do suporte, pesos, tempos visuais, “amarrações” no espaço, perspectiva, valores tonais, relações cromáticas, noções da forma plástica, o léxico dos procedimentos relacionais da forma, etc. que dependem de um conhecimento social compartilhado.

(Temos que dizer apenas que é na figuração realista que se conjuga uma síntese mais apurada e de profundo alcance dos princípios do desenho. A adoção direta do expressionismo como manifestação estética acarreta um oxímoro em termos de linguagem: parte-se da desconstrução da forma sem a forma; ou de uma “não-forma” desconstruída com a finalidade de constituição expressiva (o que é um tanto paradoxal). Quando, no início do último século, os pintores modernistas desintegraram a estrutura da forma fora porque, uma vez explorada até o limite, aquela passou a ser insuficiente no que tocava às necessidades expressivas do tempo; quando os pós-modernistas desintegraram a “forma da estrutura”, fora pelo mesmo motivo. Numa ilustração melhor: somente quando as formas metrificadas do soneto deixaram de expressar as emoções e percepções do poeta, ele lançou mão do verso livre – como Rimbaud, que o inaugurou (mas nem por isso esqueceu o latim ou ignorou a métrica clássica; pelo contrário, por conhecê-los demais, compreendeu sua incomunicabilidade). Hoje, um século depois, o soneto sobrevive e ainda cultiva sua beleza original, onde o germe de uma nova poiesis. Mas, prolongando a metáfora, devido à preservação facultada pela natureza literária em si, nela a tradição é mantida sem a necessidade do escritor – o que não ocorre no desenho. É somente por meio da socialização do conhecimento prático que a técnica é difundida, através de um processo empírico de codificação e decodificação, sem o qual está sempre sob a iminência de perder-se.)

Se a Academia não assume o compromisso de manutenção do conhecimento técnico (como em outras áreas), lançando-o ao âmbito privado, adjudica de um compromisso que é seu, ao mesmo tempo em que relega a tradição à especulação de mercado. Outra consequência disso é uma produção paralela inconciliável com o horizonte acadêmico e suscetível à marginalização, como há muito acontece. Afinal, mesmo após o xeque-mate dado por Duchamp e um século de questionamentos acerca do poder de legitimação institucional da Academia, sabe-se que ela, e mais ninguém, é quem chancela a produção artística.

Faz-se necessário um diálogo com o manancial da tradição que ainda resta disperso na cultura e que outrora outros movimentos de resgate empreenderam. Cada vez mais distante do público (e este dela), a Academia não mais sequer dialoga com o gosto popular, o que a faz incapaz inclusive de realizar mesmo seu objetivo positivista, quando da chegada da missão francesa, de “esclarecer as massas”, e revolvendo seus conceitos, cada vez mais distantes da realidade, não consegue responder satisfatoriamente à pergunta “– Por que afinal o gosto estético da consciência média do brasileiro é tão incipiente?” Os paradoxos estão em toda parte, como fissuras resultantes das contradições: mesmo nas casas elegantes da elite brasileira a ignorância estética impressiona; dividendo não apenas de uma elite pouco instruída, mas de uma instrução estética ineficaz. Pergunto-me em que século o povo (que financia a Academia), entenderá uma obra Conceitual, por exemplo. A operação propositiva do artista em deslocar signos insuflando-os de novos significados – que para o artista contemporâneo é uma banalidade, para o público leigo apresenta-se mais ou menos como a doutrina teológica da “graça” de Santo Agostinho (e de fato não se afasta muito disso...).

É absolutamente possível, e bastante compreensível, que muitos acadêmicos tenham entrado (e saído) da Universidade sem ao menos terem sido informados do centro nevrálgico da transformação estética operada no último século – esperavam encontrar subsídios técnicos para um ofício que cá fora é reconhecidamente autêntico, mas que lá dentro, na Instituição, é um dado morto. A causa mortis fora o deslocamento no campo da filosofia da chave “estruturalista” do conhecimento para a dimensão ontológica da diferença; para a desconstrução dos paradigmas positivistas sobre

as concepções de “verdade” e dimensão unificada do “poder”; para crítica e questionamento das oposições binárias sobre as quais se erigiam as grandes narrativas da ciência, da política, história e da filosofia – e daí aos discursos da representação figurativa, sua retórica, sistema de signos, suas limitações... sua legitimidade, enfim. O objetivo das chamadas teorias pós-modernas ou pós-estruturalistas era desestabilizar os significados dessas estruturas. Aconteceu que o questionamento, justo e necessário, daquelas formas de compreensão do mundo, posto que repercutem obviamente nos conteúdos e na forma da estética, não justificam em hipótese alguma a abolição da profunda experiência que oferecem as técnicas artesanais – desde milênios principal *métier* do artista – e suas possibilidades de resistência e emancipação.

A transubstanciação da prática artística em “categoria conceitual” na teoria contemporânea (acadêmica) mereceria uma exegese; mas a resumiremos a este esboço grosseiro: de polos opostos, teoria e prática tornaram-se dialéticas, depois paralelas, então limítrofes, tangentes... até que sua fusão operou um curto-circuito: perderam sua substância confundindo-se na mesma indefinição. Na força centrípeta da teoria, os critérios valorativos (de natureza técnica objetiva) foram de tal forma relativizados, que o fazer artesanal foi sumariamente eliminado do ofício das artes. Quando o artista deixa de criar aquilo que o filósofo ou esteta tentará explicar depois, e essa relação passa a se dar de forma inversa, emerge daí uma contradição, cujo limite já está visto e revisto na História da Arte: a velha ameaça do desaparecimento do artista dentro da Instituição. Se lhe são retirados os elementos do ofício, seu instrumental, e a formação institucional (Sistema das Artes) é para ele um pressuposto antes mesmo de saber se foi aprovado no concurso vestibular, passa a subsistir um artista pro forma – que a Academia chancela com um diploma; o ofício, porém, não mais existe. Como não tivemos tradição acadêmica que deixasse lastro significativo, resultou disso que o passado se perdeu sem ter tido tempo de construir uma ponte para o futuro. Vemos graduandos que não estão sendo preparados para o ofício das categorias tradicionais, e pouco entendem de filosofia contemporânea ou teoria crítica pós-moderna: talvez sintoma de professores entretidos com sua própria vernissage, mais preocupados com suas pesquisas que com as de seus alunos, ou empenhados na disputa de poder em seus departamentos ou na atualização de seu currículo lattes.

A arte, cujas transformações mais significativas deveram-se aos arrancos da mais radical liberdade de expressão, está na Academia incorporada a um sistema; reduziu-se a trabalhos acadêmicos valendo nota para o final de bimestre. A “poética” – resultado da percepção sensível, do timing que só ao artista em seu ofício de humanizar o mundo cabia, adaptou-se aos prazos do edital público financiado via renúncia fiscal de grandes empresas. Essa natureza “formal” não pode ser senão sintoma de esgotamento. Veio o veneno como antídoto: o Hiper-realismo Contemporâneo e o retorno à pintura. Essa foi a resposta, figurativa, realista e com referência na tradição, para a crise que no início do século passado surgiu dos questionamentos acerca da figuração e do realismo por meio da ruptura com a tradição. Atravessamos as últimas décadas por um vácuo durante o qual uma geração se desenvolveu sem se dar conta do que se passava no mainstream da arte, senão por eventuais polêmicas, noticiadas mais como aberrações ou curiosidades. E parte dessa geração não deixou de querer desenhar e pintar por conta disso.

Negando-se, por um lado, a ensinar desenho aos alunos, mas por outro coagindo-os a produzir trabalhos de ordem conceitual (ou anacronismos modernistas, como temos visto), a Academia, além de cumprir a “doutrina da doutrinação”, constrange a espontaneidade de percepção poética – de onde provieram os grandes movimentos artísticos; restringe a experiencição que só a atividade empírica é capaz de fornecer e a substância do que se costuma chamar de “criatividade”. Está assim negando a expressão da voz particular ao peneirar em seus filtros discursivos a poiesis subjetiva e individual. O que reivindicamos é o direito de escolha e a garantia de que o aluno da graduação saiba transitar entre as diferentes linguagens e categorias estéticas. Se (encontrando razões suficientes) optar por orientar sua produção a partir das teorias contemporâneas, possa ele estar habilitado a desenvolver pesquisas de ordem conceitual que se sustentem devidamente segundo as balizas de seu instrumental teórico; se (por razões que considerar pertinentes) quiser pintar uma tela a óleo ou entalhar a madeira, que da mesma forma lhe sejam facultadas condições para tal. Pois nesse século de desconstrução das “verdades” filosóficas, nenhuma Verdade emergiu das ruínas atestando a invalidez absoluta da representação, e seria no mínimo estranho um discurso que atestasse a nulidade de todos os discursos. Nenhuma filosofia que conhecemos subordina necessidades expressivas de artistas à subsunção a suas categorias; quando isso se dá, é possível que resulte mais do cerceamento ideológico de Instituições que querem fazer passar por decreto a desgastada legenda das “novas sensibilidades” de uma nova ordem mundial (a velha era pós-moderna...!).

Sem dúvida, os profundos questionamentos das metanarrativas, a refundação do sujeito, e daí a fragmentação do gosto e do estilo, que as concepções pós-modernas trouxeram repercutiram sob a forma de alterações brutais nos valores da apreciação estética; mas como explicar a avassaladora retomada da pintura e a predileção pela representação mimética se manifestar ainda, renitente e teimosa, no gosto do público em geral? O que parece ser uma necessidade anímica, tão fundamental, de contar histórias verossímeis a partir de imagens, gerando reações através do prazer da estesia, de fato nunca desapareceu, nem deixou de encantar; pelo contrário, novas concepções sobre a mimesis se proliferam... Evidentemente este é um assunto da filosofia, que a ocupa desde Platão; não cabe a nós. O que nos toca é que, paradoxalmente, aqueles profundos questionamentos e transformações não foram assimilados pelas Instituições na mesma proporção que o foram pela produção artística – o ensino da Arte se mantém ainda numa instância modernista; e sob a cicatriz moderna, reproduz valores da tradição progressista. Vangloriou-se de ter se desvencilhado do ultrapassado projeto academicista, mas não pode, contudo servir de reduto contra a dimensão utilitarista e pragmática, inerente à própria institucionalidade: levando consigo a educação para a empregabilidade, o acúmulo de diplomas, a competição e produtividade, cedeu ao projeto “ilustrado” (combatido pelo pensamento “pós-moderno” que defende).

A movimentação dos agentes no Sistema das Artes é limitada pelas disposições que lhes permitem sua organização interna e as oscilações e demandas do mercado, cujo poder dinâmico transforma as tendências cada vez mais rapidamente. Os movimentos podem se reconfigurar em curto prazo – mas, o tabuleiro, digamos, não. Após a Revolução Burguesa, a absorção das transformações estéticas pela Academia normalmente aconteceu de forma retardatária; quando adentravam os muros da Universidade, já estavam datadas fora deles, uma vez que a Academia (tirante alguns poucos períodos de estabilidade, ou regimes ditatoriais), a partir de então raramente detivera o controle sobre a produção artística.

Algo diferente parece acontecer em nossa conjuntura, onde a Academia e a institucionalidade passaram a reger o Sistema das Artes e balizar a produção: esta passou então a se movimentar no mesmo compasso lento, arrastado, da enorme engrenagem institucional. Os avanços galopantes das linguagens estéticas no século XX fizeram a Academia perder o fôlego e apenas ao final do século puderam ser digeridas. As correntes pós-mo-

deras da década de 70 e 80 apenas na última década do século parecem ter sido assimiladas e incorporadas pela Academia. Nada poderia ser mais contraditório: assim como a Arte Conceitual que em seu manifesto propunha livrar-se da “doença burguesa”, da “cultura intelectual”, da “europeização”, defendendo uma arte viva que pudesse ser “compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais” acabou se realizando justamente sob a forma oposta daquilo que propunha, era de se esperar que as teorias pós-modernas na Academia tivessem o mesmo destino – estão em flagrante conflito com a estrutura institucional e organizacional da Academia sob o regime do Estado: em outros termos, tudo aquilo que contestam.

Avanços na linguagem demoram décadas, por vezes séculos para serem alcançados e apenas a médio e longo prazo são assimilados. A Academia ficara a reboque, “descompassada” digamos, em relação à dinâmica de seu entorno. Preocupada com seus prazos e sua estrutura administrativa, não conseguiu manter-se a par do que se passava no mundo, tampouco atenta à vasta produção de seus próprios discentes. Nascida para uniformizar e doutrinar, quando cumpre bem seu papel, atinge a legenda lacaniana de que “a realização de nossos sonhos é nosso pior pesadelo”. E assim como no Real de Lacan, um desconforto mais profundo se instala: de um lado ela alimenta o Sistema das Artes com os artistas da próxima bienal, os curadores do próximo certame, a comissão de jurados do próximo salão. Os alunos de hoje serão os professores de amanhã e assim o sistema se retroalimenta e se auto-reproduz, lentamente, sem movimentos bruscos, com pouco espaço para renovações estéticas ante as quais todo o sistema teria de se readaptar. Isso talvez explique a negligência da Academia no Brasil – onde a Arte é mantida pelos Editais e estes regulados pela Academia – para com o retorno às técnicas tradicionais mundo afora e a aparente ignorância de que se opera uma ampla retomada à pintura (que após mais de uma década ainda não deu mostras de ser só mais uma moda), e também sua predileção quase obsessiva e reiterada por alguns filósofos e algumas poucas derivações de uma mesma categoria artística.

Logicamente, o conhecimento não tem fronteiras, porém, se a maioria de nossas vertentes provém de uma única e mesma fonte, nosso pensamento e o produto dele acabam por tomar uma mesma feição, como irmãos gêmeos – ou, o que é mais provável, caberá a nós a bastardia, como fora no século XIX. A estética francesa academicista não fez nenhuma questão de preservar nosso barroco colonial, tampouco se preocupou em mediar qualquer “fusão” cultural conciliatória: simplesmente extinguiu a mais vulnerável. A adoção de nossos antepassados não é uma questão antropológica, é uma escolha política. Nela estão dados os pressupostos de nossa condição – passada e futura. Não haverá mais nada além de uma vertente estética apenas, uma categoria artística somente a se lecionar? Não há nenhuma produção latino-americana que mereça ser estudada e a fundo abordada nos currículos, e por quê? As artesanias tradicionais são preteridas à filosofia contemporânea de países do primeiro mundo por qual razão exatamente? A representação realista ou “literária” no início do último século era tida na conta de “burguesa” e “eurocêntrica”, e sobre esse vetor operou-se grande parte de sua dissolução. Porém, perguntamos: a atual base de nossa produção contemporânea, acaso não sofre do mesmo mal? A formação acadêmica continuará tendo uma visão colonialista após um século de tentativas de desconstrução dessa visão? Ainda que se considere a história catastrófica das instituições no Brasil (apenas por um instante, para fins de análise), mantida somente pela coragem e determinação de valorosos servidores, ainda assim a Academia de Artes brasileira é em muitos aspectos sinônimo de retrocesso e – considerando as recentes e profundas transformações sociais que repercutiram no campo da própria estética – deve ser repensada em função de sua missão institucional e da instituição de sua própria função.

Ainda que inexista uma essência identitária na cultura, é certo que as forças aglutinantes da globalização e do imperialismo tendem a um “hibridismo”, porém nem sempre natural e espontâneo – antes coercitivo. A adaptação entre as fragmentárias, já talvez míticas referências tradicionais, e o espectro do pós-modernismo (que efetivamente nunca se realizou por completo), atua num campo de disputa política em que normalmente prevalece a lei do mais forte. E é talvez justo neste hibridismo (hoje recusado pela Academia) que reside a mais vigorosa marca de autenticidade de nossa cultura e de nossa própria representação – a paridade entre as técnicas artesanais (ainda profusamente presente entre nós) e a adequação das concepções contemporâneas à elas será o pêndulo que balizará nossos referentes culturais. Quanto mais subordinadas estiverem nossas formas de expressão às teorias (diga-se de passagem, estrangeiras), menor será o espaço de nossa própria noção de pertencimento. Simbolizando o passado, nos apropriamos dos recursos para prospecção de reivindicações políticas futuras – mas é preciso conhecê-lo antes de negá-lo. Romântico é acreditar em medidas conciliatórias pacíficas, que contemplem igualmente a todos, ou que o sangramento de nossa história cultural e das tradições seja o preço irredutível a ser pago por avanços “progressistas”.

No Sistema das Artes o que menos importa é a arte. Assim como num partido político muitas vezes a estrutura partidária recai sobre os militantes invadindo o espaço da política, a dimensão da Estética cede sob o peso do Sistema – este complexo sistema de poder, hierarquia, produtores, diretores, assessorias de imprensa, jornalistas, lobby no Congresso, Fundações, etc. – a “rede”, segundo o conceito de A. Cauquelin – que no Brasil é mantida pelas Academias. Como a Academia legitima o credenciamento da atividade profissional e da atuação artística, força constantemente a um impasse: ou o artista se submete a ela, ou com ela rompe. Em síntese, ao passo que vertebrada a produção (as obras e sua fortuna crítica, teorias e a produção de conhecimento envolvida), também a paralisa pela univocidade de julgamento. Sem dúvida um agente deste processo é o outro polo, o polo oposto do consumo: o mercado de arte contemporânea, (que no Brasil anda aquecido...).

Mas resta-nos ainda um outro lado, o da realidade prática, fora das Instituições e do mainstream. Aí há um dividendo caro: um contingente de jovens que não encontra alternativas de expressão para suas percepções estéticas e afetivas e que, cada vez mais suscetível, vai sendo cooptado pela Indústria Cultural. Incapaz de formar e dar amplo e democrático acesso (em parte pela estrutura política, em parte pela endogenia discursiva de que falávamos), a Academia de Artes Visuais hoje participa de uma fração não mais que mínima, diríamos, irrisória, de um dos processos mais significativos da vida da maior parte dos jovens: a mediação com o mundo através da descoberta da linguagem e da dimensão estética. Ao contrário: tem frustrado intenções e expectativas já de início – banindo o direito à expressão através do domínio técnico a seus próprios graduandos.

Para se ter uma breve ideia do interesse das novas gerações pelo desenho e pelas artes tradicionais, basta ver os milhares de acessos a sites, funpages, blogs, fóruns virtuais, etc., dedicadas a elas. Se acaso apresentem-nos como objeção a desqualificação do gosto médio das classes recentemente incluídas na esfera digital, então o que se faz necessário é justamente qualificar esteticamente esse gosto. Temos acompanhado movimentos

da pintura e do desenho contemporâneo no mundo, e ao vermos o que se passa em relação a outros países, a sensação é a de que perdemos o bonde da História. Há 20 anos a Academia brasileira, que não faz senão isso, anda “pensando a arte” e se perguntando “qual o papel do artista” (sem aparentemente ter chegado a nenhuma conclusão) enquanto que na sombra desses luminares teóricos uma geração lá fora mandou às favas a Epistemologia e a Hermenêutica e arregaçou as mangas propondo uma alternativa, ao fazer o que não se fazia desde 1970: pintar bem. Mas não se trata de um movimento de recuo ou retrocesso – ele não opera sob uma dialética negativa.

Surpreendentemente, de todos os continentes emerge um retorno à pintura – não apenas figurativa e aparelhada pelos procedimentos tradicionais, mas também “hiper-realista”. De forma nenhuma este movimento contemporâneo possui relações imediatas com o Fotorrealismo norte americano dos anos 70, senão na aparência. Mesmo como reações à Arte Conceitual, surgem em períodos e contextos tão diversos que não abrem senão margem a comparações meramente formais. Do mesmo modo, suas tangências com a fotografia são muito mais profundas e mantêm-se longe de serem avaliadas suas complexas interações. É de qualquer forma notável que no auge do conceitualismo, após um século de desconstrução da figuratividade em todos os seus âmbitos, surja com tal vigor uma “escola” cujo foco seja a cucina técnica, tendo a figura humana por motivo central, e que venha atuando na esteira de um adensamento poético expresso na superação da técnica enquanto temática – compreendida esta enfim como veículo de questionamento do próprio Real. O Hiper-realismo Contemporâneo, ao menos boa parte de sua produção, opera no sentido claro de desaparelhar o esteticismo da ideologia dominante, consciente tanto de suas possibilidades, quanto dos riscos e limites da representação “realista”.

Outro desempenho que atesta o vigor do movimento é a multiplicidade de estilos que contempla; tal mote serve como antídoto desmistificador aos que o arrolam à submissão à fotografia; também à crítica que não vê validade no que nele julga “ultrapassado” e morto e o hipostasia de antemão como inadequado aos critérios “esclarecidos” da arte. Ultrapassado é o que está em contraponto ao novo; porém, tal valor “promocional” adido à arte (de cunho tipicamente modernista), jamais deve ser confundido com renovação estética. A novidade de que a arte depende é aquela que agrega os elementos já maduros, porém dispersos na cultura, mas ainda não perceptíveis pela ausência de síntese que lhes dê sentido e corpo; não a tentativa de invenção em si e para si, reiterada em cada obra à custa da transgressão com a anterior. Por assim dizer, a superação faz o estilo individual; a renovação faz a escola de época. Sem qualquer intenção comparativa, vale dizer que retornos à pintura houve muitos, já em períodos recentes na história, como a Transvanguarda e o Neoexpressionismo de 80, e é de interesse citar que mesmo manifestos do gênero não são inéditos, como por exemplo o Manifesto da Realidade de 1950 – assinado por meia centena de pintores norte-americanos encabeçados por Edward Hopper em favor do “realismo”, contra o monopólio do Abstracionismo nos EUA; em meio à plena desconstrução do desenho e da figuração, ambos retornam, pendularmente ao centro da arte[vii]. É, entretanto notável (senão suspeito) não haver no Brasil nenhuma representação expressiva do Hiper-realismo, onde se destacam artistas oriundos inclusive de países com pouca tradição pictórica, como Zimbabwe e Austrália.

Falamos com profunda honestidade subjetiva: a impressão que temos de certas práticas docentes na Academia (especialmente a de negar a técnica, de um modo ou de outro) é a de “arrivismo” contra a ditadura operada no passado pelo desenho, e sua acessibilidade sempre na iminência da banalização. Como os códigos do realismo são amplamente difundidos, novas formas de codificação dos signos da cultura parecem ser criadas a fim de agregar-lhe sofisticação que garanta alguma distinção cultural, desqualificando a técnica como critério de validade, menos ainda de qualidade artística. As teorias contemporâneas só serviram para endossar esse profundo despeito pelo talento – produto, em verdade, da disciplina e da paixão do artista em construir pacientemente os meios individuais de sua própria expressão, adaptando-se às imposições da matéria plástica no doloroso processo de aquisição da linguagem, para enfim dominá-la, incorporando-a a seus próprios fins. Enquanto a obra é a síntese objetiva de um “adensamento” de subjetividades, a técnica, diríamos, é uma síntese subjetiva de condições objetivas incontornáveis.

Ao contrário do que parecem, as práticas artesanais não são exclusivistas, não possuem uma natureza intrínseca que exija, como fator necessário, ficções tais como “gênio” ou “dom”. Ao contrário do que se costuma pensar, também a socialização da técnica tende a romper com a cultura aurática da obra, uma vez que o processo de fabricação é comum a todos. Elas necessitam (como qualquer outra atividade) de laboratório e disciplina; contudo, tendo sua natureza um caráter social mais difundido culturalmente e menos hermético, apesar de permitir extrema sofisticação conceitual, não exige como fator privativo de fruição uma elaboração ou indexação extensiva de fontes. Ainda que não seja o grande público capaz de compreender a miríade de significados subjacentes associados à representação, esta não é restritiva, não requer um público especializado, ciente da especificidade de seus códigos, e seus processos de identificação são mais imediatos, portanto dialogantes.

O lápis só compromete se empunhado pelo artista. O desenho, somente quando não se apresenta em sua forma conceitual, “fora de si”, pode concretizar-se, pleno, em sua força essencial; apenas quando atua na sintaxe da linguagem visual (cujo domínio durante milênios permanecera salvaguardado pelo artista), de fato transcende sua imanência. Difícil conquista, o desenho, indócil, recusa-se à mão hesitante e fugaz, assim como a matéria plástica – o carvão, o óleo, o grafite – resiste à pressão contra o suporte. A linguagem dura no mutismo da pedra antes da existência do ourives e sua precisão... Percepção não apenas espacial, mas pressuposto da cognição, a imagem opera desde o corpo, e através do corpo, primeiro e último suporte, até o corpo do mundo e infunde-lhe espírito.

Não temos nenhuma intenção de emitir julgamentos de mérito ou qualidade da produção conceitual – não somos críticos de arte. Apenas questionamos a preterição das técnicas tradicionais, em que pese sua comprovada demanda, e a hegemonia do conceitualismo e suas derivações, há tanto tempo vigentes, permitindo-nos uma pequena observação quanto ao hermetismo amiúde presente neste tipo de produ-

ção e o conseqüente alijamento do público (inclusive parte integrante da própria comunidade acadêmica). Posto que a “palavra”, o “conceito” é o aglutinante que busca dar um sentido, e ao emular a obra lhe confere unidade estética apreensível, faz-se indispensável que se conheça previamente o arsenal teórico com o qual opera – um complexo sistema codificado que se relaciona especularmente ao formalismo requerido pelo academicismo do século XIX. A exigência de erudição filosófica pretendida para compreensão de algumas obras de fato surpreende; especialmente quando lemos diretamente os pensadores mormente citados em textos curatoriais de crítica sem encontrar qualquer subordinação de sua filosofia à arte; antes abordagens que oferecem meros campos de ressonância entre ambas. No entanto, muitos curadores e artistas parecem ver neles modelos protocolos de análise para a produção contemporânea, e os aplicam com tal empenho em suas produções que temos a impressão de que os próprios filósofos levantaram da tumba para assinar a curadoria desta ou daquela mostra... O *modus operandi* da arte é o órgão que serve à expressão da necessidade espiritual de um tempo; que demandas exatamente são estas por que clama o nosso? O contorno que a Academia traça será abrangente a ponto de compreender a produção que nesse exato momento jovens artistas elaboram em pequenos ateliers; a circunscreverá dentro de estreitos limites; ou a riscará de vez de seus programas e ementários? Com o pretexto de livrar a contemporaneidade do passado, não estará ela impondo a contemporaneidade ao futuro?

Manifestos expressam opiniões, passíveis de crítica. O que nos ampara e nos levou a manifestar-nos é o ressoar de indignação de inúmeros alunos e colegas ao longo de alguns anos de atuação. Se é verdade que o efeito de um manifesto está antes num conjunto de obras cujo vigor demande um veículo de expressão do que no rigor de uma análise – mais certo é a necessidade urgente de criar condições para que estas obras apareçam, e suprir a demanda expressiva de inúmeros jovens cujo talento tem sido desperdiçado, talvez por conta da prepotência com que a teoria costuma olhar a prática. Em função de seu compromisso com a comunidade e com a promoção de conhecimento resultante da interação com a realidade, cabe à Academia de Artes Visuais este papel.

NÃO RESPONDEREMOS À RÉPLICAS POR MEIO ELETRÔNICO, MAS NOS COLOCAMOS À DISPOSIÇÃO PARA DEBATES PRESENCIAIS; NOSSA INTENÇÃO É A DE SUSCITAR A TROCA DE IDEIAS, E O “MANIFESTO” A FORMA INCITATIVA QUE ORA JULGAMOS APROPRIADA. COMO AFIRMAMOS, O CAMPO DA ARTE, EM SUA IMANÊNCIA, É UM TERRITÓRIO EM DISPUTA, ABERTO A DISCUSSÕES, CONCEPÇÕES DISCORDANTES E CRÍTICAS: SÓ POR MEIO DELAS SE TRANSFORMA E REALIZA. SOLICITAMOS ÀQUELE QUE CONCORDA COM O PRESENTE, QUE O ASSINE E SOCIALIZE; DA MESMA FORMA AGRADECEMOS A MANIFESTAÇÃO DE QUEM TENHA OPINIÃO DIVERSA.

[i] GIULIANO DA EMPOLI, *Hedonismo e Medo: Nosso Futuro Brasileiro* (2007).

[ii] Algumas referências que abordaram o tema e julgamos importante registrar: R. Arnheim, L. Vygotsky, V. Lowenfeld, R. Iavelberg F. Mèredieu, H. Read, B. Edwards e E. Derdyk na psicologia e metodologias pedagógicas; A. Lhote, R. Scruton, R. Hughes, R. Kimball, T. Wolfe, F. Gullar, S. Ferro, L. Trigo, A. R. de Sant’Anna, E. Subirats e J. Klintowitz na crítica; R. B. Hale, K. Nikolaiades no método prático.

[iii] Estes elementos não possuem importância apenas circunstancial, mas não aprofundamos a sonda investigativa evidentemente até as razões mais profundas do “desaparecimento” da técnica nas Academias. Numa síntese grosseira, porém, não deixa de ser interessante manifestar três “ofensivas”: 1) *teórica*, estranha à arte, tendo origem na Filosofia, onde os artistas conceituais bebem como os peregrinos sedentos beberiam do Santo Graal; 2) *estrangeira*, onde a agulha pendeu sempre no sentido Norte-Sul – assim repercutiu nos países periféricos o conceitualismo – passando primeiro pela Europa e pelos EUA, através dos vínculos de formação acadêmica (mestrados, doutorados, etc., concluídos no exterior). Embora lá tenha se dado por um processo de ruptura, sucessão quase “inevitável” de transformações endógenas do campo estético, o “colapso” da técnica aqui fora apenas (tardamente) importada; 3) a *globalização*, objeto de exaustiva discussão na filosofia contemporânea, e que aqui abordamos apenas de passagem no tocante aos efeitos que produziu na cultura, alterando as relações de espaço, tempo, identidade e, portanto de representação, etc. Temos consciência destas razões mais profundas, porém o objeto de nossa discussão, é outro: a institucionalização da Arte e a conseqüente exclusão das disciplinas técnicas.

[iv] Reconhecemos a extrema dificuldade em se abrir programas de pós-graduação no Brasil – dependentes em primeiro lugar de graduações bem estruturadas, o que não é bem nosso caso. É tanto maior por conta disso o mérito dos profissionais que superaram essas dificuldades. Temos consciência que de alguma forma o motor a que se subordina a regulação organizacional da Academia é o sistema CAPES, regido por uma minoria acadêmica nem sempre representante do amplo interesse da categoria. Porém, não nos manifestamos em relação a isso; a preocupação é mais quanto à adoção submissa, quase ufanista, ao sistema institucional.

[v] Vide F. Gullar; 1983, 1993.

[vi] Hoje a média da carga horária entre as principais Universidades do país é de 60 horas.

[vii] Com esse apontamento ao Hiper-realismo Contemporâneo não queremos inferir que seja a alternativa à produção Conceitual da atualidade; trata-se apenas de um dado de conjuntura.

ASSINAM ATÉ O MOMENTO:

MÍMESIS | Conexões Artísticas:

GUSTAVOT DIAZ

ÉLIO CHAVES

GREGÓRIO BRUNING

TATIANA BERGHAUSER

JAVIER GUERRERO

PAULO BEARZOTI

MARI QUARENTEI

**NÚCLEO DE ARTE, CULTURA
& PROPAGANDA**

PSOL | Curitiba

APAP | Associação Profissional dos
Artistas Plásticos do Paraná

**Diretório Central dos Estudantes -
DCE da Escola de Música e Belas
Artes do Paraná – EMBAP**

ADELAR BAZZANELLA

Artista e Professor

Universidade do Estado de
Santa Catarina (UDESC)
São Pedro de Alcântara | SC

ALEXANDRE STRESSER

Designer

Pontifícia Universidade
Católica (PUC)
Curitiba | PR

ALFI VIVERN

Escultor

Campo Magro | PR

ANDREA NARDI

Mestranda em Artes Visuais
Paris, França

BÁRBARA PINÓS MORAES

Cientista Social e Geógrafa
Universidade Federal de
Santa Catarina (UFSC)
Universidade do Estado de
Santa Catarina (UDESC)
Curitiba | PR

BETÂNIA SILVEIRA

*Artista visual, ceramista
e professora universitária*
Universidade do Estado
de Santa Catarina (UDESC)
Florianópolis | SC

CAMILA FRANÇA

Estilista

Universidade do Estado
de Santa Catarina (UDESC)
SENAC/SC
Florianópolis | SC

CAMILA VARDARAC

Escritora

Curitiba | PR

CANATO JC

Pintor e muralista

São Paulo | SP

CARLOS PERKTOLD

Psicanalista e Crítico de arte

*Membro da diretoria da Associação
Brasileira de Críticos de Artes (ABCA)*

Membro da Associação

Internacional de Críticos

de Arte (AICA)

*Colaborador no Jornal “O Estado de
Minas” e na Revista da Academia*

Mineira de Letras (AML)

Belo Horizonte | MG

DANIEL RODRIGUES

DOS SANTOS

Engenheiro Cartográfico e

Professor da UFPR

*Pesquisador no Programa de Pós-
Graduação na área de Fotogrametria
e processamento de imagens*

PhD. Faculty of Geo-information

Science and Earth

Observation (ITC) | Holanda.

Curitiba | PR

DENISE ROMAN

Artista, gravadora e professora

Curitiba | PR

EVERLY GILLER

Artista Plástica

HENRIQUE HERÁCLIO

Artista Plástico

Centro Universitário Belas Artes

de São Paulo | SP

Viborg | Dinamarca

ISABELLE MESQUITA

Produtora Cinematográfica e

Graduanda em Artes Visuais

Pontifícia Universidade

Católica (PUC)

Escola de Música e Belas

Artes do Paraná (EMBAP)

Curitiba | PR

JESOMIR UBA FILHO

Arquiteto da Prefeitura

Municipal de Curitiba | PR

Curitiba, PR

JORGE MELÍCIAS

Poeta, Tradutor e Editor

Colégio das Artes da
Universidade de Coimbra

Coimbra, Portugal

JOSÉ DE QUADROS

Artista Visual e Mestre em Artes Visuais

(Frankfurt)

Academia de Belas Artes de Kassel

(Hessen, Alemanha)

Kassel | Alemanha

JOSÉ OZIVAN RODRIGUES SANTIAGO

Artista Visual, Me. em

Ciências Ambientais

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Escola de Música e Belas

Artes do Paraná (EMBAP)

KAREN MATIAS

Arquiteta e Pós-graduanda

em Artes Visuais

Escola de Música e Belas

Artes do Paraná (EMBAP)

Curitiba | PR

LAERCIO DE MOURA

Artesão e tatuador

Curitiba | PR

LARISSA FERREIRA

Artista Visual e Poeta

Florence Art Academy – La
bottega Dell Arcimboldo | Florença

Universidade Federal

do Paraná (UFPR)

Curitiba | PR

LEONARDO MARTINS

Designer Gráfico

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba | PR

LÍVIA FONTANA

Artista

Universidade Postivo

Central Saint Martins College

of Art and Design

Curitiba | PR

LORENN LANNES

Pintora

Escola de Música e Belas

Artes do Paraná (EMBAP)

Curitiba | PR

MARCIO ALESSANDRI

Bacharel em Artes Visuais pelo Centro

Universitário Belas Artes de São Paulo

Professor Colaborador do Instituto de

Artes da Unicamp

Idealizador da “Cozinha da Pintura”

São Paulo | SP

MARCOS BECCARI

Designer, doutorando e

professor adjunto

Universidade de São Paulo (USP)

Universidade Federal

do Paraná (UFPR)

São Paulo | Curitiba

MARCOS RIBEIRO ECCE ARS

Artista e Professor

São Paulo | SP

MARIA INÉS DI BELLA

Escultora, gravadora e desenhista

Campo Magro | PR

PAX OMNIA

Artista Plástica

Universidade do Estado de Santa

Catarina (UDESC)

Belo Horizonte, MG

RENATA PELIZZONNI DA CRUZ

Artista Visual

Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Curitiba | PR

RODRIGO DE OLIVEIRA NUNES

Pintor, Escultor e Professor de Arte

Accademia di Belle Arti di Firenze

Florença, Itália

SARAH SANTOS

Fotógrafa e Artista Visual

Universidade Estadual de

Santa Catarina (UDESC)

Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Curitiba | PR

SÍLVIA CARRANO

Artista e Professora Me. em

Metodologia do Ensino da Arte

Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Curitiba | PR

THIAGO AUTRAN

Fotógrafo, Artista Visual

Universidad de Salamanca | ES

Escola de Música e Belas Artes do

Paraná (EMBAP)

Curitiba, PR