

Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Diana Kolker Carneiro da Cunha

**(E)Ventos e (In)ventos: Zonas de Convergências e Divergências entre as Práticas
Artísticas, Educativas e Curatoriais na Bienal do Mercosul**

Niterói
2018

Diana Kolker Carneiro da Cunha

(E)Ventos e (In)ventos: Zonas de Convergências e Divergências entre as Práticas Artísticas, Educativas e Curatoriais na Bienal do Mercosul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – UFF como requisito para o mestrado acadêmico na linha de pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara.

Niterói

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C972(Cunha, Diana Kolker Carneiro da
(E)Ventos e (In)ventos : Zonas de Convergências e
Divergências entre as Práticas Artísticas, Educativas e
Curatoriais na Bienal do Mercosul / Diana Kolker Carneiro da
Cunha ; Luís Guilherme Vergara, orientador. Niterói, 2018.
381 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2018.m.10257028757>

1. Arte Contemporânea. 2. Curadoria. 3. Educação. 4.
Bienal do Mercosul. 5. Produção intelectual. I. Vergara,
Luís Guilherme, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -

Diana Kolker Carneiro da Cunha

(E)Ventos e (In)ventos: Zonas de Convergências e Divergências entre as Práticas Artísticas, Educativas e Curatoriais na Bienal do Mercosul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – UFF como requisito para o mestrado acadêmico na linha de pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais.

Aprovada em 21 de junho de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luís Guilherme Vergara (Orientador)

PPGAV – UFF

Prof.^a Dr.^a Jessica Gogan

Prof. Dr. Ricardo Basbaum

PPGAV – UFF

Niterói

2018.

AGRADECIMENTOS

Uma rede tecida com muitos fios me apoiou e colaborou para que esta pesquisa fosse possível. Saibam que essas linhas que escrevo em agradecimento não dão conta de expressar os afetos que me tomam.

Guilherme Vergara, meu mestre, meu amigo. Um orientador que reconhece as nossas potências para além do que somos capazes de perceber, que sabe apontar com precisão os pontos de fragilidade, que encarna e mergulha no universo de cada pesquisa, que escuta a intuição, o desejo, que se afeta e afeta.

Jessica Gogan, sempre cuidadosa, atenta, minuciosa, ética, generosa, sábia. Sua contribuição transborda essas páginas. Eu agradeço pela oportunidade de aprender tanto contigo.

Ricardo Basbaum, li seus livros com euforia! Um encontro! Suas colaborações foram muito importantes para as linhas que esta cartografia desenhou.

Tania Rivera, pelas magníficas aulas. E que lindo poder colaborar contigo em outras navegações delirantes.

Dra Cristina Rautter, por me contagiar com seus afetos por Spinoza.

Meus brilhantes colegas do grupo de pesquisa Interfluxos Contemporâneos - Arte e Sociedade: Anita Sobar, Denise Adams, Karen Aquini, Livia Moura e Gabriel Cavalleiro.

Todas e todos do Programa Estudos Contemporâneos das Artes, em especial minhas parceiras neste mestrado (e além!) Millena Lízia e Christiane Cunha. Estamos juntas nesse ciclone, mulheres!

CAPES, pela bolsa concedida, fundamental para realização da pesquisa.

Mônica Hoff, por ser essa frente quente, que atrai inventos e eventos! Por fazer essa Escola gasosa acontecer e levá-la contigo por onde passa. Pela amizade, pela confiança e por ser tão absurdamente brilhante!

Ethiene Nachtigall, fundamental na história da mediação na Bienal do Mercosul, fundamental na minha história.

Coletivo E: Carolina Mendoza, Iliriana Rodrigues, Vivian Andretta, Juliana Pepl e Rafa Éis. Vocês estão em cada letra deste trabalho. Luciano Montanha, por não permitir que meu caminho se desviasse dessas trilhas e por seguir junto como amigo, compadre e professor!

Mara Pereira, Mônica Hoff, Jessica Gogan, Valquíria Prates, Dani Mattos, Gleyce Kelly, Janaína Melo, Bianca Bernardo, Renata Sampaio, Michele Zgiet, Roberta Condeixa, Bia

Jabor. Essas mulheres brilhantes, potentes, criadoras e revolucionárias que convergem as práticas artísticas, educacionais e curatoriais e que inventam mundos que eu quero habitar!

Cayo Honorato, pela sua pesquisa tão fundamental.

Mediadoras e mediadores que atuaram na Bienal do Mercosul, meu agradecimento se estende a todes, mas precisa começar por Helena Moschoutis, mediadora livre e nômade!

Michele Sommer pela entrevista e pela inspiração. Eduardo Saurin, pelas plantas museográficas e pela disponibilidade. Bruna Fetter, por nossa conversa que reverbera.

Fabrizio Sortica, pelo companheirismo, pelas conversas, pela amizade e pelo precioso material enviado. Cida Aliano e Welington Silva, pela disponibilidade, pelas ótimas tardes, pelas muitas histórias compartilhadas.

Raquel Fernandes, Ricardo Resende e Margo Araújo, pela parceria, pela imensa compreensão, pelo aprendizado, pelo afeto e por inventarmos juntas novas práticas institucionais.

Monique Tavares e Su Kolker, não sei nem por onde começar a agradecer... Obrigada por colaborarem no cuidado do que mais me importa.

Gabriel Cid, pelo interesse, os bons papos, pela publicação do artigo na Revista Climacom.

Ana Luz, Bel Junqueira, Carolina Penafiel, Diana Schneider, Grasi Drumond, Ju Linhares, Joana Adnet, Marina Nucci, Nat Klussmann, por serem minhas comadres, família expandida, rede de apoio e amor. Nat, gracias pelo abstract em plena madrugada! Marina, pelas transcrições e pela presença, sempre!

Vera, Jorge e família Silveira pelo apoio, amor e todo suporte há 10 anos! Lourdes, Vandro, Marcela Cardoso e grupo Lá na Mata, por todo axé! Ju Kolker, por me ensinar tanto sobre coragem, ética e grandes ideais.

Tania Kolker e Silvio Romero, mãe e pai, por todo suporte, estímulo, apoio em todas as etapas da vida. Por renovarem meu encantamento por vocês como pessoas, pais e avós incríveis. Por serem meus primeiros e mais fundamentais mediadores no mundo.

Rafa Éis, por não soltar minha mão durante o ciclone, por lutar junto contra as estruturas que nos atravessam, por todo esforço e sacrifício, por todas as colaborações neste trabalho, por ser parte dessa história, pelos afetos que partilhamos, pela alegria de nosso encontro. Que a gente siga se encontrando de muitas maneiras.

Vicente, meu filho, por já saber expressar seus afetos com tanta eloquência aos 4 anos de idade! Por tentar compreender as ausências da mamãe para escrever "o livro", sem deixar de manifestar sua saudade. Por me dizer em plena madrugada que quando for adulto vai escrever livros para crianças. Por me ensinar tanto. Por me tornar mais forte e potente.

RESUMO

A pesquisa aborda os movimentos de convergência e divergência entre as práticas, artísticas, curatoriais e educativas nas diferentes edições da Bienal do Mercosul, realizadas em Porto Alegre (RS – Brasil), através da concepção de uma cartografia climática (de afetos), projetada como método e metáfora. Para tanto, analisa os fluxos e contrafluxos locais e globais, que possibilitaram a emergência do evento bienal e suas reterritorializações; bem como os interfluxos condutores das tendências ambientais na arte, materializados em relações dialogais e afetivas, invocando novos paradigmas éticos para a arte e suas instituições. A pesquisa propõe uma abordagem crítica, realizando uma dobradura epistemológica e ontológica entre as experiências dos sentidos e o sentido das experiências, através de uma coleta de acontecimentos que se formaram na Bienal do Mercosul, mas que em igual medida a formaram, como prospecção de mudanças éticas no sentido público da arte.

Palavras chave: Arte; Curadoria; Educação; Bienal do Mercosul.

ABSTRACT

The present research tackles the convergency and divergency movements among artistic, curatorship and educative performances in different editions of the Bienal do Mercosul, which took place in Porto Alegre (RS – Brazil). This work uses a climatic cartographic (of affections) conception outlined to work both as method and metaphor. Therefore, this thesis analyzes rises and falls that acting locally and globally made possible the bienal's emergence and its re-territorialization, as well as the interflows that drive environmental tendencies in Arts – which are materialized by dialogistic and affective connections –, all of this invoking new ethic paradigms for the Arts and artistic institutions. This research proposes, as searching for a layer for ethic changes in the public sense of Arts, a critic approach by an epistemological, ontological folding amid senses' experiences and making sense of experiences availing itself to happening's collection that, on one hand, took place in Bienal do Mercosul and, on the other hand, also shaped the Bienal itself.

Keywords: Art; Curatorship; Education; Bienal do Mercosul.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Diana Kolker, 2013.....	28
Figura 2. Cartografias Climáticas: Massa de ar quente. Diana Kolker, 2018.....	33
Figura 3. Cartografias Climáticas: Massa de Ar Frio. Diana Kolker, 2018.....	34
Figura 4. Cartografias Climáticas: Massa de AR(te) Fria. Diana Kolker, 2018.....	35
Figura 5. Cartografias Climáticas: Massa de AR(te) quente. Diana Kolker, 2018.....	35
Figura 6. Cartografias Climáticas: Zonas de Convergência. Diana Kolker, 2018.....	36
Figura 7. Cartografias Climáticas: Temperatura do Afeto. Diana Kolker, 2018.....	39
Figura 8. Cartografias Climáticas: Linha de Convergência. Diana Kolker, 2018.....	40
Figura 9. Cartografias Climáticas: Devir Ciclone. Diana Kolker, 2018.....	43
Figura 10 (a). História da_rte. Bruno Moreschi, Amalia dos Santos e Gabriel Pereira.....	49
Figura 10 (b). História da_rte. Bruno Moreschi, Amalia dos Santos e Gabriel Pereira.....	49
Figura 11. Fachada do Trianon. Bienal de São Paulo, 1951.....	51
Figura 12. Unidade Tripartida, Max Bill, 1ª Bienal de São Paulo, 1951.....	53
Figura 13. Capa do Catálogo da 1ª Bienal de São Paulo.1951.....	54
Figura 14. Abertura da 1ª Bienal de São Paulo, 1951.....	55
Figura 15. Visitantes observam escultura de Hermann Guggiari. 10ª Bienal de São Paulo, 1969.....	56
Figura 16. Capa do catálogo da 1ª Bienal Latino-Americana.....	57
Figura 17. Imagem do vão central 16ª Bienal, 1981.....	60
Figura 18. Escola del Sur. Joaquin Torres Garcia.....	73
Figura 19. Cartografias Climáticas. Frente quente do Sul. Diana Kolker, 2018.....	75
Figura 20. Usina do Gasômetro. Autoria Desconhecida.Sem data.....	77
Figura 21. Usina do Gasômetro, 2013. Foto: Leonardo Barreiro.....	77
Figura 22. Praça da Alfândega, década de 1950Autoria desconhecida.....	78
Figura 23. MesblaFoto: Leopoldo Plantz, 1993.....	80
Figura 24. Performance Poesia Viva, Paulo Bruscky.....	81
Figura 25. Enchente de 1941. Porto Alegre.....	82
Figura 26. Muro da Mauá, 6a Bienal do Mercosul, 2006. Diana Kolker.....	83
Figura 27. Marulho, Cildo Meireles. 6a Bienal do Mercosul, 2007.....	83
Figura 28. Bienal do Mercosul. Pôr do Sol no Cais.Diana Kolker, 2007.....	84
Figura 29. Relevo Espacial. Hélio Oiticica, 1959.....	94
Figura 30. Grande Núcleo. Hélio Oiticica, 1960.....	97
Figura 31. Penetrável PN1 Homenagem a Mario Pedrosa.Hélio Oiticica,1960.....	97
Figura 32. Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta. Hélio Oiticica, 1967.....	99
Figura 33. Cartografias Climáticas: Linhas de Convergência. Diana Kolker, 2018.....	112
Figura 34. Cartografias Climáticas, Anticiclone. Diana Kolker, 2018.....	118
Figura 35. Acolhimento. MARGS, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	122

Figura 36. Despedida. Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	123
Figura 37. Cartografias Climáticas: Temperatura do Afeto. Diana Kolker, 2018.....	126
Figura 38. Cartografias Climáticas: Massa de Ar Frio. Diana Kolker, 2018.....	128
Figura 39. Mapa da mediação extrainstitucional, Diogo Morais.....	131
Figura 40. Mediadores com o curador pedagógico Luis Camnitzer. 6ª Bienal do Mercosul, 2007. Fonte: Fundação Bienal do Mercosul.....	135
Figura 41. Coletivo E. Formação de Mediadores 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	139
Figura 42. Público Mediador. 7ª Bienal do Mercosul, 2009.....	141
Figuras 43 (a). Casa M. 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	145
Figuras 43 (a) e (b). Casa M. 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul. Figuras 43 (b). Casa M. 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	145
Figura 44. Vermelho-Pungente para Dona Christina, Fernando Limberger, Casa M – 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	147
Figura 45. Curso para Professores, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	148
Figura 46. Curso para Professores, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	148
Figura 47. Coro de Queixas, de Teutônia. Oliver Kotchta-Kalleinein, 8ª Bienal, Casa M, 2011.....	149
Figura 48. Dueto Geocoreografia, Diego Mac e Teatro Geográfico, Casa M, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	149
Figura 49. Oficina dos Vizinhos, Casa M, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	150
Figura 50. Perambulações Noturnas, Equipe de Mediação da Mostra Cidade Não Vista, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	154
Figura 51 (a). Visita Mediada. O Clímax do Novo Mundo, de Barthelemy Toguo, Ensaios de Geopoéticas. 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	158
Figura 51 (b). Visita Mediada. O Clímax do Novo Mundo, de Barthelemy Toguo, Ensaios de Geopoéticas. 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	158
Figura 52. Cartografia Climática Mediação Nômada, com Helena Moschoutis. Diana Kolker, 2017.....	162
Figura 53. Cartografia Climática Mediação Nômada, com Helena Moschoutis. Diana Kolker, 2017.....	163
Figura 54. Cartografia Climática Mediação Nômada, com Helena Moschoutis. Diana Kolker, 2017.....	164
Figura 55 (a). Mediação Nômada, Renata Job. Ensaios de Geopoéticas, Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	166
Figura 55 (b). Mediação Nômada, Renata Job. Ensaios de Geopoéticas, Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	166
Figura 56. Mediação Nômada, Renata Job. Ensaios de Geopoéticas, Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.....	167
Figura 57. Sistema Tipográfico Porto Alegre. 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	169

Figura 58. AGUAÍBA, Ana Laura Lopes de La Torre, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	170
Figura 59. Musa de Lama, Robert Rauschemberg, 1969. Mediação da curadora Sofia Hernandez Chong Cuy para equipe de mediação da 9ª Bienal do Mercosul. Santander Cultural, Porto Alegre, 2013.....	173
Figura 60. Palestras, 9ª Bienal do Mercosul, CCEE, Porto Alegre, 2013.....	179
Figura 61(b). Lab O Clima da Mediação, com Coletivo E e Margarita Kremer. FVCB Viamão, RS/ 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	183
Figura 61 (a). Lab O Clima da Mediação, com Coletivo E e Margarita Kremer. FVCB Viamão, RS/ 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	183
Figura 61(c). Lab O Clima da Mediação, com Coletivo E e Margarita Kremer. FVCB Viamão, RS/ 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	183
Figura 62. Lab. Mediação e as diferentes cosmovisões, com Gleucemir Rodrigues Macuxi Wapixana e Lula Sampaio Tukano, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre 2013.....	185
Figura 63 (a). Lab. El niño / La niña: os fenômenos atmosféricos e as condições climáticas no contexto da mediação, com Valquíria Prates. Centro Histórico de Porto Alegre, 2013.....	188
Figura 63(b). Lab. El niño / La niña: os fenômenos atmosféricos e as condições climáticas no contexto da mediação, com Valquíria Prates. Centro Histórico de Porto Alegre, 2013.....	189
Figura 64. Lab. N(o) subsolo da Mediação, com Cayo Honorato. Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	191
Figura 65 (a). Lab. Da vialáctea às vias de fato: a mediação do macro ao micro (e viceversa), com Ana Lígia Becker. Museu de Ciência e Tecnologias da PUCRS, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Acervo da autora.....	193
Figura 65 (b). Lab. Da vialáctea às vias de fato: a mediação do macro ao micro (e viceversa), com Ana Lígia Becker. Museu de Ciência e Tecnologias da PUCRS, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Acervo da autora.....	193
Figura 66. Lab. Arco celeste: a ideia de refração na mediação, com Luciano Montanha Roger Kichalowsky. MARGS. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	195
Figura 67. Lab. Descoberta e invenção: a mediação como prática poética, com Mara Pereira. Santander Cultural. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	196
Figura 68. Lab. Descoberta e invenção: a mediação como prática poética, com Mara Pereira, Santander Cultural. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	197
Figura 69. Lab. Da medida de um rio: a mediação da nascente à foz, com Jessica Gogan e Guilherme Vergara. Trensurb, Porto Alegre, 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	199
Figura 70. Lab Da medida de um rio: a mediação da nascente à foz, com Jessica Gogan e Guilherme Vergara. Trensurb, Porto Alegre, 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	200
Figura 71(a). Lab. Rente ao chão: a invenção da mediação, com Jorge Menna Barreto. Parque da Redenção, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	201
Figura 71 (b). Lab. Rente ao chão: a invenção da mediação, com Jorge Menna Barreto. Parque da Redenção, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	201

Figura 72. Lab. Sismos induzidos: a ideia de desastre na mediação, com Janaina Melo. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2013.....	202
Figura 73 (a). Lab. Um arbusto no vale: a mediação está onde (aparentemente) não está com Potira Preiss., Helena Moschoutis e Federico Testa. Jardim Botânico, Porto Alegre, 2013..	203
Figura 73 (b)– Lab. Um arbusto no vale: a mediação está onde (aparentemente) não está com Potira Preiss., Helena Moschoutis e Federico Testa. Jardim Botânico, Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.....	203
Figura 74. Lab. Nem todas as respostas cabem num adulto: a mediação de/para crianças, Escola Amigos do Verde, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	205
Figura 75. Lab. Acessibilidade cultural, Ana Meneghetti. 9ª Bienal do Mercosul, Praça da Alfandega, Porto Alegre, 2013.....	206
Figura 76. Lab. No descomeço era o verbo’: a mediação como observação, com Raquel Arada. Praça da Alfandega. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	207
Figura 77 (a). Conversas de Campo. Minas do Leão Rio Grande do Sul. 9ª Bienal do Mercosul, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.....	210
Figura 77 (b). Conversas de Campo. Minas do Leão Rio Grande do Sul. 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	210
Figura 78. Conversas de Campo. Observação de estrelas. 9ª Bienal do Mercosul, 2013.....	211
Figura 79. Mapa do Programa Marés, 2013.....	212
Figuras 80 (a). Programa Marés, 9ª Bienal do Mercosul, Caxias do Sul, 2013.....	213
Figuras 80 (b). Programa Marés, 9ª Bienal do Mercosul, Caxias do Sul, 2013.....	213
Figura 81. E se a Lua estivesse apenas a um salto de distância? de Bik Van der Pol. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	215
Figura 82. Portais, Previsões e Arquipélagos, Usina do Gasômetro. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	217
Figura 83. Cemitério de Dinossauros, Sara Ramo. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	219
Figura 84. Circulation, de Haans Haacke. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	222
Figura 85 (a) e (b) David Medalla e Buble Machine. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	223
Figura 85 (a) e (b) David Medalla e Buble Machine. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	223
Figura 86. Pedacos do mar que caem pelas estrelas, George Levantis. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	224
Figura 87. Água Doce, Hope Ginsburg. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	225
Figura 88. Maelstrom, Aurelien Gamboni e Sandrine Teixeira. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.....	226
Figura 89. Cartografias Climáticas: Hátensão. Diana Kolker, 2018.....	227

Figura 90 (a). A medida de um abraço. Praça da Alfandega, 9a Bienal do Mercosul. Nádía Alábio, 2013.....	229
Figura 90 (b). A medida de um abraço. Praça da Alfandega, 9a Bienal do Mercosul. Nádía Alábio, 2013.....	230
Figura 91. Astronauta por um dia. Praça da Alfandega, 9a Bienal do Mercosul. Nádía Alábio, 2013.....	230
Figura 92. Transmediação, MARGS, 9a Bienal do Mercosul, 2013.....	231
Figura 93. Transmediação, MARGS, 9a Bienal do Mercosul, 2013.....	232
Figura 94. Cortejo Rio de Gente. Centro Histórico de Porto Alegre. 9a Bienal do Mercosul, 2013.....	236
Figura 95. Cortejo Rio de Gente. Usina do Gasômetro. 9a Bienal do Mercosul, 2013.....	236
Figura 96. Cortejo Rio de Gente. Usina do Gasômetro. 9a Bienal do Mercosul, 2013. Autoria Desconhecida.....	237
Figura 97. Paralisação de Mediadores. 9a Bienal do Mercosul, 2013.....	238
Figura 98. Cartografias Climáticas: Frente Quente. Diana Kolker, 2018.....	240
Figura 99. Cartografias Climáticas: Frente Oclusa. Diana Kolker, 2018.....	241
Figura 100. Cartografias Climáticas: Ventos Quentes. Diana Kolker, 2018.....	245

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU (IM)PREVISÃO DO TEMPO.....	17
1. IN(VENTO): UMA CARTOGRAFIA CLIMÁTICA DO E(VENTO).....	28
2. UMA GEOPOLÍTICA DO E(VENTO): DECALQUES E CARTOGRAFIAS.....	44
2.1 Decalques: O modelo Bienal.....	45
2.2 Bienal do Mercosul: cartografias entre a geopolítica e as geopoéticas.....	61
3. INTERFLUXOS AMBIENTAIS: OS MOVIMENTOS CONVERGENTES E DIVERGENTES ENTRE AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS, EDUCATIVAS E CURATORIAIS.....	92
3.1. Devir ético-ambiental do sentido público da arte: Práticas político-pedagógicas entre arte, curadoria e novas institucionalidades.....	93
3.2. Uma frente quente vira o tempo: Educação como aquecimento ético da arte. Curadorias climáticas como educação (po)ética-ambiental. Arte situada como educação geo(po)ética/geopolítica.....	114
4. DO CHÃO À ATMOSFERA, DA ATMOSFERA AO CHÃO.....	165
4.1. Se o clima for favorável, Si el tiempo lo permite, Weather permitting: 9ª Bienal do Mercosul Porto Alegre.....	165
4.2 Devir Ciclone.....	233
Considerações Finais: Imprevisões e Incertezas do por vir.....	246
REFERÊNCIAS.....	255
ANEXO A.....	265
ANEXO B.....	308
ANEXO C.....	359
ANEXO D.....	364
ANEXO E.....	366
ANEXO F.....	370

INTRODUÇÃO OU (IM)PREVISÃO DO TEMPO

Território ambiente
 margem
 rio
 sistema ideologia localidade
 mapeamento nação
 região
 identidade fronteira
 processo criação ação
 reflexão grito
 espaço escuta comunidade
 sujeito social contexto
 instabilidade metáfora
 deserto transformação
 irradiação inserção
 cidade mapa
 ocupação espaço público
 clima tempo sítio
 natureza atmosfera
 fenômeno cultura tecnologia
 descoberta invenção

Estas palavras, que bem poderiam ter sido extraídas de algum manual de geografia, fizeram parte da constelação conceitual das edições da Bienal do Mercosul, realizadas em Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, no Brasil, entre os anos de 2007 e 2013.¹ Criada em 1996 através de uma convergência de interesses públicos e privados, a instituição tomou para si o nome do bloco econômico formado em 1991 através do Tratado de Assunção, que reuniu originalmente Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai em um acordo comum de mercado, coordenando suas políticas macroeconômicas e afinando as legislações internas.² Nasceu com a promessa de projetar a arte contemporânea latino-americana no globo. Em vinte e dois anos de existência a Fundação Bienal do Mercosul realizou onze edições. Todavia, como veremos no presente trabalho, foi a sua dimensão pedagógica, sobretudo entre a 6ª e a 9ª edição, que a singularizou entre as Bienais internacionais, se inserindo no mapa das artes em escala local e global. Eu faço parte deste mapa e nele sou vento.

Colaborei com o programa educativo da Bienal do Mercosul desde a quinta edição, em 2005, quando tive minha primeira experiência com educação em artes visuais através da função de mediadora³ de uma das exposições da mostra. Desde então atuei na instituição através da supervisão da equipe de mediadores, concepção e realização de cursos para professores da rede pública e privada, concepção e supervisão, junto à Mônica Hoff⁴, do

1 A 6ª Bienal do Mercosul, realizada em 2007, contou com a curadoria geral de Gabriel Pérez-Barreiro e com Luiz Camnitzer inaugurando a curadoria pedagógica. Seu título foi inspirado no conto de João Guimarães Rosa “A terceira Margem do rio”, tomado como metáfora. A 7ª edição, *Grito e Escuta*, contou com a curadoria geral de Victoria Noorthoorm e Camilo Yanez e a curadoria pedagógica de Marina de Caro e teve como ênfase temática os processos de criação dos artistas em relação com a sociedade. A 8ª Bienal do Mercosul (2011), denominada *Ensaio de Geopoéticas*, abordou as noções de território, nação, identidade e fronteira sob os aspectos geográficos, políticos e artísticos. Teve José Roca como curador geral e Pablo Helguera como curador pedagógico. A 9ª Bienal do Mercosul|Porto Alegre, 2013, com o título *Se o clima for favorável*, abordou temáticas como clima, tempo, natureza, tecnologia, descoberta e invenção. A curadoria geral foi de Sofia Hernández Chong Cuy e Monica Hoff somou os cargos de curadoria de base e coordenação pedagógica. Com o título *Mensagens de uma nova América*, a 10ª Bienal do Mercosul, apresentou como foco a produção artística da América Latina. Gaudêncio Fidelis foi o curador chefe e Cristián G. Gallegos, curador do Programa Educativo. A 11ª edição que aconteceria em 2017 foi adiada pela instituição.

2 Atualmente “são Estados Associados do MERCOSUL a Bolívia (em processo de adesão ao MERCOSUL), o Chile (desde 1996), o Peru (desde 2003), a Colômbia e o Equador (desde 2004). Guiana e Suriname tornaram-se Estados Associados em 2013. Com isso, todos os países da América do Sul fazem parte do MERCOSUL, seja como Estados Parte, seja como Associado.” Visto em 9 de maio de 2017 <<http://www.mercosul.gov.br/saiba-mais-sobre-o-mercosul>>

3 A palavra mediação neste caso está relacionada a função das figuras ligadas ao programa educativo da instituição, que atuam na interface entre arte e o público, acompanhando as visitas na exposição e realizando atividades de cunho pedagógico relacionais a mostra. Ao longo das edições o papel do mediador e consequentemente a relação com o público foram debatidos, transformados, expandidos, retraídos. Tais processos serão analisados ao longo da dissertação e o conceito de mediação será pensado a partir de suas múltiplas abordagens.

4 Curadora independente, pesquisadora, educadora. Colaborou com a Bienal do Mercosul desde a 2ª edição, como mediadora, supervisora de equipe de mediação, coordenadora permanente do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul de 2006 a 2014 e curadora de base da 9ª Bienal do Mercosul/ Porto Alegre, em 2013.

programa que se tornou um dos principais da instituição: o curso de formação de mediadores.

Faço parte de uma geração de artistas, educadores, produtores, curadores que se formou diretamente através da experiência pública na Bienal do Mercosul. Para ser mais precisa, consultando os relatórios de responsabilidade social da instituição, é possível verificar que até a 9ª edição 1769 pessoas participaram dos cursos de formação de mediadores promovidos pela Bienal do Mercosul⁵. Uma porcentagem expressiva desses participantes, especialmente a partir da 5ª edição, não possuía formação acadêmica em artes.⁶ Pessoas atuantes (ou não) no campo artístico e educativo da região viveram a experiência como mediadoras na Bienal do Mercosul e a partir dessa experiência pública exerceram diferentes atividades nos quadros institucionais (mediação, produção, comunicação, acervo, montagem, coordenação, curadoria etc.). Nesse ambiente de formação extra-acadêmica a mediação da arte misturou-se, portanto, com a produção de sentidos e significados públicos sobre o que a arte é ou pode ser, visto que para essas pessoas tais sentidos e significados foram criados na interface entre a instituição e sociedade. Se a arte é – como indica o título da obra do crítico Frederico Morais (1998) - curador da primeira edição da mostra - “o que eu e você chamamos arte”, como o evento afeta os modos de subjetivação e se insere numa genealogia da arte, da educação e da curadoria? Esse acontecimento nos possibilita pensar em mudanças epistêmicas e viradas de uma ontologia da arte baseada no sítio, nos encontros ao rés do chão e, portanto, sujeitas as variações climáticas, institucionais, curatoriais e suas contingências sociais? Foi nessa direção que me interessou realizar uma dobradura epistemológica e ontológica, de uma experiência de sentidos para o sentido das experiências.

As mostras são compostas por produções contemporâneas, com ênfase na arte latino-americana pós década de 1960, incluindo projetos comissionados especificamente para o evento. Uma vez que a Bienal do Mercosul não possui sede própria, as exposições se distribuem pelos patrimônios arquitetônicos de Porto Alegre (como o cais do porto, a Usina do Gasômetro, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Memorial do Rio Grande do Sul, etc.) e no espaço público da região central da capital e, a partir da 7ª edição, de algumas cidades no interior do estado, ocupando esses lugares e tornando mais agudas as suas conexões com a dimensão ambiental e geográfica.

Seria impreciso pensar a Bienal do Mercosul sem pensar os processos de desmaterialização da arte nos últimos cinquenta anos, que transbordam o sentido das obras centradas em objetos para habitar o plano do acontecimento coletivo e ambiental. Trata-se

⁵ A instituição não divulgou ou relatório de responsabilidade social da 10ª edição.

⁶ Contamos com mediadores oriundos de diversas áreas de formação, como psicologia, história, comunicação, geografia, letras, biologia, arquitetura, astronomia etc.

(não apenas) de abordar as tendências internacionais para o site specific e para o ambiental, a desmaterialização do objeto de narrativas fixas e de reconhecê-las como estruturantes críticos e geopolíticos de desterritorializações e reterritorializações ético-estéticas na trajetória das Bienais do Mercosul. Quando as práticas artísticas se desprendem da forma para habitar o plano da experiência e do acontecimento atuam em uma zona de convergência com as práticas educacionais?

A partir da 6ª edição do evento, curada por Gabriel Perez Barreiro, a dimensão pedagógica e seus atravessamentos com as práticas curatoriais ganharam ainda mais projeção através da inserção da figura de um curador pedagógico, inaugurada pelo artista e crítico Luiz Camnitzer. Conforme Camnitzer, a Bienal é uma instituição contínua, dedicada à educação e à arte, cuja mostra é parte de uma pesquisa pedagógica. (in: PÉREZ-BARREIRO, 2009). Esta percepção implicou uma transformação paradigmática⁷ na instituição, fenômeno que pode ser aproximado dos termos da educacional turn, tomado por Mônica Hoff (2014) em sua pesquisa de mestrado a fim de discutir as relações e diferenciações do fenômeno no contexto de arte brasileiro, adotando como um dos estudos de caso a Bienal do Mercosul. A 6ª Bienal do Mercosul, portanto, pode ser vista como ponto angular de uma mudança e configura uma passagem importante para esta pesquisa no intuito de abordar uma intensificação dos fluxos e contrafluxos locais e globais que interferem ou contaminam as práticas artísticas, educativas e curatoriais. Neste sentido propõe-se aqui abordá-las como parte de um sistema de relações locais, nacionais e internacionais que afetam e são afetadas pela territorialização geopolítica da arte e suas instituições, tomando como ponto de partida as camadas conceituais e históricas, condutoras das tendências ambientais da arte, que se materializam em relações dialogais, corporais e afetivas nos acontecimentos ao rés do chão.

Mais do que uma investigação dos processos de produção e recepção das artes, através de uma relação de causa e efeito que aparta e hierarquiza as práticas ao confiná-las em funções correlatas (curador(a), artista, educador(a), público), esta pesquisa habita outro plano crítico de experiências, apontando para onde as práticas artísticas, educativas e curatoriais acontecem, produzindo tantos efeitos quantos forem os encontros entre a arte e a esfera pública. Sua relevância consiste no estudo dessas forças imateriais que se encontram, se

7 As mudanças institucionais alavancadas na 6ª edição do evento, conforme narrou o curador Gabriel Pérez-Barreiro, podem ser sintetizadas através de três frentes interseccionadas: “a necessidade de um novo modelo curatorial/geográfico, a necessidade de aprofundar sua relação com o público e, por fim, de uma reforma estrutural na administração e gerenciamento do projeto a fim de garantir seu futuro.” C.f. PEREZ-BARREIRO, Gabriel. 6ª Bienal do Mercosul - A Terceira Margem do Rio. In: Fundação Bienal do Mercosul Guia da 6a. Bienal do Mercosul / Fundação Bienal do Mercosul; tradução de Gabriela Petit ... [et al.]. – Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 136 p.: il. ; 21 cm. – (6a. Bienal do Mercosul)

desencontram e se atravessam, refletindo a emergência de novos paradigmas éticos para a arte, educação e curadoria, dentro de suas microgeografias e das novas institucionalidades, mas também em suas ressonâncias para uma escala ampliada no tempo e no espaço. Sua dimensão experimental, com foco nas interfaces, pode potencializar uma crítica institucional em relação aos estudos contemporâneos das artes, curadoria e educação a partir da singularidade da arte situada como um sistema climático, ao criar um método implicado, sensível aos afetos e contextos, que não se faz em função de um fim, mas de seu próprio acontecer. A pesquisa atualiza ainda os princípios da ética dos encontros de Spinoza⁸ em articulação entre zonas de alegria e tristeza como geradoras de potência de agir e inibir, zonas de aquecimentos e esfriamentos da participação social da arte em um sistema geopoético.

Como se manifestam os processos de produção e interação social com a arte quando as práticas curatoriais, educativas e artísticas se encontram? Elas se misturam? Preservam suas especificidades? Criam pontos de intersecção? Sobrepõem-se? Contagiam-se? Atritam-se? Dissolvem-se? E quando tais práticas se movem em direções divergentes? Elas se rompem? Desprendem-se? Separam-se? Autonomizam-se?

Todos os (e)ventos bienais são também (in)ventos. Propomos pensar as práticas artísticas, curatoriais e educativas como massas de ar ou como forças que se movem e atravessam territórios – neste caso as edições da Bienal do Mercosul⁹ – ora convergindo, ora divergindo, ora aquecendo ora esfriando. Projetamos uma apropriação livre de conceitos da meteorologia para pensar de forma sistêmica a produção de sentido público das Bienais como medida de variações climáticas e atmosféricas de acordo com a maior ou menor integração, convergências e divergências da composição de uma unidade curatorial, sobrepondo os saberes climáticos às práticas artísticas e as interfaces com a sociedade. Sopro de (in)ventos do sul.

(E)vento

A palavra evento possui diversas significações e algumas delas serão postas em relação no presente trabalho. Será igualmente acionada no seu sentido mais corriqueiro, como programação cultural, e como conceito, especialmente a partir da perspectiva do geógrafo Milton Santos e do filósofo e sociólogo Maurizio Lazzarato.

Ao elaborar sua geografia do evento, Santos (2006) realiza um levantamento sobre os seus sentidos através de vários pensadores, incluindo aqueles que o abordam adotando outras

8 SPINOZA. Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p.44.

9 Abordaremos o período de 1997 a 2013, com foco na 9ª edição da mostra.

denominações. Para Lefebvre momento, para Bachelard instante, para Whitehead ocasião, para Eddington, um ponto no espaço-tempo. Nas palavras do geógrafo:

Se considerarmos o mundo como um conjunto de possibilidades, o evento é um veículo de uma ou algumas dessas possibilidades existentes no mundo. Mas o evento também pode ser o vetor das possibilidades existentes numa formação social, isto é, num país, ou numa região, ou num lugar, considerados esse país, essa região, esse lugar como um conjunto circunscrito e mais limitado que o mundo. O lugar é o depositário final, obrigatório, do evento. (SANTOS, 2006).

Ainda para Milton Santos, os eventos são simultaneamente a matriz do tempo e do espaço. O evento é presente sempre. Ainda que pensemos em um evento passado, invocamos um presente em determinado ponto do espaço-tempo. Pensamos esse passado atravessado pelos fluxos do ponto tempo-espaço pelo qual passamos. Quando projetamos o futuro, esticamos os fluxos do nosso presente para alcançarmos este presente vindouro. Mas os presentes jamais se repetem, porque eles são feitos de fluxos, movimentos e encontros.

Os eventos não estão isolados, se dão dentro de um conjunto sistêmico, objetos de uma organização com funcionamentos, escalas, intensidades e durações específicas. Eles são afetados e afetam outros eventos simultaneamente. Os (e)ventos convergem e divergem. Eles são, nas palavras de Milton Santos (2006), acontecimentos solidários a outros eventos. São inter-relacionados e interdependentes.

O sociólogo e filósofo Maurizio Lazzarato, pensa a potência do acontecimento, ou événement, ao observar as lutas políticas do século XXI, dentre elas os Fóruns Sociais Mundiais com seu slogan “Um outro mundo é possível”, que partilharam tempo e espaço com as Bienais do Mercosul, na cidade de Porto Alegre. Este autor convoca, por sua vez, outro grupo de pensadores, como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Gabriel Tarde, Leibniz, entre outros. Para o autor, todo acontecimento opera uma transformação da subjetividade, uma alteração na distribuição de desejos, a criação de um novo campo de possíveis, o surgimento de novas possibilidades de mundos.

O acontecimento [événement] se expressa nas almas, no sentido em que produz uma mudança de sensibilidade (transformação incorporal) que cria uma nova avaliação: a distribuição dos desejos mudou. Vemos agora tudo aquilo que nosso presente tem de intolerável, ao mesmo tempo que vislumbramos novas possibilidades de vida (são esses os dois sentidos da globalização que a luta fez aparecer). (LAZZARATO, 2006, p, 22)

A invenção de um método

Este trabalho é-feito de brisa, rajada, tufão, ciclone, ar-condicionado e ventilador. É-feito de diferentes temporalidades e densidades. Desejo de in(ventar) com sopros de muitos corpos. Desejo de afetar e ser afetada. Desejo de soprar os muros das práticas curatoriais mais ou menos fechados em hierarquias históricas e colonizadoras da arte. Desenharemos com palavras e símbolos extraídos da meteorologia, uma cartografia climática, como metacrítica ético-ambiental, apresentando uma topologia das territorializações/temporalizações das práticas artísticas, pedagógicas e curatoriais. A proposta integra os diferentes sites específicos (situações) e as camadas de saberes e fazeres públicos de um acontecimento e sistema curatorial, construindo um vocabulário visual e conceitual, justapondo sobre as plantas das instituições (espaços expositivos) a metáfora dos fluxos de ventos, zonas de trocas e contatos de diferentes correntes de ar frio/quente (pensando o afeto como temperatura), que constituem as interfaces entre práticas artísticas, educativas e curatoriais, como termômetros para suas convergências e divergências, seus movimentos de atração e repulsão, suas trocas de calor.

Trata-se de uma pesquisa transdisciplinar, tecendo conexões com campos diversos, percebendo suas trocas e ressonâncias, os colocando em uma situação de vizinhança, deslocando vocabulários de um lugar para outro para gerar novos conceitos. Artes, pedagogia, história, geografia, meteorologia, política, estudos da subjetividade, filosofia e saberes que escapam aos contornos das disciplinas serão postos em contato através desta cartografia experimental. Propõe-se desmanchar categorias sólidas pela desmaterialização dos objetos e categorias de saberes e poderes, observando configurações e reconfigurações como condições climáticas favoráveis e desfavoráveis que apontam à invenção de outros sistemas de palavras, de imagens, de modos de ver, perceber e narrar.

Demanda um olhar nômade, que transita entre o fora e o dentro, o micro e o macro, entre as conjunções e disjunções e seus rearranjos inesgotáveis. É a invenção de um método que emerge na experiência. Dessa forma, me aproprio livremente dos instrumentos da meteorologia com a intenção de inventar ferramentas de observação das condições afetivo-climáticas dos acontecimentos. As cartografias e diagramas apresentam-se como “espaços que incorporam transcrições imagem/ palavra em que aquele(a) que escreve igualmente transparece enquanto usina de maquinações poéticas.” (BASBAUM, 2013, p. 70). Neste caso, tomamos a Bienal Mercosul como o espaço do acontecer que se entretece aos fluxos da história através de suas diferentes edições, especialmente a primeira, realizada em 1997, e a nona, realizada em 2013. Não há a intenção de transpor os significados dos instrumentos

meteorológicos para este estudo, nem colocá-los em equivalência, mas pensar com eles, perceber suas afinidades e transformá-los de forma poética.

Tomando a noção de clima em seu sentido meteorológico e afetivo, compreendo que as condições climáticas participam de forma constitutiva dos eventos e não são somente o pano de fundo dos acontecimentos. Os novos arranjos de forças, ou os novos conjuntos formados pelos sistemas de objetos e ações (SANTOS, 2006), implicam uma reorganização dos nossos modos de ler, pensar, problematizar, o que se passou, o que se passa e projetar o que virá. Isto porque a presente pesquisa também é vulnerável aos climas e afetos, ela não se pretende neutra, nem se inscreve na tradição cientificista que separa o sujeito que investiga de um dado objeto exterior investigado. Portanto foi no calor da iminência de subtração da geografia como disciplina do currículo geral no ensino médio, que eu convoquei a geografia como minha intercessora para esta pesquisa. Foi no calor de uma série de retrocessos no plano dos direitos civis e de um tsunami de inconstitucionalidades advindo dos poderes executivo, legislativo e judiciário, que observei os arranjos de forças políticas atuais e precedentes, abrindo ou fechando caminhos para determinados acontecimentos. Foi no calor das disputas de narrativas entre os grandes conglomerados da comunicação e as mídias independentes, que pensei as modulações discursivas que buscam produzir um real. Foi no calor das manifestações nas ruas e nas redes, que percebi os novos procedimentos e os novos dilemas estético-políticos¹⁰. Foi no calor das ocupações das escolas e universidades que reencontrei Paulo Freire e me pus a pensar nos deslocamentos de seu pensamento no espaço-tempo¹¹. E foi no frio de tantas mortes, que busquei o calor necessário para vida. Spinoza (2011) nos ensinou que o contágio dos afetos é o mais útil princípio para a conservação do ser. Portanto, é com afeto que escrevo.

A força centrípeta desses ventos quentes da intuição me conduziram ao interior desta pesquisa-ciclone e me perguntam qual poderia ser a relação entre clima e tempo com as tendências ao ambiental que sopram na direção da dissolução dos graus de separação entre as práticas artísticas, educativas, curatoriais? É possível estabelecer previsões sobre as mesmas? É possível criar ações com a potência de afetar o clima, de alterar o tempo? É possível cartografar as mudanças dos ventos como “intuições tangíveis” gerando potências de cuidar melhor dos afetos, dos impactos climáticos e do tempo?

10 C.f Coletivo 28 de maio (i.e. Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel). O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). Publicado originalmente em Revista Vazantes, no. 1. Dossiê: Matéria, Materialização, (Novos) Materialismos). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Ceará (UFC).

11 Iniciei com os estudantes de graduação em artes, que estavam ocupando a universidade no período de realização do meu estágio docente, um estudo da obra Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire (1978), a fim de pensar sobre a pedagogia ressurgente das ocupações.

A meteorologia como (in)vento de método e metáfora é assumida para estudar sob uma nova ordem as tendências ambientais que emergem da territorialização de fluxos e contrafluxos (globais) da arte contemporânea sobrepondo estruturas e valores fixos de percepções e políticas curatoriais e institucionais. A desmaterialização do objeto da arte é acompanhada pela materialização de uma geografia de ações políticas, estéticas, éticas, sociais, que cruzam a complexidade do território de mediações. Este é justamente o ponto de partida para se explorar a trajetória da Bienal através do cruzamento cartográfico entre geografia de afetos e metáforas da meteorologia, atualizada como interesse crescente de artistas, curadores e educadores na virada para as zonas de contato e trocas nos interfluxos entre arte e sociedade. Ventos do sul.

A Bienal do Mercosul encarna e reterritorializa os desafios da arte contemporânea em termos locais e globais. Entre a espetacularização e institucionalização da arte, atreladas aos interesses do capitalismo mundial integrado¹², as práticas artísticas, educativas e curatoriais se desmancham no ar da imaterialidade, do ambiental – relacional, ativando processos estéticos e éticos que aqui serão associados a formação de zonas climáticas, atmosferas que modelam poéticas do espaço, a serem experimentados e ressignificados como sistemas por cartografias climáticas. Quais são esses dilemas ético-estéticos, como se manifestam e de que forma promovem a emergência de novas institucionalidades nos processos de produção e interação social com a arte? Como elas afetam a própria instituição que as sediam, neste caso a Bienal do Mercosul? A institucionalização e espetacularização da arte podem, por outro lado, fazer divergir as práticas artísticas, educativas e curatoriais?

Analisar esses processos numa perspectiva cartográfica, portanto, não corresponde a um estudo científico positivista que busca relações de causa e efeito, ou de linearidade, mas de ampliação sistêmica junto as múltiplas forças imateriais de tensões, encontros, desencontros, disputas, fissuras, rupturas e continuidades.

A invenção dos procedimentos cartográficos serão experimentados no cartografar, com permissão para errar, no duplo sentido da palavra, na intenção de permitir que a pesquisa, imagem e a escrita se encontrem e alcancem suas potências. Aos catálogos produzidos pela instituição e ao levantamento bibliográfico, foram somados materiais produzidos pelo Instituto MESA¹³, incluindo a transcrição das falas do crítico Frederico Moraes e da educadora e curadora Mônica Hoff, no Seminário O Sentido de Público na Arte, realizado em maio de

12 C.f: GUATTARRI, Felix e ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 19.

13 O Instituto MESA, fundado por Jessica Gogan, Sabrina Curi e Luiz Guilherme Vergara, é dedicado a pesquisas, projetos e publicações transdisciplinares que realizam e aprofundam os encontros entre arte, cultura e sociedade. Conferir: <<http://institutomesa.org/a-mesa/>>

2014; a transcrição dos depoimentos coletados pelo Coletivo E para o vídeo Sentidos dos Sentidos de Público na Arte, produzido em 2013 para o projeto Sentido de Público na Arte; além de outros materiais que eu mesma produzi e coletei nas diferentes edições do evento, como imagens, vídeos, relatórios e relatos, constituindo um arquivo processual e afetivo. Afeto é troca de temperaturas, como bem me lembrou Guilherme Vergara.

Estrutura da Dissertação

O primeiro capítulo dedica-se a elaboração do método com a invenção de uma cartografia climática, através de uma abordagem transdisciplinar que se faz no encontro e na experiência, articulando o vocabulário climatológico com a produção de Gilles Deleuze, Felix Guattari, Suely Ronilk, Spinoza, Rosalind Krauss e Ricardo Basbaum. Trata-se de abordar a ampliação de campos que se reconhece na trajetória das Bienais do Mercosul, tomando a meteorologia como método e metáfora para estudar sob uma nova ordem as tendências que emergem da reterritorialização de fluxos da arte contemporânea sobrepondo estruturas e valores fixos de percepções e políticas curatoriais e institucionais.

O segundo capítulo propõe uma geografização da história da arte, observando como o modelo bienal se desterritorializou e se reterritorializou nas Bienais de São Paulo e do Mercosul. Para tanto observo as conexões entre a formação das Bienais e as dinâmicas de fluxos globais, em termos geopolíticos, tais como (no caso da segunda) suas relações com o Mercosul, bloco econômico que lhe empresta o nome. A pesquisa percorre do macro ao micro e do micro a macro sem ignorar as reciprocidades e a mútua afetação entre esses movimentos.

No terceiro capítulo abordaremos as noções do ambiental na arte brasileira, especialmente através da produção do artista Hélio Oiticica, articulado ao campo expandido de Rosalind Krauss a fim de observar as tendências para o ambiente, que também se reconhece na trajetória das Bienais Mercosul, abordando a territorialização de fluxos da arte contemporânea em relação às estruturas e políticas curatoriais e institucionais. Como se relacionam os fluxos de coengendramento entre forças e formas ou entre as edições da Bienal do Mercosul e as práticas artísticas, educativas e curatoriais? Podemos pensar uma ampliação do conceito de mediação como um campo político e afetivo que transborda as práticas educativas e passa a constituir as práticas artísticas e curatoriais, que se verificam ainda nas estratégias de comunicação, na expografia e museografia?

Seguindo as trilhas dessa caminhada e abrindo novas passagens por terra, água e ar, o quarto capítulo cartografa os movimentos de convergência e divergência entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais em relação ao território da Bienal do Mercosul e seus

habitantes na 9ª edição do evento. Buscaremos analisar como os questionamentos levantados pela presente pesquisa se relacionam e quais são os efeitos dessas experiências na própria instituição e nos processos de produção e interação social com a arte. Quais são esses dilemas ético-estéticos, como se manifestam e de que forma interferem nos processos de produção e interação social com a arte? Teriam a potência de criar zonas de convergência? Como elas afetam a própria instituição que as sediam, neste caso a Bienal do Mercosul? A institucionalização e espetacularização da arte podem, por outro lado, fazer divergir as práticas artísticas, educativas e curatoriais?

Tomamos a Bienal Mercosul como o espaço do acontecer que se entretetece aos fluxos da história através de suas diferentes edições. Mais do que a experimentação de um instrumento dado trata-se da experimentação da invenção deste instrumento. A atenção desta pesquisa se move no estudo das forças que se encontram, se desencontram e se atravessam, pressionados por novos paradigmas da arte, educação e curadoria, dentro de suas microgeografias, mas também em suas ressonâncias para uma escala ampliada no tempo e no espaço. Sua dimensão experimental é potencializada pela criação de um método situado, implicado, sensível aos afetos e climas, que não se faz em função de um fim, mas de seu próprio acontecer.

1. IN(VENTO): UMA CARTOGRAFIA CLIMÁTICA DO E(VENTO)

Vento. Movimento horizontal das massas de ar de uma zona de alta pressão para uma zona de baixa pressão atmosférica. Se suave e benfazejo os antigos gregos chamavam-no Zéfiro. Se quente e úmido chamavam-no Nótus. Se frio e violento chamavam-no Bóreas. O vento é afetado pela temperatura, pela pressão e por forças como a gravidade e a centrífuga, que o tornam mais ou menos intenso, mais ou menos veloz, Zéfiro ou Nótus. Brisa, rajada, lufada, murmuro, furacão, ciclone, tufão. Os ventos modelam relevos, criam dunas e montanhas, transportam a umidade dos oceanos para o continente, amenizam o calor nas zonas de baixa pressão, movimentam correntes marítimas possibilitando o transporte pela água. Possibilitam o transporte pelo ar se teu veículo for um planador ou um balão. Dispersam sementes e pólen por longas distâncias. O vento pode apagar ou alimentar incêndios. O vento pode destruir tudo ao redor, pode arrancar uma árvore do solo pela raiz. O vento pode oferecer energia mecânica para moer o trigo. Dom Quixote lutou contra moinhos de vento. O vento é uma fonte inesgotável de energia elétrica. O vento facilita a dispersão de poluentes, tornando o ar mais respirável. O vento seca as roupas no varal. O tempo é o vento. Criança cata-vento. A pipa no vento brinca de colorir o céu. Epa hei Oyá! Senhora dos ventos e também do tempo, impulso do movimento universal.

Figura 1. Diana Kolker, 2013.¹⁴

¹⁴ Este texto foi por mim manuscrito em 2013, durante a concepção do Programa Redes de Formação da 9ª Bienal do Mercosul/ Porto Alegre. Foi motivado por uma provocação de Mônica Hoff, que me interrogou sobre como eu via minha colaboração naquele projeto e por extensão a formação de mediadores.

E considerarei as ações e apetites humanos exatamente como se fossem uma questão de linhas, superfícies ou de corpos. (SPINOZA, *Ética III*, 2011, prefácio).

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. (DELEUZE e GURATTARI, 1995, p11).

A palavra cartografia designa um processo gráfico, a elaboração de cartas que apresentem o traçado de uma geografia. Sua conceituação vincula-se ao conceito de rizoma, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari na introdução de *Mil Platôs* (1995), para tramar um princípio de escrita que se difere da imagem de um livro-árvore, linear e verticalizado. Qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a outro, sem obedecer a uma ordenação, um começo, um fim, ou um centro. É sistema labiríntico de passagens subterrâneas, sem ponto de entrada ou saída. É trama de conexões diretas, infinitas e heterogêneas, zona de encontros imprevisíveis, contingenciais e indetermináveis. A cartografia se dá, segundo Suely Rolnik, numa geografia de afetos, de paisagens psicossociais, de desejos que não param de mover, conectar e transformar (ROLNIK, 1989, p.15). É, portanto, a própria geometria de afetos, “uma questão de linhas, superfícies e corpos”, como escreveu Spinoza (2011, p. 98), um processo gráfico que se faz através de procedimentos tão éticos quanto estéticos, inventados pelas pessoas que cartografam através dos seus encontros no ato de cartografar. “Trabalhar não na linha de fronteira para torná-la permeável, tátil, poética – menos fronteira e mais uma zona quente e liminar, onde forças livres e disponíveis podem tanto carregá-lo de energia quanto dissolver seus planos pré-preparados.” (BASBAUM, 2013, p.40)

O conceito de cartografia difere-se do mapa decalcado por não buscar a reprodução da realidade, mas a produção que se faz em simultaneidade com os movimentos de transformação das paisagens psicossociais. É o afeto que cartografa, criando superfícies de efetuação da realidade produzida. O conceito de cartografia vincula-se ainda ao de agenciamento, conexão de potências, constituído por linhas de segmentaridade, articulação ou linhas de fuga. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p 10).

Entre 2005 e 2007 pesquisadores, pesquisadoras, professoras e professoras do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense e do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro passaram a se reunir sistematicamente em grupos de estudos a fim de elaborar pistas para um método da cartografia, que resultaram numa publicação com este mesmo título, organizadas por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escócia.¹⁵ Esse processo coletivo se desdobrou na organização de seminários mensais envolvendo pesquisadoras e pesquisadores vinculadas/vinculados a outras universidades e gerou um segundo volume desta publicação. Segundo Kastrup (2009, p.10), o sentido de metodologia dado pela ciência ocidental moderna está expresso na etimologia da palavra método: metá-hodos. As metas da pesquisa são determinadas de antemão e o seu caminho (hodos) deve conduzir a esses lugares dados. No caso da cartografia, se propõe uma reversão desta lógica. Uma hodos-metá, portanto. As pistas para o método da cartografia, não correspondem a formulação de princípios, regras, ou protocolos. A cada cartografia um convite a criação de seus próprios caminhos, a formulação de novas pistas, procedimentos e agenciamentos.

A cartografia como método não busca revelar, decalcar, investigar, explicar ou representar um objeto preexistente, mas acompanhar processos (KASTRUP; BARROS, 2009, p.52), dissolvendo as separações entre cognição e criação, promovendo encontros entre linguagens e matérias que favoreçam a expressão de certas intensidades, estabelecendo conexões infinitas e indetermináveis, com múltiplas entradas e saídas, agenciamentos.¹⁶ Cartografar é inventar as trilhas no mesmo passo da caminhada. E não há trilhas que essa caminhada não possa inventar, não há caminhos que não possam se cruzar. Dessa forma, não é apenas o texto como objeto que assume uma forma de organização cartográfica, o próprio modo de pensar se constitui cartograficamente sem separação entre o pensamento e os procedimentos adotados para expressá-los. Ainda que a pesquisa se volte para um evento passado, não existe um objeto dado, mas um plano coletivo de forças a ser experimentado, pensado, ativado, rearranjado sob novas formas e agrupamentos.

Portanto, a cartografia como método de pesquisa não se inscreve nos modelos da ciência ocidental moderna que pressupõem regras previamente estabelecidas e universais,

15 Participaram da primeira fase da pesquisa Eduardo Passos, Virginia Kastrup, Silvia Tedesco, André do Eirado, Regina Benevides, Auterives Maciel, Liliana da Escóssia, Maria Helena Vasconcelos, Johnny Alvarez e Laura Pozzana, além de estudantes de graduação e pós-graduação.

16C.f DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

aplicadas por um sujeito neutro sobre um objeto de estudo para alcançar um determinado fim. Spinoza escreveu no Apêndice de Ética I, que todos os preconceitos que impedem a compreensão de seu pensamento dependem exclusivamente de um único: “que os homens pressupõem, em geral, que todas as coisas naturais agem, tal como eles próprios, em função de um fim.” (2011, p. 41). Nesse sentido a cartografia como método demanda um estado de atenção aos afetos e efeitos da experiência, dos encontros no objeto pesquisado e na(s) pessoa(s) que pesquisam, visto que “não existe nada de cuja natureza não se siga um efeito” (SPINOZA. Ética I, Proposição 36, 2011, p.41). Não há um fim, há múltiplas possibilidades de composições, entradas, saídas, perspectivas. A cognição não corresponde a um procedimento de representação ou reconhecimento de um real precedente, mas a uma relação coengendrante entre o real e o conhecimento num plano de criação indiscernível. Ainda no Apêndice de Ética I, Spinoza afirma: “Cada um julga as coisas de acordo com a disposição de seu cérebro, ou melhor, toma as afecções de sua imaginação pelas próprias coisas” (2011, p.43). Ou seja, não há uma verdade transcendente e universal a ser acessada e representada, existem multiplicidades de encontros, afetos e efeitos, que se manifestam na experiência, nem mais nem menos verdadeiras. Nas palavras de Eduardo Passos e Regina Benevides: “A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação” (2011, p.18).

No caso da presente pesquisa, o plano da experiência que se traça, é simultaneamente um conjunto de experiências vividas em um passado recente e a própria experiência de reativá-las através de seus vestígios, das suas narrativas institucionais e extrainstitucionais e da memória afetiva das pessoas que as vivenciaram, de forma processual e coletiva. Trata-se menos de uma abordagem historicista, pautada numa noção de forma fixa do fenômeno estudado, e mais de uma experiência inventiva que intervém nas relações de movimento, velocidade, temperatura de um plano coletivo de forças que está em constante re-arranjo. Nesse sentido, a pesquisa intervém no modo de narrar o evento, articulando novas perspectivas ao campo das práticas curatoriais em artes e traçando novas abordagens no plano ontológico e epistemológico das artes. Silvia Tedesco e Liliana Escócia (2009, p.95), articulando o pensamento dos filósofos franceses Michel Foucault e Gilles Deleuze, afirmam que:

[...] a realidade com que lidamos emerge do processo de produção do saber, efeito do movimento convergente de forças, de caráter discursivo e não discursivo – duas modalidades de práticas distintas, porém em relação de reciprocidade constante e

que produzem realidades. Entre as práticas discursivas ou de dizibilidade (DELEUZE, 1988) encontram-se os atos realizados nos signos e que decidem sobre tudo aquilo que podemos dizer do mundo. As práticas não discursivas ou de visibilidade referem-se às ações mudas dos corpos e criam modalidades de ver. Ou seja, a realidade é resultante de modos de ver e de dizer produzidos num determinado momento histórico (FOUCAULT, 1979).¹⁷

A composição com outros corpos, formando um corpo de múltiplos corpos, através do poder de contágio dos afetos é apontada por Spinoza como o mais útil princípio para a conservação do ser. Nada aumenta mais a potência de agir de uma pessoa do que um encontro que amplie a capacidade de ser afetada e afetar os corpos exteriores de muitas maneiras. (SPINOZA, *Ética III*, Proposição 38, 2011, p.182). Da mesma maneira, na prática cartográfica é útil tudo que aumenta as possibilidades de composições, que transforma o objeto e a si aumentando sua potência de conhecer/criar. Na pesquisa cartográfica o objeto não é isolado de sua trama de relações e articulações. Atenção às conexões e aos fluxos de forças que atravessam os objetos são fundamentais.

Mas o que significa propor uma cartografia climática do (e)vento? De que maneira podemos nos apropriar do vocabulário climatológico na presente pesquisa? No artigo *Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias*, Tatiana Roque (2015) aproxima a diagramática à noção de clima, apontando sua relevância como algo além do plano de fundo em que os acontecimentos se dão, mas como algo que participa de forma constitutiva de um evento. “A diagramática apresenta graus de intensidade, de resistência, de condutibilidade, de aquecimento, de velocidade. É uma condição climática, se entendemos o clima como aquilo que produz o sentido de uma ação, e não como um ambiente dentro do qual a ação se dá.” (ROQUE, 2015, p.100). Dessa forma, na presente pesquisa, me aproprio livremente dos instrumentos da climatologia com a intenção de inventar ferramentas poéticas de observação das condições climáticas dos eventos onde múltiplos corpos intervêm na territorialidade e corporalidade das microgeografias de afetos. Esta cartografia climática se projeta criticamente como zona de contingências e confluências que ultrapassam a linearidade diretiva do lugar da curadoria em artes para se reconfigurar o campo de interfluxos atravessados pelo evento Bienal do Mercosul, transbordado e entrecruzado pelo acontecimento artístico em mediações sociais.

17 C.f. DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1988.
C.f. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

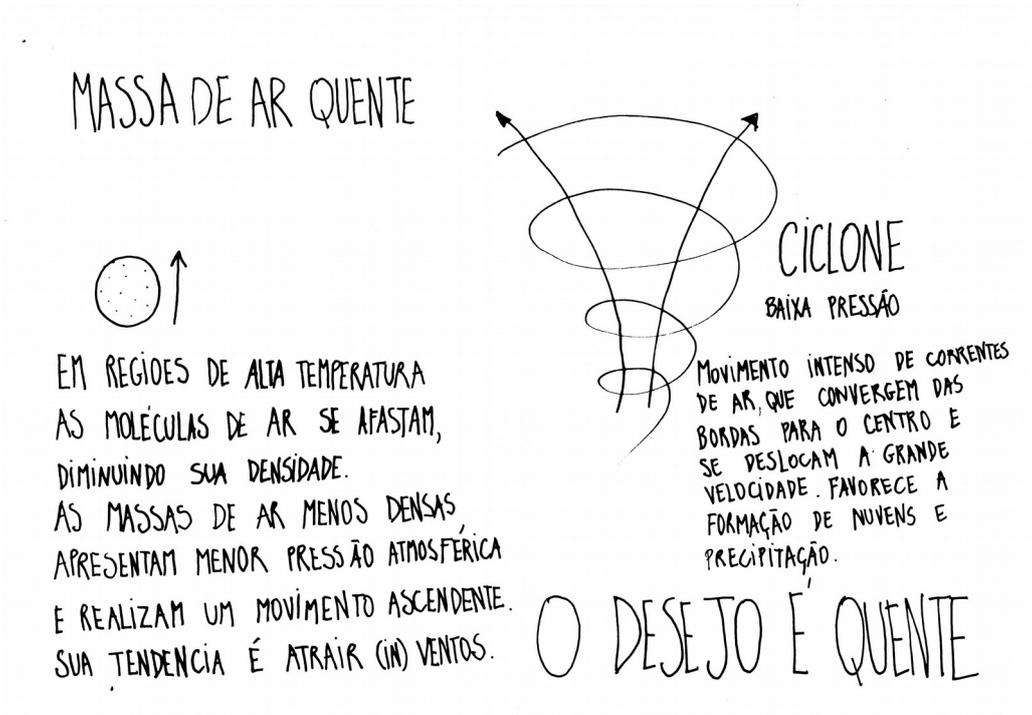


Figura 2. Cartografias Climáticas: Massa de ar quente. Diana Kolker, 2018.

A palavra clima indica a média de variação das condições do tempo em uma região específica, através de fenômenos atmosféricos como ciclones, anticiclones, deslocamentos de massas de ar, pressão atmosférica, condições de temperatura, umidade, radiação, velocidade e direção do vento, precipitação. As características climáticas e as variações no tempo de cada região do planeta são afetadas pelos sistemas de circulação atmosférica. As diferenças de radiação solar em cada ponto do globo são equilibradas pelo movimento das porções de ar atmosférico. Quando estacionadas sobre uma superfície homogênea, as massas de ar adquirem suas características relativas a temperatura e umidade e ao se deslocarem levam essas características consigo. Tais qualidades não são fixas, são fluxos, em constante movimento e interação. Porque neste mover constante, mediante trocas de energia e encontros com eventos diversos, os elementos naturais estão sempre em relação e em processo de diferenciação.

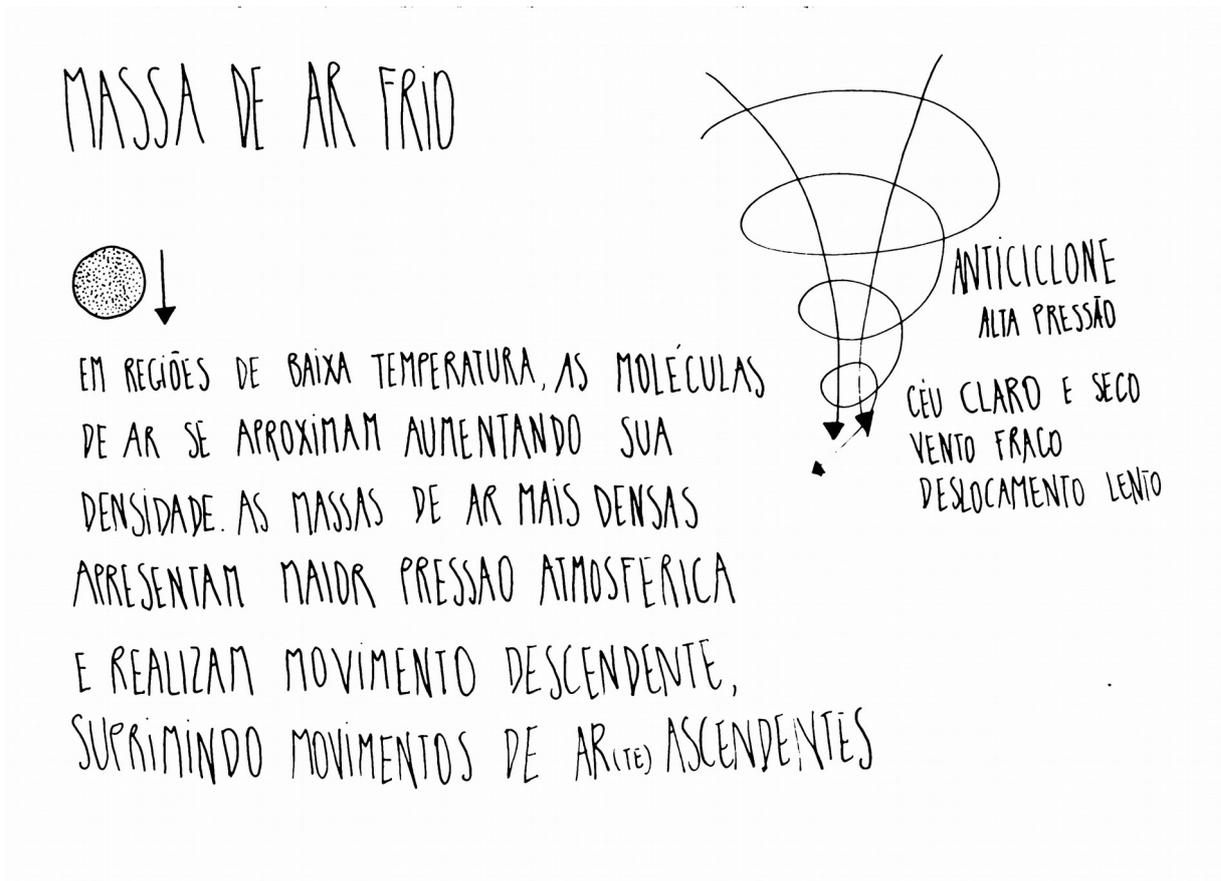


Figura 3. Cartografias Climáticas: Massa de Ar Frio. Diana Kolker, 2018.

Em regiões de baixas temperaturas, as moléculas de ar se aproximam, aumentando sua densidade. Como tudo que possui massa sofre ação da gravidade, as massas de ar mais densas apresentam maior pressão atmosférica e realizam um movimento descendente. Portanto, sua tendência é dispersar ventos para fora de si, em um movimento divergente. Em regiões com temperaturas mais altas, as moléculas de ar se afastam, tornam-se mais leves e realizando um movimento ascendente. Tais moléculas, por apresentarem baixa pressão, tendem a atrair os ventos para seu interior em um movimento convergente. Conforme o ar quente sobe, entra em contato com temperaturas mais baixas e esfria novamente. Da mesma maneira, quando o ar frio desce, entra em contato com temperaturas mais altas e esfria.

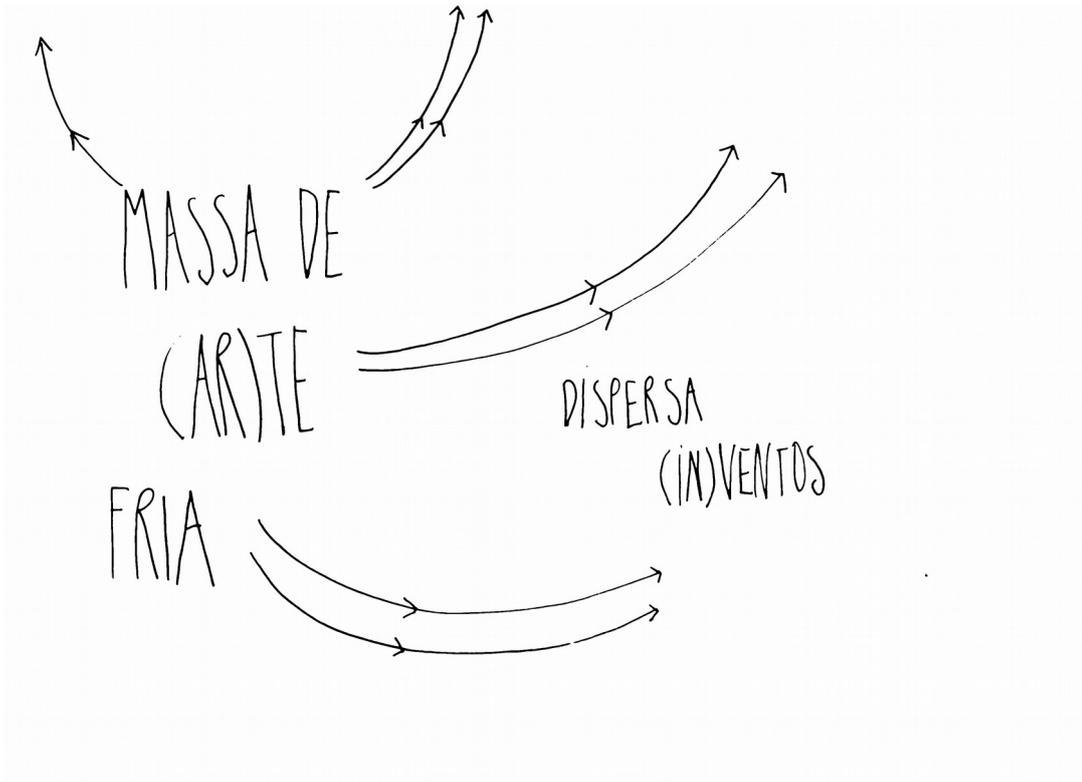


Figura 4. Cartografias Climáticas: Massa de AR(te) Fria. Diana Kolker, 2018.

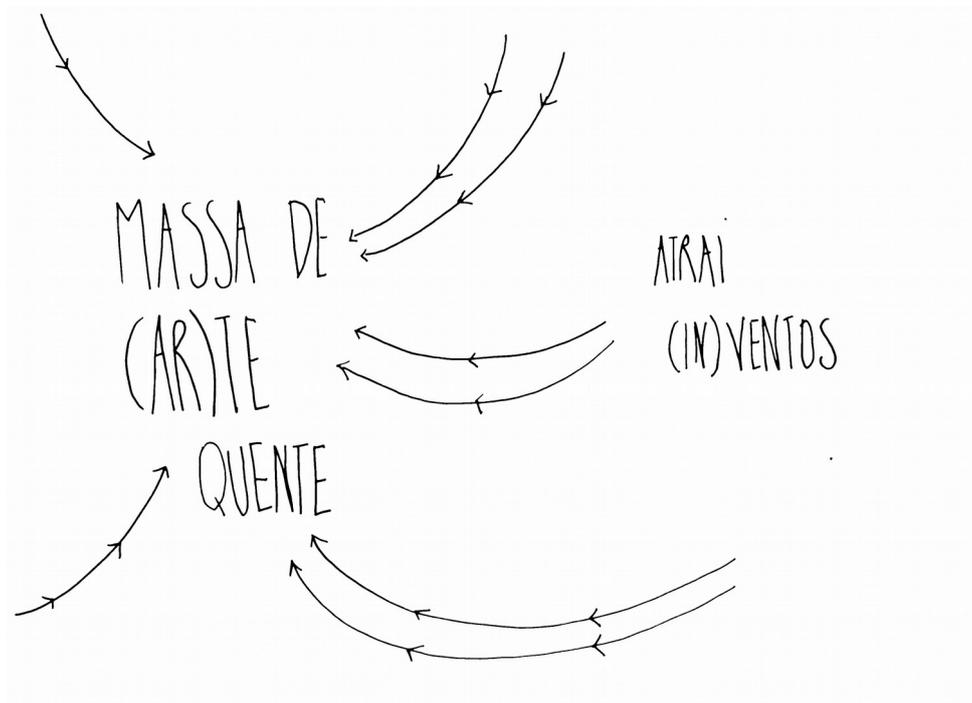


Figura 5. Cartografias Climáticas: Massa de AR(te) quente. Diana Kolker, 2018.

As zonas de convergência, em meteorologia, são áreas onde massas de ar heterogêneas se encontram, produzindo efeitos nas condições climáticas da região, como enchentes e estiagem. A Zona de Convergência do Atlântico Sul (ZCAS), por exemplo, se forma pelo encontro entre a massa de ar equatorial continental, quente e úmida por formar-se na região amazônica, com uma frente fria, oriunda de latitudes mais altas, criando uma faixa de nebulosidade entre a região amazônica e o estado de São Paulo. Nas zonas de divergência, as massas de ar secas se movem em direções, níveis e velocidades diferentes, geralmente associadas a interação de massas de ar de alta pressão com ciclones de baixa pressão. Também encontramos estes termos na geologia, para qual as zonas de convergência correspondem às áreas de encontros entre placas tectônicas, que além de terremotos e erupções vulcânicas, podem gerar o afundamento de uma placa sob a outra ou o soerguimento de cadeias montanhosas. As zonas de divergência, por sua vez, correspondem ao afastamento das placas, produzindo abalos sísmicos, tsunamis e também a formação de relevos. Podemos extrair dessas definições que os movimentos divergentes e convergentes de forças são potencialmente criadores de acontecimentos e formas.



Figura 6. Cartografias Climáticas: Zonas de Convergência. Diana Kolker, 2018.

Quando falamos em força, falamos em fluxo, vetor, energia, intensidade. Na física, a força é uma ação que interfere no estado dos objetos, em repouso ou movimento, podendo

alterar sua aceleração, velocidade, direção ou sentido e lhes modelar, produzir transform(a)ções. Quando falamos em formas, referimo-nos às coisas, aos objetos, ao que está fixo, ao que conferimos contornos, ao que se apresenta através de uma dada configuração, ao que compõe aquilo que organizamos sob o nome de mundo real. O geógrafo Milton Santos, indica que o espaço geográfico pode ser compreendido como um conjunto de fixos e fluxos: “Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também se modificam.” (SANTOS, 2006, p.38). De acordo com o geógrafo (2006), em cada período histórico um novo arranjo de objetos (formas) e ações (forças) a eles relacionadas se configura, assim como a atmosfera que está em relação de formação e transformação recíproca e ressonante com a superfície do planeta. Ainda que o objeto em questão seja materialmente o mesmo, quando as forças sociais transformam suas teias de relação com o objeto, ele se transforma.

Com as ferramentas conceituais que nos oferece o filósofo Gilbert Simondon podemos desfazer o entendimento de realidade como um conjunto de formas fixas para concebê-la também como fluxos em relação às forças. Ou seja, podemos pensar uma genealogia das formas em relação de coengendramento com os planos de forças (ESCÓCIA, Liliana e TEDESCO, Silvia, 2009, p.92). O que significa falar que as formas estão igualmente sujeitas às relações de velocidade ou lentidão, intensificações, acelerações, mudanças de direção e sentido e reconfigurações em sua estrutura. Essas forças sopram potências, possibilidades, que no encontro com as formas produzem uma multiplicidade de eventos. E eventos, assim como os fenômenos meteorológicos vivem escapando de nossos esforços para prevêê-los:

[...] Já na concepção de plano coletivo de forças, não existem regras fixas, modos privilegiados de relação. As modalidades dos elos e as direções multiplicam-se nas diferentes composições momentâneas e locais entre as forças. Ao mesmo tempo, o ideal de equilíbrio, como direção única e privilegiada, também desaparece. A pluralidade substitui a síntese unificadora, e o princípio de estabilidade dá lugar a dinâmica de metaestabilidade. (ESCOCIA e TEDESCO, 2009, p. 97).

Gilles Deleuze usa o conceito de hecceidade para pensar algo muito semelhante ao que aqui se apresenta: “As hecceidades são apenas graus de potência que se compõem, às quais correspondem um poder de afetar e ser afetado, afetos ativos e passivos, intensidades. (DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire, 1996, p. 108)” A cada evento ocorre transform(a)ção. Isto porque para que o evento se efetue, as forças se encontram com as formas existentes

operando metamorfoses na sua significação, alterando a distribuição dos regimes de sensibilidade, regeografizando os afetos. Segundo Ricardo Basbaum (2004, p. 112):

[...] a obra ou ação artística consistiria, pois, num fenômeno de flutuação, de irregularidades, de turbulência, que romperia o equilíbrio e a imobilidade do contexto sociocultural de onde emerge. Esta ruptura (de um acontecimento frente a regularidade mecânica das coisas) só é concebível a partir de tempo que 'precede a existência', e que desse modo poderá fazer nascer outros universos.

Novamente com Basbaum (2004, p.113), a arte, mesmo quando dita imaterial, sempre se presentifica através de algum elemento de materialidade, “sem a qual não se liberam as forças (porque estas não teriam sobre o que se exercerem) com intensidade suficiente para configurar a presença de uma região, um território, um campo de acontecimentos.” Assim, entendemos ser um equívoco reduzir a produção artística a uma materialização reflexiva predeterminada por seu contexto, ou território onde emerge. O próprio território engendra-se coextensivamente ao plano de forças, constituindo-se em fluxos e relação de reciprocidades. O acontecimento (ou evento) artístico, portanto, pode ser pensado com o vocabulário climático, como uma zona de convergência ou divergência de forças diversas, rompendo com uma relação de equilíbrio atmosférico, e produzindo (trans)(forma) (ações). Transatravessamentos nas formas-forças.

Além do uso meteorológico a palavra clima é coloquialmente empregada para referir-se às condições afetivas ou mesmo políticas de um espaço-tempo. Se eu expresso “o clima daquele lugar não me agrada”, posso estar me referindo as suas condições atmosféricas ou afetivas. Spinoza (1997), em seu Tratado Político, aproxima os afetos humanos, tais como amor, ódio, cólera, soberba e piedade, aos eventos meteorológicos e atmosféricos como o calor, o frio, a tempestade, a trovoada. Ambos guardam em comum sua imprevisibilidade e oscilação. Segundo Cristina Rautter (2013) tal variação foi tomada por Hobbes e Descartes, pensadores fundamentais para episteme ocidental, como um fator negativo. Conforme a tradição cartesiana a atividade racional e cognitiva deve estar separada da experiência afetiva. Para Hobbes as coletividades humanas necessitam de uma organização superior, que as protejam das oscilações afetivas e regulem seus efeitos. (RAUTTER, 2013, p.153) Spinoza, ao contrário, marca a relevância das experiências afetivas humanas para o conhecimento e para a política. Para o filósofo os afetos possuem causas e propriedades precisas, que podem ser por nós conhecidas e tem a mesma relevância que o estudo de outros fenômenos da natureza (SPINOZA, 1997):

Seja qual for a perturbação que possam ter para nós estas intempéries, elas são necessárias, pois têm causas determinadas de que nos preocupamos em conhecer a natureza, e quando a alma possui o verdadeiro conhecimento destas coisas, usufrui dele tal como do conhecimento do que dá prazer aos nossos sentidos.

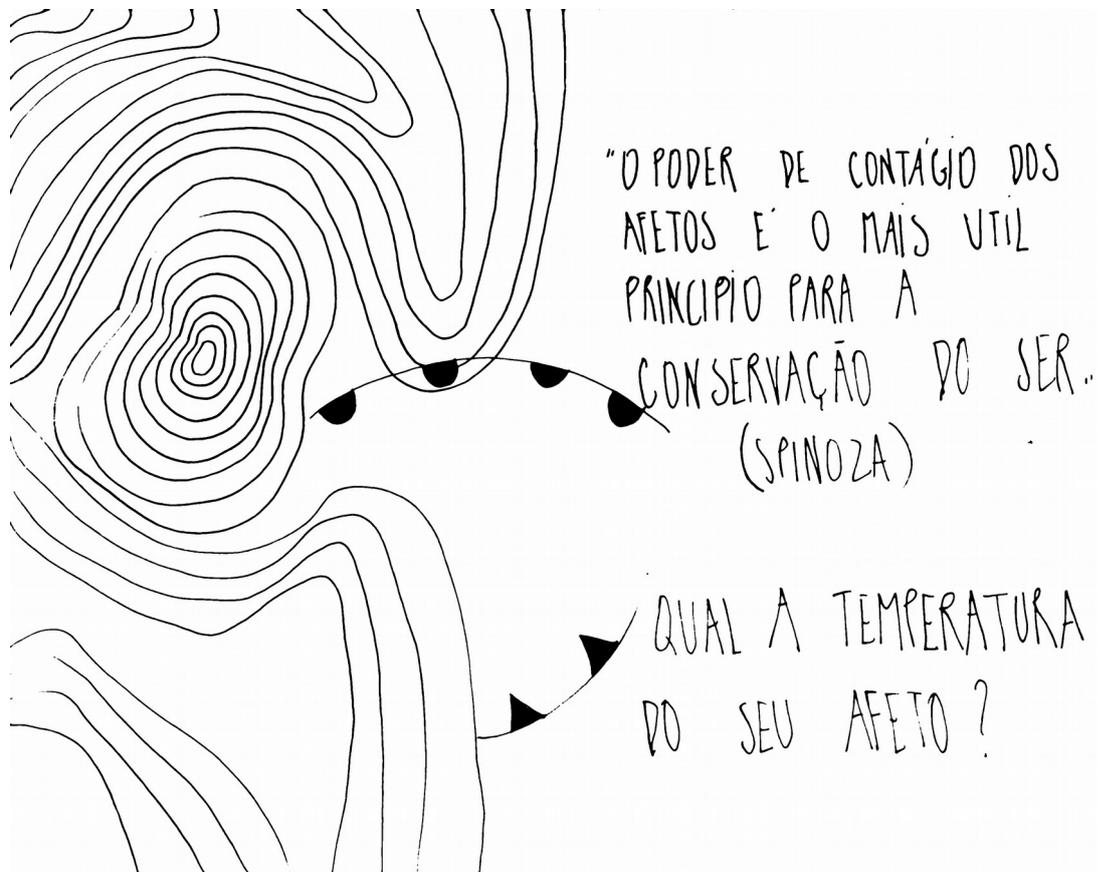


Figura 7. Cartografias Climáticas: Temperatura do Afeto. Diana Kolker, 2018.

No âmbito desta pesquisa aproprio-me livremente de tais definições do campo da climatologia a fim de pensar as práticas artísticas, curatoriais e educativas como massas de ar ou como forças que se movem e atravessam territórios ora convergindo, ora divergindo. As formas podem ser relacionadas às materializações das práticas artísticas através das escolhas curatoriais em um dado território, neste caso as edições da Bienal do Mercosul, com foco na primeira edição (1997) e na nona edição (2013).

Falar em “práticas artísticas, curatoriais e educativas” e não em “curadoria”, “arte” e “educação”, implica a compreensão de que não estamos lidando com disciplinas fechadas em si mesmas, mas com forças que se movimentam em diferentes direções e velocidades. Significa compreender que cada uma dessas práticas possui seus trânsitos, tramas,

velocidades, densidades, temperaturas, genealogias e atualizações, mas que não são isoladas, universais, estanques. Arriscaria ainda afirmar, que sequer existem a priori, mas que vão se moldando e atuando no mundo, produzindo efeitos diversos nas contingências que atravessam e sendo por elas afetadas.

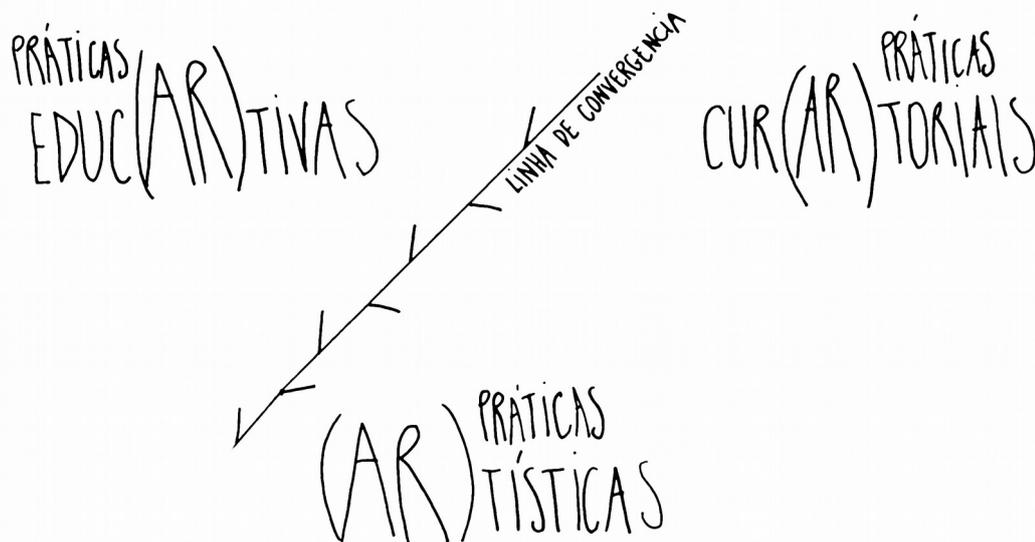


Figura 8. Cartografias Climáticas: Linha de Convergência. Diana Kolker, 2018.

No paradigmático texto *Sculpture in the Expanded Field*, da crítica Rolalind Krauss, produzido em 1979, a autora aponta para o desenquadramento das subdivisões por gêneros e meios plásticos nas práticas artísticas realizadas no pós-guerra, marcando a passagem para a pós modernidade na arte. As práticas artísticas contemporâneas ressignificam a ideia de autonomia da arte formulada na modernidade, subtraindo dela a noção de pureza. Se, por um lado, no campo ampliado as práticas artísticas atuam na zona de contato entre o que é arte e o que não é arte, não submetendo a produção aos limites impostos pelos meios tradicionais e tomando o ambiente como espaço de intervenção; por outro lado, as ações estéticas não estão restritas ao campo da arte. De certo, as manifestações estéticas nunca foram circunscritas a arte, se a entendermos como uma formulação ocidental, organizada na modernidade como uma disciplina. Todavia, é notório que nas últimas décadas, ocorre uma intensificação da produção de visualidade, manifestações estéticas e intervenção no sensível exteriores ao território da arte, seu sistema e mecanismos específicos. “Fala-se hoje de uma estética da Física, Matemática, Química, Filosofia, de uma visualidade da Publicidade, Indústria, Alta-

Tecnologia, da estética das Organizações, da Medicina, da Política, etc.” (BASBAUM, 2007, p.108). Nesse sentido, verificamos que o movimento de expansão, hibridização, transversalidade, não é um fenômeno exclusivo da arte, tampouco é uma expansão unilateral da arte em relação ao que não é arte. O que percebemos é um entrecruzamento simultâneo entre forças que extrapolam campos. Em um subcapítulo do livro *Além da Pureza Visual*, denominado *Convergências*, o artista Ricardo Basbaum versa sobre a relação entre a produção de arte e pensamento, nos concedendo um modelo que permite inter-relacionar os campos sem suprimir das partes suas diferenças (2007, p.59):

[...] qualquer possibilidade produtiva reunindo estas duas matérias deverá considerar as regiões de contato, as membranas e interfaces, tudo que é entretido na região exterior comum aos dois campos. A intensificação do trânsito exterior às matérias indica a construção de uma espacialidade própria, a abertura para uma região de fluxos em permanente mutabilidade, onde percursos são instáveis, embora intensos.

É na dobradura da modernidade sobre si mesma, ainda segundo Ricardo Basbaum, que se dá a passagem para o contemporâneo ou o pós-moderno e se constitui a noção de circuito de arte. O campo ampliado da arte passa a funcionar numa lógica sistêmica, portanto não-linear, “e se faz agora por redes, vizinhança, afinidades, afetos.” (2013, p.160). Este circuito, fazendo analogia com os movimentos das massas de ar na atmosfera, são regulados por uma série de mecanismos com as quais as coisas se relacionam, se produzem, mudam de velocidade, direção, temperatura e de forma, que no contexto da arte podem ser traduzidos nos procedimentos de circulação das obras, os regimes de visibilidade, a distribuição de valores e de poderes. Conforme Spinoza, na proposição 36 da Primeira Parte de *Ética* “não há nada de cuja natureza não se siga um efeito.” (2011, p.41) Tais movimentos geram efeitos, previsíveis ou não, e se manifestam materialmente produzindo transformações nas estruturas institucionais e no próprio sistema das artes, que podem ser afetados de muitas maneiras, aumentando ou diminuindo suas potências.

A transcrição dos conceitos de mistura e confronto, realizada por Ricardo Basbaum para o catálogo de uma exposição realizada em Portugal, em 2001, pode nos dar mais algumas ferramentas:

Mistura

Situação em que os objetos estabelecem uma relação de acoplamento e contaminação recíproca, resultando numa perda de nitidez dos contornos que os separam uns dos outros. Esta dissolução de fronteiras produz um estado de hibridização em que as

unidades possíveis são postas em transitoriedade, emergindo enquanto novos objetos instáveis num espaço de problemas compartilhados por todos.

Confronto

Situação de investimento na alteridade em que se aposta na diferença como valor. Há uma fuga das políticas de consenso e uma conseqüente politização da percepção no sentido da produção de uma diversidade sensorial. Contra a tirania da intimidade se quer afirmar a amizade e outras formas transversais de agrupamentos em sua dimensão política, como fuga dos efeitos homogenizantes das práticas institucionais. (BASBAUM. 2013, p.77)

Desta imagem emerge um bloco de questões: O que impulsiona o movimento dessas forças para esta ou aquela direção? Como se relacionam os fluxos de coengendramento entre formas e forças ou entre as edições da Bienal do Mercosul e as práticas artísticas, educativas e curatoriais? Como se manifestam os processos de produção e interação social com a arte quando as práticas curatoriais, educativas e artísticas se encontram? Elas se misturam? Preservam suas especificidades? Criam pontos de intersecção? Sobrepõem-se? Contagiam-se? Atritam-se? Dissolvem-se? E quando tais práticas se movem em direções divergentes? Elas se rompem? Desprendem-se? Separam-se? Autonomizam-se?

Desta feita, o presente trabalho busca criar seus próprios procedimentos através dos seus encontros, assemblagens e agenciamentos, disponível aos acontecimentos e contingências, exploradas por percepções que conduziram à potência de agir da pesquisa e da pesquisadora, indissociáveis do mundo dessas experiências. A intuição, como ventos quentes do sul, que se movem pela força centrípeta, me conduziram ao interior convectivo desta pesquisa-ciclone. Vulnerável aos climas e afetos, esta pesquisa não se pretende neutra, nem se inscreve na tradição cientificista que separa o sujeito que investiga de um dado objeto exterior investigado. Os novos arranjos de forças ou os novos conjuntos formados pelos sistemas de objetos e ações, também implicam uma reorganização dos modos de ler, pensar, problematizar, o que se passou, o que se passa e projetar o que virá. Nesses procedimentos a prática do decalque não se exclui de todo, contudo. Seria ingênuo acreditar ou desonesto defender que esta escrita escapa a modelos, que é pura e intensiva criação em todas as suas linhas. Porém mesmo no decalque há uma dimensão cartográfica na medida que os mapeamentos realizados nos ajudam a reterritorializar os processos que são cartografados. A construção desses capítulos expressam os caminhos que este estudo desejou, mas não constitui uma escrita linear, sendo possível, inclusive, realizar sua leitura sem obedecer a ordenação indicada pelo sumário. Por este motivo a dissertação foi escrita em muitas

camadas, articulando, adensando, sobrepondo, justapondo e interseccionando velocidades, tempos, intensidades e desejos.

Através de uma apropriação livre dos símbolos e definições de fenômenos do campo da climatologia, os desenhos articulam-se com a escrita e com uma pesquisa histórica a fim de inventar ferramentas poéticas de observação das condições climáticas dos eventos onde múltiplos corpos intervêm na territorialidade e corporalidade das microgeografias de afetos. Esta cartografia climática se projeta criticamente como zona de contingências e confluências que ultrapassam a linearidade diretiva do lugar da curadoria em artes para com ela devir-ciclone e reconfigurar o campo de interfluxos atravessados pelo acontecimento artístico em mediações sociais.

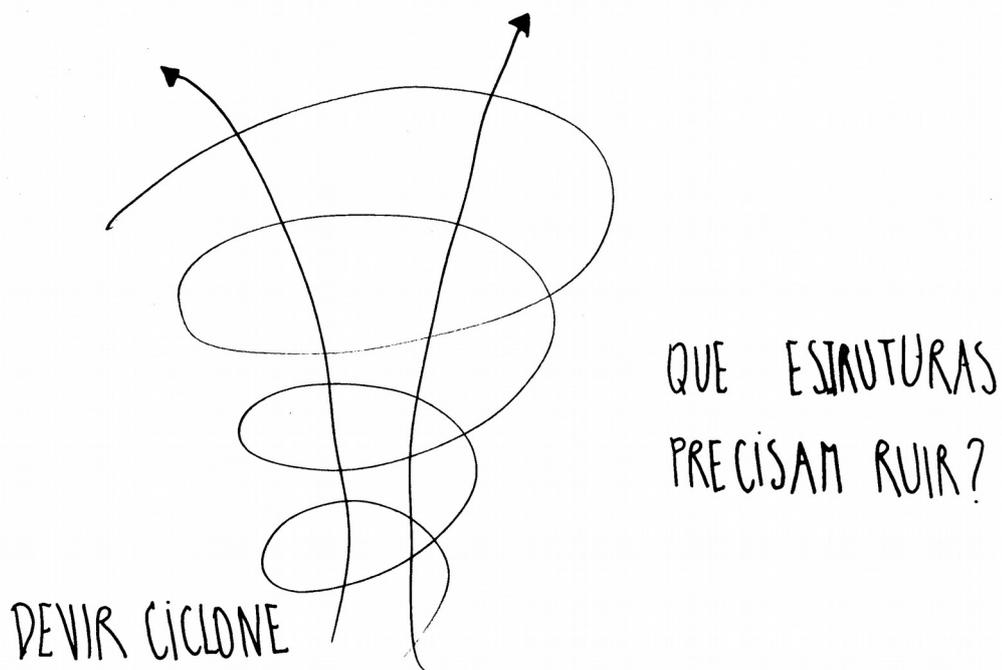


Figura 9. Cartografias Climáticas: Devir Ciclone. Diana Kolker, 2018.

2. UMA GEOPOLÍTICA DO E(VENTO): DECALQUES E CARTOGRAFIAS

Cara/o,

Uma vez mais agradecemos sua participação num dos encontros realizados dias 26 e 27 de agosto, encontros de escuta sobre possibilidades de reinvenção da Bienal do Mercosul.

O material coletado propiciou a elaboração de um diagnóstico detalhado apontando caminhos que a instituição poderia e/ou deveria seguir, numa direção de atualização, renovação. Esse estudo foi apresentado dia 03 deste dezembro ao recentemente empossado diretor presidente da 11ª edição. Infelizmente, o conteúdo do diagnóstico, bem como as propostas que ali constavam, não serão incorporadas pela atual Diretoria, a qual parece ter optado por um projeto de caráter mais tradicional, que reforça o modelo bienal, ao invés de problematizá-lo.

Ficamos na expectativa de que a Bienal do Mercosul possa futuramente compreender a importância de se reinventar enquanto instituição e projeto, construindo conjuntamente com a comunidade local novas possibilidades de reflexão, exercício do pensamento crítico, e produção artística contemporânea.

Mais uma vez, agradecemos por sua contribuição, que muito nos ajudou a elaborar a visão de um lindo e viável projeto em artes visuais.

Abraço,
Bruna e Mônica

Dia 15 de dezembro de 2016, recebi este comunicado através de um e-mail assinado pela produtora, pesquisadora e curadora Bruna Fetter e pela curadora, pesquisadora e educadora Mônica Hoff. O comunicado encerrou uma série de contatos efetuados por antigos colaboradores da Fundação Bienal do Mercosul, a começar por Renato Malcon, então presidente do Conselho de Administração, seguido por Justo Werlang, conselheiro da Fundação Bienal e diretor da primeira edição do evento, Mônica Hoff, ex coordenadora do projeto pedagógico e curadora de base da 9ª edição e Bruna Fetter, que colaborou na produção-executiva da 6ª edição do evento.¹⁸Tais contatos foram motivados pelo objetivo de repensar a missão da instituição e a estrutura do evento, através de um processo crítico envolvendo a escuta de um grupo de pessoas, dentre as quais fui incluída, selecionadas pela sua relação com a Bienal Mercosul. Este trabalho foi coordenado voluntariamente por Justo Werlang, Mônica Hoff e Bruna Fetter.

Conforme aponta o e-mail, a direção da 11ª edição, cuja realização foi adiada para 2018, optou por não incorporar as propostas e conteúdos diagnosticados através desse

¹⁸ A Bienal do Mercosul foi, ainda, objeto de pesquisa no mestrado de Mônica Hoff e Bruna Fetter. Ambas dissertações fazem parte das referências adotadas para a presente pesquisa, não apenas pela qualidade de seus trabalhos, mas por serem pesquisas que, como esta, foram produzidas por autoras que vivenciaram de dentro a trajetória da Bienal do Mercosul.

processo coletivo de revisão e reinvenção crítica da instituição, dando indícios de “ter optado por um projeto de caráter mais tradicional, que reforça o modelo bienal.” Em um movimento oposto e simultâneo, a Bienal de São Paulo tornou público que a curadoria geral de sua 33ª edição estará a cargo de Gabriel Pérez-Barreiro, curador responsável pela 6ª Bienal Mercosul, edição que marcou uma reestruturação da instituição e o fortalecimento da sua relação com a sociedade, a singularizando em relação às demais Bienais de arte, incluindo a vizinha célebre de São Paulo.

Essas convergências e divergências me apontam a necessidade de percorrer as trilhas deste território, observar seu solo, compreender as trocas entre a superfície e a atmosfera. Ou seja, observar como o evento bienal se desterritorializou e se reterritorializou na Bienal do Mercosul como uma estrutura viva que a singularizou em relação às demais. Aguçam ainda, o interesse de acessar os planos coletivos de força que compõem os eventos Bienal do Mercosul, a fim de acompanhar os movimentos de convergência e divergência entre as forças atuantes na instituição. Para tanto pretendo ainda observar as conexões entre a formação da Bienal do Mercosul e as dinâmicas de fluxos globais, em termos geopolíticos, tais como suas relações com o Mercosul, bloco econômico que lhe empresta o nome. A pesquisa pretende percorrer do macro ao micro e do micro a macro sem ignorar as reciprocidades e a mútua afetação entre esses movimentos. Por esta razão este capítulo se insere em uma história geopolítica da arte.

2.1 Decalques: O modelo Bienal

No e-mail que abre este capítulo, suas autoras informam que o material coletado a partir dos encontros com um grupo de antigos colaboradores da Bienal do Mercosul gerou um diagnóstico apontando caminhos para atualização e renovação da instituição, mas que a mesma optou por não incorporá-lo, indicando que seguiria um formato mais tradicional, reforçando o modelo bienal, no lugar de problematizá-lo. Mas o que seria este modelo bienal? Bruna Fetter (2008, p.55), uma das autoras do e-mail, indica em sua dissertação de mestrado, que o modelo Bienal foi sofrendo transformações ao longo do tempo, especialmente na passagem do modernismo à arte contemporânea, porém em linhas gerais sugere:

[...] pode-se pensar que o “modelo bienal” é uma forma de institucionalizar um calendário para os atores do cenário artístico, determinando cidades e épocas em que grandiosas exposições de arte contemporânea acontecem de forma regular, mobilizando parcelas significativas do seu sistema local, nacional, internacional e, dependendo do caso, global. (FETTER, 2008, p.55).

O advento desse tipo de mostra, inaugurado pela pioneira Bienal de Veneza, em 1895, através da iniciativa do prefeito Richard Wild, vincula-se ao objetivo de produzir uma grande exposição com alcance para além das próprias fronteiras, fenômeno inserido na lógica de um capitalismo liberal, articulando (de forma crescente) interesses, estratégias e procedimentos do mercado com aquilo que se costuma situar no escopo da cultura nas sociedades ocidentais. Para tanto, além de se caracterizar pelas suas grandes dimensões, tais bienais costumavam apresentar um conjunto de exposições com a produção das diferentes nações convidadas, divididas por pavilhões, com distribuição de prêmios e programações paralelas, seminários e palestras, às quais podemos atribuir fundamentalmente um caráter pedagógico, visto que atuam como um dispositivo que articula o saber e poder, o visível e o dizível, como uma engrenagem da maquinaria social de um determinado tempo-espço, além de operar a transmissão dessa articulação quando visa garantir sua conservação ou a transformação quando deseja abrir passagem para a produção de novas subjetividades.

Essas mostras conjugaram dois modelos, apenas aparentemente contraditórios, uma abordagem histórica e a busca pelo novo,¹⁹ paradoxo tão característico da modernidade, período histórico que marca as transformações sociais, econômicas e culturais deflagradas pela Revolução Industrial europeia. Na Europa moderna a lógica do progresso através da ciência e da técnica motivou um processo de especialização do conhecimento. Como as demais atividades humanas, a estética reivindicou sua autonomia como ciência da arte. A arte ganhou seus estatutos específicos, separada das outras atividades. Se até 1920 a Bienal de Veneza foi presidida pelo prefeito da cidade – deixando evidente sua relação com interesses de cunho político – a partir deste ano pessoas cujas atividades e estudos direcionavam-se especificamente às artes passaram a ocupar postos de comando. Uma história da arte se fez afirmar, tanto no que concerne a fundação de suas tradições, com a criação de suas narrativas de origens, quanto as projeções desse futuro-presente, em que o ideal de evolução e universalidade correspondem aos modos de fazer, ver, sentir e dizer das potências europeias. Desse modo, aquilo que costumamos nomear como arte ainda diz respeito, predominantemente, aos discursos e metodologias que se estruturaram naquele contexto desde um ponto de vista colonialista e universalizante.

Por esta razão o curador cubano Gerardo Mosquera (1997, p.17) afirma que a história da arte tem sido a arte da descontextualização: “para su bautizo como 'Obras de Arte' los

¹⁹ Ainda que, conforme Gabriela Mota (2007), a seleção de obras das primeiras edições da Bienal de Veneza não apresentou o que se produzia de mais inovador em termos de manifestações artísticas na Europa.

objetos son descontextualizados de sus funciones, ambientes y estructuras de origen, y aún arrebatados físicamente de un conjunto mayor del que formaban parte.” Manifestações estético-simbólicas foram sequestradas de seus contextos, forçadas ao encaixe no compartimento ocidental moderno chamado arte e tudo o que não coube foi silenciado. É o caso das máscaras africanas que tanto inspiraram as vanguardas artísticas europeias. Tais máscaras, ainda segundo o curador, só tem sentido como parte de um conglomerado religioso, integrado por rito, música, dança e outras atividades. A história da arte pinçou tais objetos de seu complexo e os categorizou segundo seu conceito de escultura, conforme sua lógica de autonomia da arte. Uma subjetividade colonialista se expressa em todas as áreas e atividades, com a arte não seria diferente.

O museu moderno nasceu tendo como principal objetivo produzir um novo sujeito, para uma nova sociedade do novo regime pós-Revolução Francesa. Isto porque a identidade de um povo não é algo inato e transcendente, mas algo a ser produzido e atualizado, estando suscetível a reformulações. A sua fabricação depende de um projeto que penetre o imaginário e produza um sentimento de comunhão. Entre o século XVIII e XIX, os maiores museus públicos europeus foram criados, assim como os primeiros museus na América. O surgimento das primeiras instituições museais no Brasil vinculou-se ao projeto de criação de identidade e de um ideal de civilidade para uma colônia que acabara de se tornar o centro de um império. Nesse sentido, os museus cumpriram um papel estratégico na formação da sociedade conforme um paradigma pedagógico colonizador.

A filósofa Sueli Carneiro (2007, p.96), em sua tese de doutorado, apresenta o conceito de epistemicídio formulado pelo professor português Boaventura Souza Santos como uma chave para o processo de destituição da racionalidade, da complexidade da produção estética, intelectual e sensível de determinadas culturas, impetradas através da empresa colonizadora, um dos mais eficazes e duradouros instrumentos da dominação étnico-racial. Todavia, a noção de epistemicídio formulada pela autora atinge camadas ainda mais profundas:

[...] o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade Cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo”

ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2007, p.96)

A partir dos anos 80 do século XX, uma revisão dessa história também começou a ser realizada por alguns autores europeus e norte-americanos Hans Belting, Arthur Danto e Didi-Huberman. Recentemente, tendo como referência os autores citados e os estudos pós-coloniais, pesquisadores Bruno Moreschi, Amalia dos Santos e Gabriel Pereira, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) trouxeram a público o projeto História da_rte, através do qual apresentam um levantamento de dados relativos aos artistas encontrados em 11 livros adotados na maior parte dos cursos de graduação em artes visuais do Brasil. O objetivo do estudo é mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país a partir do levantamento e estudo desses dados. Um material em forma de folder foi produzido e distribuído em museus de todo o país. Nesses livros, cujos autores são homens brancos do hemisfério norte e apenas 2 são mulheres brancas, um total de 2.443 artistas foram contabilizados, destes 41 não apresentavam dados completos, 2.222 eram homens, 215 mulheres, apenas 20 eram homens negros e apenas 2 mulheres negras. Neste levantamento, os países com mais artistas citados foram Itália (476), Estados Unidos (399), França (338), Alemanha (225), Holanda (100), Espanha (39). Dentre outros elementos relevantes para análise, sublinho através desses dados que justaposta a essa história da arte temos uma geografia da arte, ainda muito pouco mencionada, cuja distribuição é extremamente desigual e excludente. Conforme vemos nas imagens abaixo, exibidas no site²⁰ do projeto.

20 Disponível em: <<https://historiada-rte.org/resultados>>. Consulta em 7 de janeiro de 2018.



Figura 10 (a). História da_rte. Bruno Moreschi, Amalia dos Santos e Gabriel Pereira,
Disponível em: <<https://historiada-rte.org/resultados>>

A HISTÓRIA DA_RTE



Países com nenhuma/nenhum artista citada/citado nos 11 livros pesquisados.

Figura 10 (b). História da_rte. Bruno Moreschi, Amalia dos Santos e Gabriel Pereira,
Disponível em: <<https://historiada-rte.org/resultados>>

O Brasil foi um dos primeiros países a entrar no mapa das Bienais internacionais. Em 1951, cinquenta e seis anos após a criação da Bienal de Veneza, foi fundada a Bienal de São Paulo, inspirada no modelo da primeira. Seu contexto, todavia, era bem diferente. A primeira no chamado Velho Mundo, no centro da narrativa que historiciza a arte desde antes dela mesma. A segunda em um país marcado por séculos de colonização e pelo regime escravocrata e patriarcal, cujos povos pré-coloniais foram chamados de primitivos. Duas guerras mundiais e a crise marcada pela quebra da bolsa de Nova York, em 1929, ocorreram no intervalo entre a primeira Bienal de Veneza e a criação da Bienal de São Paulo. O mundo pós Segunda Guerra anunciava novas ordenações econômicas, políticas e sociais. Os Estados Unidos tomaram o lugar da Europa como principal centro capitalista disputando hegemonia com a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Iniciava-se o período conhecido como Guerra Fria, dividindo o mundo em dois polos: comunismo X capitalismo, que se estendeu até 1989 com o marco da derrubada do Muro de Berlim. Nas artes a polarização se dava entre a propaganda de liberdade e individualidade do abstracionismo informal e o engajamento político e social do realismo.

Os ventos que sopraram a Bienal de São Paulo vieram da banda ocidental do hemisfério norte. Convergiram o modelo veneziano, da decadente Europa, com os ares oriundos do novo centro hegemônico do capital, Estados Unidos. O Brasil, que até o período conhecido como República Velha se caracterizou por seguir um modelo econômico baseado na agroexportação, se inseria nesse cenário com um projeto desenvolvimentista (em andamento desde a década de 1930) de substituição das importações e investimento na industrialização. A região sudeste, em especial São Paulo, protagonizou esse processo, cuja economia crescia vertiginosamente e com ela um intenso fluxo migratório que transformou profundamente a distribuição populacional do país, marcado pelo êxodo rural em direção as grandes cidades e por uma nova onda de imigração estrangeira ocasionada pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial. Segundo Mario Pedrosa (1995, p.220), se de um lado milhões de brasileiros se movimentavam para escapar de uma situação de miséria, formando um contingente de trabalhadores assalariados nas grandes cidades, 50% dos novos empresários eram estrangeiros, principalmente europeus, em busca de novas possibilidades para investirem seu capital. Além da indústria, as atividades do terceiro setor, em especial aquelas que conferiam prestígio e lazer, tornaram-se um campo de interesse para seus investimentos: “A base de animação social para iniciativas de consumo conspícuo do teor das bienais não esteve, portanto, ausente” (PEDROSA, 1995, p.221).



Figura 11. Fachada do Trianon, onde foi realizada a Iª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Bienal de São Paulo, 1951. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/>>

A fundação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo se fez em um contexto nomeado por Alambert e Canhête (2004) como Era dos Museus para referir-se ao período em que foram criados os primeiros museus modernos no Brasil, inspirados no modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), são eles: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), criado em 1947 por Assis Chateaubriand, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado por Francisco Mattarazzo Sobrinho, em 1948 e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), criado em 1949, por iniciativa de um grupo de empresários presidido por Castro Maya.²¹O surgimento de um mercado internacional de artes acompanhava a crescente internacionalização do capital, com a liderança dos Estados Unidos.

Ainda que o circuito de arte brasileira fosse incipiente, para esse estado que avançava em direção ao cosmopolitismo, a criação de uma bienal de artes era estratégica. Conforme Alambert e Canhête (2004, p.26), as incorporações do modernismo, que já se expressavam na arquitetura urbana desde a década de 1920, faziam parte de um projeto pedagógico, do qual a Bienal de São Paulo foi um de seus grandes desdobramentos. Interessava ao empresariado e ao Estado investir em empreendimentos culturais com alcance internacional a fim de construir esse ideal de modernização e se inserir no novo cenário político e econômico mundial. Não por coincidência, a Bienal de São Paulo teve como fundador oficial e maior mecenas ²²um grande industrial de origem italiana, Francisco Mattarazzo Sobrinho, criador do MAM-SP, que havia representando o Brasil na Bienal de Veneza de 1948 e sua esposa Yolanda Penteado, contando com o apoio (ou estando a serviço?) do magnata do petróleo Nelson

21 Inicialmente vinculada ao MAM de São Paulo a Bienal conquistou sua autonomia após a sexta edição, em 1961.

22 Existem diferentes versões sobre a autoria da iniciativa de se fundar a Bienal de São Paulo. Em 1979, em entrevista, o artista Danilo Di Preti atribuiu a ideia a si. Alguns apontam Yolanda Penteado como a real criadora. Todavia, Yolanda narra em sua biografia que a iniciativa partira mesmo de seu marido. Ainda assim, seu papel foi de extrema relevância nas relações diplomáticas para angariar nações participantes, portando uma carta de apresentação de Getúlio Vargas, que novamente assumira a presidência do país.

Rockefeller, que além de proprietário da Standard Oil, foi nomeado pelo então presidente Roosevelt para dirigir o Inter-American Affairs Office, agência responsável pela política de expansionismo cultural dos Estados Unidos no pós-guerra, que teve fortíssima atuação no Brasil, empreendendo uma profunda americanização. A Bienal de São Paulo foi realizada através de financiamento público e privado, especialmente dos setores industriais. Até a década de 1970, o papel do Estado foi proeminente, mas se retirou gradualmente, deixando cada vez mais espaço para o financiamento privado e empresarial.

Internacionalização, palavra-chave para esse empreendimento, foi apontada por defensores do nacionalismo como uma nova forma de subalternização às potências do norte e de descaracterização da arte nacional. Tais polarizações entre figurativismo versus abstracionismo, nacionalismo versus internacionalismo, que ganharam terreno no Brasil a partir de 1948, foram apontadas por Aracy Amaral (1987, p.229) como consequência direta da politização do meio artístico, propiciada pela redemocratização do país após a queda do presidente Getúlio Vargas, em 1946, e o consequente fim do regime denominado Estado Novo. Por outro lado, Mario Pedrosa (1995, p.221) sublinhou a importância do evento para romper com o localismo da arte brasileira, promovendo o contato direto dos artistas nacionais com as vanguardas artísticas do pós-1945 e do público com a produção mais recente:

Que efeitos, que repercussões trouxe para expansão da arte moderna no Brasil a série de Bienais que se sucederam a primeira? Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais novo e de mais audacioso no mundo. (PEDROSA, 1995, p. 221)

Nessa perspectiva historicista da arte, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo era lida como uma plataforma de atualização estética para a sociedade, a começar pelos artistas locais, os marchands e os críticos, mas também para o público comum incluindo aquela parcela cujo o universo da arte é desconhecido. A educadora e pesquisadora Mara Pereira dos Santos (2011, p.25) também atribui a isto o caráter pedagógico da mostra, que se manifestava não necessariamente através de um departamento educativo, mas na Bienal em si. Sua realização trazia a promessa de contribuir para a formação de uma sociedade mais “cultura” e elevada, segundo o modelo civilizatório europeu, renovado pelo american way.



Figura 12. Unidade Tripartida,
Max Bill, 1ª Bienal de São Paulo, 1951.
Disponível em <<http://www.bienal.org.br/>>

Tal contato direto e intenso que uma bienal de artes possibilita, poderia ainda promover uma inserção da arte brasileira nessa história, ainda dentro dessa perspectiva universalista. Cabe lembrar, por exemplo, que o artista suíço Max Bill recebeu o prêmio pela sua obra *Unidade Tripartida* já na primeira edição do evento. Um ano antes o Museu de Arte de São Paulo havia apresentado sua exposição individual. Olhando retrospectivamente a força com que o movimento concreto e neoconcreto se manifestou, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, através dos grupos Frente e Ruptura, podemos deduzir a relevância do encontro com suas obras na produção de um grupo significativo de artistas brasileiros, cujos princípios são inseparáveis de uma práxis problematizadora da linguagem plástica moderna, caracterizada pelo embate com a bidimensionalidade do quadro e o conceito de representação que a figuração impõe.

Todavia, essa perspectiva universalista ganhou novos ares com os ventos quentes soprados por Joaquín Torres García, que em 1944 havia publicado na Argentina sua obra *Universalismo Construtivo* – mais amplamente conhecida e reconhecida no Brasil, a partir da V Bienal de São Paulo, em 1959. É interessante marcar ainda que, conforme Frederico Morais (1997, p.37), a relevância desse encontro não se deu de forma unidirecional. Não se trata, mais uma vez, das potências do norte como exclusivo ponto de partida de um movimento de

renovação. Sem dúvidas, as produções de artistas latino-americanos foram de grande contribuição à arte construtiva internacional.

Figura 13. Capa do Catálogo da 1ª
Bienal de São Paulo.1951.
Disponível em
<<http://www.bienal.org.br/>>



A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo foi realizada no pavilhão do Trianon, cuja reforma de adaptação ficou a cargo dos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello. Contou com 1800 obras, oriundas de vinte países, organizados pelas categorias pintura, escultura, gravura e cartaz. A tendência abstrata marcou sua predominância, marcando o fim da hegemonia figurativa onde reinavam Portinari e Di Cavalcanti como representantes incontestes da brasilidade na arte. Artistas novos e desconhecidos dividiam espaço com os já consagrados. As premiações movimentaram a opinião pública e ganharam espaço nos jornais. Além da mostra, a I Bienal promoveu uma exposição Internacional de Arquitetura, um Festival Internacional de Cinema, um Salão Nacional de Cerâmica e um concurso de sonatas para violino e piano. (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004, p. 48).



Figura 14. Abertura da 1ª Bienal de São Paulo, 1951.
Disponível em <<http://www.bienal.org.br/>>.

A Bienal conquistou sua autonomia em relação ao MAM-SP após sua sexta edição, em 1961, quando completava seu décimo aniversário. Nesse período ganhou uma sede própria no Parque Ibirapuera, arquitetada por Oscar Niemeyer, passou a contar com mais de cinquenta países participantes, as mostras chegavam a apresentar cerca de 5 mil obras e aumentou consideravelmente seu orçamento, tomando para si grande parte dos recursos destinados também ao MAM-SP cujas caixas eram vinculadas. Nesse mesmo ano Mario Pedrosa, na época secretário do Conselho Nacional de Cultura, criou um projeto de lei para tornar a Bienal de São Paulo uma instituição pública, viabilizando a entrada de verbas federais e estaduais, além das municipais que já usufruía. Com a separação as duas instituições passaram por grandes mudanças – algumas delas diferentes das projetadas por Pedrosa. Francisco Matarazzo, que era presidente das duas instituições, permaneceu somente na presidência da Bienal. O MAM-SP enfrentou graves dificuldades, incluindo a doação da coleção de Francisco Matarazzo para Universidade de São Paulo, em 1962.²³ A Bienal, por sua vez,

²³ Para saber mais sobre os desdobramentos da separação da Bienal de São Paulo do MAM-SP: C.f ALAMBERT, Francisco; CANHETE, Polyana. Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores.

passou a contar com uma Assessoria de Artes Plásticas como substituta da função desempenhada pela direção artística do MAM, que cumpria um papel correspondente ao de uma curadoria. Todavia, segundo Alambert e Canhête (2004, p.107) essa Assessoria, apesar de composta por alguns dos antigos diretores do MAM-SP, exercia o papel de júri de seleção de obras, mas carecia de uma direção-geral, produzindo exposições pouco coesas e conceitualmente fracas.



Figura 15. Visitantes observam escultura de Hermann Guggiari, 'Ara-Rupi-Â, Momento 3', na Sala Paraguai. 10ª Bienal de São Paulo, 1969.

Disponível em <<http://www.bienal.org.br/>>.

Da VIII à XIV Bienal a mostra sofreu os impactos do golpe civil-militar que se instaurou no Brasil de 1964 a 1985. Já na primeira edição sob o regime, a censura atuou suprimindo o quadro de Décio Bar. A IX edição sofreu ainda mais interferência do governo, tendo obras retiradas da exposição pela polícia federal logo após sua abertura. Exibiu a ascensão pop, protagonizada por artistas como Andy Warhol, Lichtenstein e Rauschemberg. Porém sua grande marca foi o caráter participativo da produção artística, que inaugurou uma

nova relação entre arte e público e operou transformações no modo de exibir e se relacionar com a arte, justamente em um contexto cuja participação política estava interdita e reprimida pelo regime. O endurecimento do regime e a intervenção em todas as esferas sociais foi crescente principalmente após o AI 5, emitida pelo presidente Costa e Silva, em 1968, suspendendo quaisquer garantias constitucionais sob pretexto da segurança nacional. A X Bienal, realizada em 1969, um ano após o AI 5, ficou conhecida como Bienal do Boicote, com forte adesão internacional. Além da gravidade do contexto político, o evento sofria muitas críticas com relação a sua estrutura. A mostra havia alcançado proporções gigantescas. O formato do evento, a organização por delegações nacionais, o sistema de seleção e premiações também estavam desgastados.



Figura 16. Capa do catálogo da 1ª Bienal Latino-Americana.

Um dos efeitos da Bienal de São Paulo foi a realização da Bienal Nacional, também conhecida como Pré-Bienal, organizada pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC) da Fundação Bienal de São Paulo nos anos pares, antecedendo a mostra internacional. Apenas quatro edições da mostra foram realizadas, sendo substituída, em 1978, pela primeira e única edição da Bienal Latino Americana, com curadoria do peruano radicado no México, Juan Acha. Naquele período, questionava-se no meio artístico a persistência da importação dos modelos e paradigmas eurocêntricos na Bienal de São Paulo e apontava-se a carência de um programa visando a arte latino-americana. Além da exposição o evento promoveu um simpósio, que

reuniu grandes nomes da crítica de arte do continente, para debater questões relacionadas à temática latino-americana. No catálogo da mostra vislumbramos a seguinte apresentação:

A Fundação Bienal de São Paulo deseja com a criação das Bienais Latino-Americanas, proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina um ponto de encontro e a possibilidade de – em conjunto – pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o quanto se poderá chamar de arte latino-americana. Ao mesmo tempo os artistas, críticos e intelectuais em geral, dos outros continentes serão atraídos por esta manifestação e terão oportunidade de participar ativamente do desenvolvimento cultural da América Latina. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1978, p.14)

Frederico Morais, posteriormente curador da primeira Bienal do Mercosul, relatou em um artigo deste mesmo ano, que pouco antes, em novembro de 1977, realizara uma comunicação no Seminário promovido pelo XI Salão de Arte Contemporânea de Campinas, onde buscou mostrar como as grandes exposições internacionais exercem, em suas palavras,

uma forma de colonização sobre a arte mundial, como que determinando juntamente com as multinacionais do mercado, o tipo de arte a ser realizado por países e continentes. De acordo com esta visão de tarefas, por exemplo, a América Latina deve persistir na prática de uma arte figurativa, emocional, fantástica, mágica, ficando as tendências analíticas e abstratas para os anglo-saxões (MORAIS,1997, p.30).

Contudo, a exposição apresentada pela Bienal latino-americana de São Paulo, que trazia obras oriundas da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai, foram reunidas sob a temática “Mitos e Magia” - escolhida pelo CAC. Isto em um contexto em que, novamente com Morais, há décadas uma vontade construtiva se pronunciava na arte latino-americana, uma vocação anterior a existência do construtivismo em alguns países europeus, o que para o crítico se explica pelo fato de que nas sociedades latinas, que viveram o trauma da colonização, a arte adquire o sentido de “organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade” (1997, p.25). De acordo com Ronaldo Brito, as vertentes construtivas da arte latino-americana “encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países [...] e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela” (1977, p. 303).

A mostra estava dividida entre os eixos Manifestação, Documentação e Simpósio. As Manifestações foram organizadas em quatro subtemas, segundo a apresentação que consta no catálogo, por um viés antropológico, a saber: Indígena, Africana, Euro-asiática e Mestiça.

Segundo Mara Pereira (2011, p.33) “o que era para ser uma apresentação da produção desses países latino-americanos, valorizando essa produção, tornou-se o contrário. A organização da primeira e única Bienal Latino-Americana foi acusada de etnocêntrica, xenófoba e nacionalista”. A exposição enfrentou ainda uma série de problemas estruturais, como atrasos nos translados das obras e na montagem. Assim, a proposta de continuidade do evento não se sustentou.

Até o ano de 1979 as seleções de obras participantes e os eixos temáticos da Bienal de São Paulo eram realizadas pelo Conselho de Arte e Cultura. A partir deste ano essa função foi direcionada à figura do curador, inaugurando o período nomeado por Alambert e Canhête (2004) como Era dos Curadores. A curadoria passou a operar, conforme Verena Pereira, como “mediadora cultural”. Segundo a autora, na nova configuração do sistema de artes a curadoria atua como agenciadora de projetos que apresentam “as culturas locais em um sistema globalizado, ou seja, a delimitação de uma identidade nacional que dialogue efetivamente com as correntes internacionais.”(PEREIRA, 2013, p. 417)

A XVI Bienal, realizada em 1981, cuja curadoria foi assinada por Walter Zanini foi paradigmática. Acompanhando as tendências internacionais configurou-se como a mais significativa quebra do modelo bienal realizado até então na bienal paulista. A distribuição de prêmios já havia sido abolida na edição anterior. Nesta edição, a divisão por nações não determinariam os critérios de montagem. A mostra foi organizada por núcleos conforme as linguagens e técnicas adotadas, incluindo categorias historicamente excluídas, como vídeo-arte. Segundo Lisette Lagnado, “em termos históricos, esse gesto inaugura dois momentos importantes para as narrativas críticas: o questionamento das “representações nacionais” e o papel da curadoria na construção de novas bases de interpretação da arte.” (2015, p.83). Além dos meios tradicionais, o evento contou com xerox, performances, instalação, arte postal, livro de artista. Contou ainda com um núcleo denominado Arte Incomum, organizado por Annateresa Fabris e Victor Musgrave, apresentando artistas que transbordam as margens da arte hegemônica, definida pelo curador geral como: “múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não redutíveis a princípios culturais estabelecidos.”(ZANINI, 1981, p.7). Essa mudança abre passagem para a reformulação das práticas curatoriais, cuja função original de gestão e conservação das obras de artes passa a incluir uma atividade autoral, estruturadora dos modelos expositivos contemporâneos, cujos objetivos envolvem a determinação de conceitos ou temas norteadores através dos quais se estabelecerá critérios de agrupamentos, inserções e exclusões das produções artísticas e os modos de dar a ver,

envolvendo uma fundamental dimensão discursiva e mediadora na interface entre arte e sociedade.



Figura 17. Imagem do vão central 16ª Bienal, 1981.

Disponível em <<http://www.bienal.org.br/>>.

Segundo Aracy Amaral (1988), nas décadas finais do século XX, os curadores foram tornando-se os grandes personagens do meio artístico internacional, o curador estrela: “Parece importar, portanto, menos a obra de arte em si, e o artista que se coloca como seu autor, mas a manipulação dos movimentos artísticos pelos curadores que produzem esses eventos milionários que provocam filas diante de museus, centros culturais e Bienais ou Documentas.” A autora vincula esse fenômeno a sociedade de consumo, cuja cultura se insere numa lógica de mercado e as exposições se convertem em empreendimentos e espetáculos, regidos pela constelação curatorial. Anos mais tarde, em 2011, presenciei sua fala no Simpósio de Encerramento da 8ª Bienal do Mercosul, onde Aracy Amaral afirmou estarmos vivendo o período do educador estrela.

A Bienal de São Paulo se inseriu no mapa na intenção de redesenhar a geografia da arte. Todavia, no período entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, esse mapa estava fortemente dividido entre os centros, que ditavam os parâmetros de legitimação e inserção da produção artística, e as periferias, das quais se esperava o consumo e reprodução desses

modelos. Podemos afirmar que apesar de reconhecermos as linhas do decalque do modelo bienal no território brasileiro, na circulação atmosférica o evento se des-substancializou na zona de alta pressão subtropical e se reterritorializou em uma nova plataforma.

Como veremos a seguir, as forças que possibilitaram a formação de um grande número de Bienais na década de 1990, foram pautadas por novos movimentos atmosféricos, novas lógicas, reconfigurando a geopolítica desses eventos. Todavia, se por um lado, segundo Aracy Amaral (1988), a emergência de um artista ao nível internacional, ou o interesse pela produção artística de um país, continuou muito pautada pela conjuntura econômica e política da qual o país em questão gozava, por outro lado, na virada do século, essas forças se chocaram com outras forças, desenhando novas cartografias.

2.2 Bienal do Mercosul: cartografias entre a geopolítica e as geopoéticas.

A Bienal do Mercosul é um evento promovido pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, criada em 1996, na capital do estado do Rio Grande do Sul (Brasil), através de uma convergência de interesses públicos e privados, sob a justificativa de projetar a arte contemporânea latino-americana no globo. Suas exposições são compostas por produções com ênfase na arte latino-americana pós década de 1960, incluindo projetos comissionados especialmente para a mostra. Surge numa década que viu nascer cerca de cem bienais de artes em regiões economicamente emergentes, ainda que majoritariamente no continente europeu, movidas por uma vontade de internacionalização da arte.²⁴

O surgimento da Bienal do Mercosul e das demais bienais de artes distribuídas pelo globo na década de 1990, se inseriu numa correlação de forças diferente daquela que favoreceu a criação da Bienal de São Paulo. O mundo pós-guerra fria vivia um novo processo de reorganização geopolítica, marcada pelo avanço do modelo capitalista neoliberal no globo, cuja organização do poder se diferenciava da ordenação do mundo polarizado entre centro e periferia, produzindo novas forças-formas de geografização dessas relações desiguais. Nas palavras de Eduardo Passos e Regina Benevides (p. 164):

24 Além da Bienal do Mercosul foram criadas na década de 1990 Adelaide Biennial of Australian Art (1990), Bienal de Lyon (1991); Bienal Dak'Art (1992); Trienal Ásia-Pacífico (1993); Bienal de Joanesburgo, SITE Santa Fé, Bienal de Gwangju (1995); Manifesta e Bienal de Xangai (1996); Bienais de Berlim, Taipei e Montreal (1998); Trienal Fukuoka Asian Art, Bienais de Liverpool e do Caribe (1999), entre outras.

Se o expansionismo se caracterizava pelo movimento do capital a partir de um centro de irradiação (daí um capitalismo realizado como uma geopolítica dos estados nacionais), essa versão intensiva do capital se dá na forma de um estranho domínio. Agora a colonização se faz não mais no confronto entre metrópole e colônia ou qualquer outra das grandes divisões que polarizavam o embate em blocos rivais. Diferentemente, vivemos uma forma de colonização *sur place, in loco*.

Nesse sentido podemos pensar que a proliferação de bienais em novas regiões para além dos tradicionais centros da arte, ou o que Vinicius Spricigo (2009, p.18) chamou de efeito Bienal da década de 1990, pode estar articulada com o que Hans Belting chamou de uma nova geografia da história da arte (2012, p.115), colocando em cheque a ideia de uma história universal, quebrando as narrativas hegemônicas para dar lugar a criação de múltiplas narrativas descentralizadas. Por outro lado, se as Bienais da década de 1990 foram celebradas por alguns como um efeito positivo da cultura globalizada, foi criticada por outros como um neocolonialismo cultural. Como vimos anteriormente na problematização de Aracy Amaral (1988), o interesse pela produção artística de um país, continuou fortemente pautada pela sua conjuntura econômica e política. Se o sistema internacional das artes passa a se inserir em um movimento mais amplo de mobilidade, descentramento e deslocamento, na lógica da circulação do capital, também é pertinente questionar que artistas encontram condições para circulação e emergência de sua produção em escala internacional? Até o presente, tal circulação ainda é fortemente condicionada por fatores como raça, gênero, classe social. Ainda se conservam nas estruturas sociais o colonialismo, o elitismo, o racismo, o machismo e normatividade que nos constituiu historicamente operando uma distinção de mundos vividos e acessados.

Desde a década de 1960, novas práticas curatoriais, artísticas e educacionais, foram dando forma a outros modelos expositivos que se contrapunham ao modelo moderno e seu “cubo branco”²⁵. A dissolução da ideia de espaço expositivo neutro e ideal, especialmente a partir do minimalismo, borrou as fronteiras que separavam as artes em linguagens e categorias puras. Se na modernidade a relação com espaço ganhou protagonismo no embate com a superfície pictórica, na contemporaneidade o tempo não se separa do espaço. O conceito de obra de arte centrada no objeto se dissolveu no ar. Parece não haver limites sobre o que pode ser material para a criação artística. Aliás, a arte se despreendeu do material. Transbordou para o acontecimento, para experiência, para o micropolítico, para o molecular. As fronteiras entre artista, crítica(o), espectador(a) por vezes se deslocam, por vezes se reforçam, se misturam ou

25 C.f O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

se desfazem. Nas palavras de Frederico Morais (p.69 e 70) “Da apropriação de objetos, partiu-se para apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou.”

As práticas do *site specific*, por exemplo, nas quais artistas desenvolvem projetos *in situ* integrando comunidades e contextos locais, tornaram-se uma marca das bienais de arte. O *site*, palavra de origem latina que vem de *situs* e que podemos traduzir como sítio, lugar ou terreno, pode ser pensado com as ferramentas conceituais da geografia. Campo que, conforme Milton Santos (2006), é definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e ações, de fluxos e fixos, reunindo toda a materialidade e a vida que anima. Nesse sentido, podemos pensar que a produção artística a partir de meados do século XX invoca interações desde o território em sua materialidade à produção desmaterializada de subjetividades, das mobilidades e entranhamentos das classes sociais à política de saberes e poderes. Se, conforme Frederico Morais (2001, p.175) no surrealismo “a arte teria como meta quebrar a lógica do sistema de objetos”, as práticas artísticas contemporâneas que investem no acontecimento geográfico, buscam intervir no sistema de objetos e ações.

O par aparentemente paradoxal pluralidade/singularidade passa a ser constitutivo desse tipo de evento, visto que neste contexto global que nega a polarização entre centros e periferias, tais bienais afirmam a diversidade e a pluralidade de outras narrativas e manifestações artísticas para além dos moldes euro-estadunidenses, afirmando consequentemente a singularidade de suas próprias geografias em suas relações com a arte. A afirmação de sua territorialidade desde a primeira edição, expressa por Frederico Morais (1997, p14) no texto de apresentação da Revista Continente Sul Sur, consolidou a Bienal do Mercosul no circuito internacional de forma singular em relação a maioria das Bienais internacionais, em especial a sua vizinha São Paulo, o que não a faz menos inserida nesse plano de forças. Em suas palavras:

O resultado dessa avaliação conjunta, ainda em processo, não será, certamente, a construção de uma homogeneidade plástica tão a gosto da visão euro-norte-americana, mas, ao contrário, a revelação das diferenças significativas existentes na produção dos países que integram o Mercosul e mesmo dentro de cada país. A diversidade e a pluralidade de propostas artísticas são também características da arte latino-americana. (MORAIS, 1997, p.14).

A instituição tomou para si o nome do bloco econômico formado em 1991 através do Tratado de Assunção, que reuniu originalmente Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai em um acordo comum de mercado, coordenando suas políticas macroeconômicas e afinando as

legislações internas.²⁶ A associação entre países para formação de blocos econômicos se acentuou com a globalização econômica pós guerra-fria, cujos principais objetivos eram ampliar as relações comerciais entre os países integrantes, os fortalecer em suas relações externas e promover a integração política, econômica e social. O Brasil – país com maior economia e extensão territorial da América do Sul, fazendo fronteira com dez das doze nações sul-americanas, excetuando-se apenas o Chile e o Equador – ocupou uma posição de liderança em relação aos membros do Mercosul. No Parágrafo único do Art. 4º, da Constituição Federal brasileira de 1988, que dispõe sobre as relações internacionais, afirma-se a busca pela integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações. O Tratado de Assunção se insere, portanto, nessa premissa de integração e faz parte de um processo de estabelecimento de zonas livres de comércio, articulando o discurso de crescimento econômico com justiça social. Através de pesquisa à página oficial do Mercosul, todavia, verifica-se a ausência de políticas expressivas no campo da cultura. A menção à cultura aparece apenas como o quinto eixo do plano estratégico de ações sociais, localizando-se como um subtema nos organogramas do tratado. A Fundação Bienal do Mercosul não é sequer citada na página oficial do Mercosul. O que essa ausência nos indica?²⁷ Segundo Gaudêncio Fidelis (2005, p.33), em sua revisão histórica sobre a Bienal do Mercosul, as bases para uma legislação cultural no âmbito do Mercosul foram criadas no Memorando de Entendimento, encaminhado na Primeira Reunião Especializada em Cultura do Mercosul, que por sua vez aconteceu somente em 1994. Neste documento aponta-se para intenção de remover barreiras aduaneiras entre os países-membros a fim de facilitar e ampliar a circulação de bens culturais. Contudo, além do documento não incluir o campo das artes visuais, abrangendo somente literatura, cinema, música e dança, tal proposta nunca foi concretizada. Apenas em 1996, quando os ministros da cultura dos países integrantes se reuniram na cidade de Canela (Rio Grande do Sul) com o objetivo de reafirmar as premissas estabelecidas pelo memorando, a área das artes plásticas foi inserida nos acordos de cooperação, incluindo a intenção de organização de um evento com a participação de artistas do Mercosul. Ainda assim, nas palavras de Fidelis (2005, p 34), “de uma maneira ou de outra, o trânsito de obras, bens e equipamentos culturais

26 Atualmente “são Estados Associados do MERCOSUL a Bolívia (em processo de adesão ao MERCOSUL), o Chile (desde 1996), o Peru (desde 2003), a Colômbia e o Equador (desde 2004). Guiana e Suriname tornaram-se Estados Associados em 2013. Com isso, todos os países da América do Sul fazem parte do MERCOSUL, seja como Estados Parte, seja como Associado.” Acesso em: 9 maio 2017. <<http://www.mercosul.gov.br/saiba-mais-sobre-o-mercossul>>.

27 Disponível em <<http://www.mercosul.gov.br/>>. Acesso em 2 maio 2017.

nunca foi facilitado e as barreiras aduaneiras não foram removidas, apesar de todos os protocolos de intenções e tratados assinados.”

“Por que deve haver uma Bienal do Mercosul se não existe uma arte mercosulista?”- pergunta Nestor Garcia Canclini (2011, p.82) no artigo escrito para revista Porto Arte, no contexto da 8ª edição do evento, ao qual ele denomina a Bienal da desglobalização. É inegável que a escolha do nome de um evento enuncia a forma como almeja se inserir concretamente no mundo. Apesar de totalmente financiada por recursos nacionais e de seu conselho ser composto exclusivamente pelo empresariado local, a Bienal é do Mercosul. Seu nome não é Bienal do Cone Sul, não é da América Latina, não é da América do Sul, não é do Brasil, tampouco do Rio Grande do Sul ou de Porto Alegre. Sendo Mercosul um tratado econômico entre um grupo de países, circunscrito à lógica de um capitalismo globalizado/globalizante, caracterizado principalmente pelo fluxo de capital e de pessoas, a expectativa de se determinar uma identidade característica da produção artística do Mercosul chega a ser um paradoxo. Moacir dos Anjos (2018) aponta que o processo de internacionalização progressivo tem intensificado o discurso de que as produções artísticas não podem mais ser definidas conforme traços distintivos de pertencimentos locais, “tais criações exprimiriam não mais as singularidades das partes de um mundo fraturado e desigual, mas apenas a entusiasmada adesão de cada um desses pedaços a um mundo 'comum' a todos, marcado por um grau de liquidez simbólica elevado.” (2018, p.45). Este discurso se coloca em oposição a defesa de um nacionalismo na arte, que se inscreve num registro identitário essencialista, combatendo qualquer movimento no conjunto de valores, crenças e expressões culturais. Moacir dos Anjos, todavia, defende que: “Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a reivindicação intransigente por uma tradição imóvel, existe um largo intervalo de recriação e reinserção identitária do local que é irredutível a um ou a outro desses polos extremados.” (2018, p.46).

Frederico Morais, o primeiro curador da mostra, mencionou na palestra Sentidos do Público na arte, realizada em maio de 2014, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, que sua proposta era de que a Bienal fosse realizada em um local diferente a cada edição. O curador mencionou ainda, o texto do crítico Jacques Leenhardt, ex presidente da Associação de Críticos de Arte, que sublinhou o fato de que esta “foi a primeira Bienal no mundo ligada a um projeto econômico.” Dessa maneira, tendo esta Bienal o nome de um acordo econômico e não de um lugar, como costuma ser, é relevante perguntar de que forma o tratado e o evento se relacionam. Vejamos um trecho da crítica de Jacques Leenhardt (1997):

Penso no quadro físico e institucional, porque me parece muito significativo aos níveis estético e político. O primeiro nível fica no título mesmo da Bienal: Mercosul. A questão do mercado aparece com toda evidência. Não se trata, entretanto, só da arte como mercadoria, senão da produção, de legitimação e da circulação mercantil da obra de arte, quer dizer, do circuito sócio-econômico da produção artística como produto intelectual e artesanal. O marco institucional desse mercado não é qualquer um: trata-se do Mercosul, uma entidade relativamente nova, fruto de um processo de maturação da consciência latino-americana, tanto econômica quanto culturalmente. Assim, podemos descobrir uma espécie de vocabulário básico sobre o qual está articulado o discurso sobre a emergência da Bienal: construção de um espaço, significado político desta construção e determinação geográfica deste espaço.

Segundo o curador Gaudêncio Fidelis (2005, p.34), a formação e consolidação do Mercosul exige a superação de diferenças históricas entre as nações e povos integrantes, vinculados a seus processos de colonização e emancipação em relação às metrópoles europeias, que ainda hoje carregam as marcas e continuidades de séculos de colonização. Nesse sentido, a criação de uma Bienal do Mercosul poderia ser entendida menos como um espaço de exibição ou representatividade de uma já existente arte mercosulista e mais como a organização de novas condições de produção e circulação de uma arte desde o Mercosul. Se nesse sentido o projeto alcançou êxito é uma discussão a parte. Da mesma maneira, não foi a preexistência de um consolidado mercado artes, associado a um campo profissional constituído, que motivou a criação da Bienal do Mercosul. A forte orientação do mercado que rege a política das artes, sobretudo quando nos referimos a uma escala global, entra em colisão com as realidades econômicas locais ao sul do equador, impondo a necessidade de novas estratégias tecidas em uma trama de contradições e interesses divergentes. “Trabalhar sob circunstâncias locais, mas estabelecendo relações entre uma rede global: este é talvez o primeiro passo estratégico que grupos independentes de artistas aprendem, como meio de se tornarem menos amarrados as conexões locais, assegurando uma mobilidade política necessária para produzir mudanças no ambiente que atuam.” (BASBAUM, 2013, p. 64) Este primeiro passo, porém, só é possibilitado para alguns corpos que encontram condições de mobilidades do local para o global. O que dizer dos tantos corpos que não possuem a mesma “passabilidade” nem mesmo em seus contextos de origem?

Conforme Guilherme Vergara (2011, p.108), as mostras e bienais internacionais, ainda que atuem de maneira ambivalente, não deixam de estar nesse circuito globalizado. Em suas palavras:

Esse fenômeno atravessa a mudança de cenários tanto nos museus como nas grandes bienais de pequenos lugares, como disjunturas entre a globalização capitalista de cima para baixo e outra, de grassroots, de raiz, de baixo para cima. Os artistas, educadores, pesquisadores e agenciadores socioculturais ora são atravessados pela

consciência crítica dessas disjunturas, ora são atravessadores. Nessa geografia de trânsitos globalizados, o macro e o micro se confundem, o local e o global reforçam um contemporâneo através de entrelaçamentos de contemporaneidades ou choques de temporalidades em que os museus de arte, os artistas e educadores fazem suas opções éticas com relação às múltiplas máscaras da globalização.

Ainda que não se encontre nenhuma agenda expressiva para o campo da cultura entre as diretrizes do Mercosul, o tratado favoreceu a constituição de um clima geopolítico para a fundação de artes que toma seu nome, apoiado especialmente na relevância do intercâmbio cultural para efetivação do projeto de integração que o tratado almeja. Em um pequeno texto que abre o catálogo da primeira edição da mostra, Francisco Weffort, então Ministro de Estado da Cultura, escreveu:

A criação do Mercosul, formalizada no Tratado de Assunção, previa, além da livre circulação de mercadorias e da queda de barreiras alfandegárias, a integração cultural entre países e povos. São iniciativas como a I Bienal Mercosul, realizada em Porto Alegre de 2 de outubro a 30 de novembro, que convertem essa ideia em realidade (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 1997).

Para constituição deste clima favorável soma-se a inclusão do Art. 215º da Constituição Federal de 1988, que determina como dever do Estado brasileiro garantir a todos cidadãos e cidadãs o pleno acesso à cultura, através do apoio, incentivo, difusão e valorização das manifestações e produções culturais. O artigo abriu caminhos para a criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura, Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, e para a Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul, Lei nº 10.846, que entraram em vigor respectivamente em 1991 e 1996. Tais leis funcionam através da aplicação direta do imposto de renda de empresas em projetos culturais aprovados pelas instâncias governamentais correspondentes e foram decisivas para viabilizar a existência da Fundação. Em contrapartida, as empresas expõem suas marcas nas produções dos projetos financiados e tem seu nome valorizado através da associação à ações de responsabilidade social. Tal fenômeno relaciona-se ao advento das megaexposições temporárias no Brasil, que evidenciaram um significativo aumento do público, com presença maciça do público escolar, agradando patrocinadores e atraindo novos. Esse modelo de financiamento dos projetos culturais, acentua a participação da esfera privada nos rumos das políticas públicas do âmbito da cultura, estreitando os laços entre arte contemporânea e mercado e se inserindo em um processo de capitalização da cultura que acontece em escala global.

A partir da década de 90 as megaexposições, que usualmente contam com um grande aparato publicitário e um alto investimento de capital, passaram a atrair multidões, ampliando

os perfis de público dos museus e centros culturais, inclusive pessoas que nunca antes entraram nesse tipo de espaço. Segundo Ana Mae Barbosa “a atenção dada à educação nos museus aumentou quando as megaexposições permitiram descobrir que as escolas são o público mais numeroso nesses eventos e, portanto, inflam as estatísticas e ajudam a mostrar grande número de visitantes aos patrocinadores. (p.17, 2009)” Por outro lado, a autora também associa o aumento da frequência de grupos escolares aos museus brasileiros nesse mesmo período, à difusão da Abordagem Triangular²⁸ e a inserção de seus princípios (ainda que modificados) nos Parâmetros Curriculares para disciplina de Artes, determinados pelo MEC (1996/1997). A Bienal do Mercosul relaciona-se com este fenômeno inserido numa economia da cultura e não por coincidência foi justamente a sua dimensão pedagógica que de fato a singularizou em relação as outras bienais. Todavia, como veremos no capítulo seguinte, as experiências pedagógicas vivenciadas nas diferentes edições da Bienal do Mercosul diferenciam-se daquela proposta pela Abordagem Triangular e inauguraram novos modos de se relacionar com as artes.

Gaudêncio Fidelis (2005, p.39) nos aponta outros elementos que colaboraram para a criação da Fundação Bienal do Mercosul e que, no vocabulário meteorológico da presente pesquisa, compõem as condições climáticas favoráveis a sua constituição: a apresentação pública do anteprojeto de uma Bienal do Cone Sul pela produtora Maria Benites Moreno, encaminhado para Secretaria de Cultura do Mercosul da Assembleia Legislativa em 1994²⁹, bem como a movimentação de um grupo de artistas que em paralelo debatiam a criação de intercâmbios com artistas da América Latina com o apoio do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVI RS).³⁰ Segundo Fidelis (2005, p.29), esta instituição vinha promovendo uma série de programas com o intuito de fomentar a ampliação da profissionalização do setor artístico gaúcho, incluindo a organização de eventos como os Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas, promovidos inicialmente pelo Conselho de Desenvolvimento Cultural (CODEC), tendo sua primeira edição em 1989, e posteriormente

28 Metodologia de ensino de artes, sistematizada por Ana Mae Barbosa quando esteve na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 1987 e 1993, inspirada nos pressupostos da Discipline-Based Art Education (DBAE), que em sua concepção original elenca quatro instâncias do conhecimento em arte: a produção, a crítica, a estética e a história da arte. Já a proposta triangular, envolve três vertentes: o fazer artístico, a leitura de imagem e a história da arte.

29 Justo Werlang, primeiro diretor-presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em texto que abre o primeiro catálogo do evento, atribui a origem da instituição a coincidência do encontro entre Maria Benites e Jorge Gerdau Johannpeter em um voo entre São Paulo e Porto Alegre, onde a produtora teria apresentado brevemente seu projeto ao empresário.

30 Bruna Fetter cita os artistas Caé Braga, Gustavo, Nakle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendez, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti. (FETTER, 2008).

assumidos pelo IEAVI. Foram realizadas três edições do Encontro, respectivamente em 1989, 1990 e 1996, este último “anunciado como uma preparação do terreno para o advento da Bienal do Mercosul, que estava planejada para o ano seguinte” (FIDELIS, 2005, p.30). Todavia, tais encontros apesar de vinculados às instâncias governamentais, não lograram mecanismos mais concretos no sentido de viabilizar efetivamente a integração.

Foi, contudo, a reunião entre o governador do Estado do Rio Grande do Sul, o Secretário de Estado da Cultura, empresários, autoridades políticas, artistas, produtores e colecionadores, na residência do empresário Jorge Gerdau Johannpeter³¹, que articulou as forças e interesses necessários para a criação da instituição. Poucos meses depois uma comissão técnica composta por representantes do governo estadual e municipal, empresários, artistas e as entidades de classe Fiergs³², Federasul³³ e Farsul³⁴ foi empossada pelo governador do estado com o fim de formular um projeto para a criação da Bienal. A comissão lançou a proposta de criação de uma fundação de direito privado, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Em 1º de dezembro de 1995, “Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul,” foi nomeada pelo Governador do Estado com a missão de formar um conselho deliberativo e a indicação de seu primeiro presidente em um período de 60 dias. Em menos de duas semanas foi aprovado por unanimidade o nome do empresário e colecionador de arte Justo Werlang³⁵ e em abril de 1996 aprovado o projeto que lança as bases para o estatuto social da Fundação, para seu primeiro projeto de mostra e a lista de sete empresários que instituirão a Fundação: Adelino Raimundo Colombo³⁶, Hélio da Conceição Fernandes Costa³⁷,

31 Presidente do grupo Gerdau, empresa siderúrgica brasileira e maior empresa da região sul do Brasil, com atuação em 14 países e cerca de 140 mil acionistas. Foi fundador e presidiu por 10 anos o Conselho de Governança do movimento Todos pela Educação e o Conselho da Fundação Iberê Camargo, é vice-presidente do Conselho da Fundação Bienal do Mercosul e integrante do Conselho da Parceiros Voluntários.

32 Federação das Indústrias do Rio Grande do Sul.

33 Federação de Entidades Empresariais do Rio Grande do Sul.

34 Federação da Agricultura do Rio Grande do Sul.

35 Desde dezembro de 2016 é Diretor-Presidente da FIC-Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Empresário e colecionador de arte, tem atuado em diversas instituições culturais. É também o 2º vice-presidente da Fundação Bienal de São Paulo. Participou tanto da criação da Bienal do Mercosul como da Fundação Iberê Camargo, onde foi, em sua fase de implantação, vice-presidente e membro do Conselho de Curadores. Da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, da qual é membro vitalício e vice-presidente do Conselho de Administração, foi seu primeiro e sexto presidente e também vice-presidente da 4ª e da 5ª Bienais. Foi, também, membro do Conselho Municipal de Cultura de Porto Alegre e do Conselho do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/>> Consulta em 18 de novembro de 2017.

36 Fundador das Lojas Colombo, uma das maiores redes de eletrodomésticos do Brasil.

37 Engenheiro civil, sócio e diretor da EDEL EMPRESA DE ENGENHARIA S/A.

Horst Ernst Volk³⁸, Jayme Sirotsky³⁹, Jorge Gerdau Johannpeter, Sérgio Silveira Saraiva⁴⁰ e William Ling⁴¹. Em junho de 1996, na sede da Gerdau foi aprovado o projeto executivo para a 1ª Bienal e firmado um convênio com governo do estado que previa sua colaboração para garantir a infraestrutura do evento, além da locação de uma verba do Estado através de um mecanismo legislativo (FIDELIS, 2005, p 39). Dois meses depois, em agosto de 1996, o projeto de lei de incentivo a cultura enviado pelo governador do estado para Assembleia Legislativa é aprovado por unanimidade. É perfeitamente possível, portanto, que a relação de causa/consequência entre a aprovação da Lei de Incentivo à Cultura e a viabilização da criação da Fundação Bienal do Mercosul seja inversa, ou seja, que os esforços políticos em torno da aprovação da Lei nº 10.846, em tempo muito curto, estejam diretamente vinculados às articulações público-privadas para a criação da Fundação Bienal do Mercosul, visto que o alto empresariado local estava diretamente envolvido. Esta foi, inclusive, a primeira beneficiada com a aprovação do Conselho Estadual de Cultura para receber os benefícios da LIC/RS.⁴²

Em 11 de junho de 1996, na Sala Alberto Pasqualini, este convênio foi assinado, a escritura pública da Fundação e seu Estatuto Social foi lido e assinado pelos membros. É a certidão de nascimento da Fundação Bienal do Mercosul. Novos integrantes foram eleitos pelos membros instituidores Anton Karl Biedermann⁴³, Daniel Ioschpe⁴⁴, Eva Sopher⁴⁵,

38 Proprietário e diretor da fábrica de calçados Ortopé.

39 Presidente emérito do Grupo RBS, um conglomerado de mídia que possui como suas subsidiárias 12 emissoras de TV abertas e afiliadas à Rede Globo, 15 emissoras de rádio (Rádio Gaúcha, Rádio Atlântida, 102.3 FM, Rádio Farroupilha, CBN Porto Alegre), 3 jornais (Zero Hora, Diário Gaúcho, Pioneiro) e a empresa e.Bricks Digital.

40 Sócio, administrador ou dono da empresa Sss Participações Ltda e da empresa Mw Energias Renováveis S/A.

41 Herdeiro do Fundador da Petropar, segundo maior fabricante mundial de mantas de polipropileno para descartáveis higiênicos e médico-hospitalares e da segunda maior fábrica de latas de alumínio para bebida do país.

42 “Cultura rima com mercado maior,” Caderno de Economia, Zero Hora (28.09.1997).

43 Integrou a equipe principal de natação do Grêmio Náutico União, já foi presidente e atualmente é patrono do clube.

44 Acionista, membro do conselho de administração e um dos controladores do grupo Iochpe-Maxion S/A. Falecido em 2007.

45 Empreendedora cultural teuto-brasileira, foi diretora do Teatro São Pedro cujo trabalho para a sua recuperação é bastante reconhecido na cidade de Porto Alegre.

Fernando Pinto⁴⁶, Jorge Polydoro⁴⁷, Júlio Ricardo Andrighetto Mottin⁴⁸, Luiz Carlos Mandelli⁴⁹, Luiz Fernando Cirne Lima⁵⁰, Michael Ceitlin⁵¹, Péricles de Freitas Druck⁵², Raul Anselmo Randon⁵³, Renato Malcon⁵⁴ e Jorge Carlos Appel⁵⁵ (como membro nato). Justo Werlang foi eleito como diretor-presidente que passou a ser membro nato do Conselho, eleito também presidente do Conselho de Administração. Apenas uma mulher entre 21 homens. Nenhuma pessoa negra entre os 22 membros. Foi dada posse à Diretoria Executiva eleita pelo Conselho de Administração e, em seguida, eleito o Conselho Fiscal da Fundação (FIDELIS, 2005, p 39).

A primeira edição do evento ocorreu em 1997, com a curadoria geral de Frederico Morais. Segundo o curador (MORAIS, 2014), a 1ª Bienal do Mercosul talvez tenha sido a maior exposição antológica realizada no Brasil, maior até que a segunda Bienal de São Paulo, organizada por Mario Pedrosa em 1953. Frederico Morais conta que visitou os países convidados, elaborando uma lista prévia de artistas e curadores assistentes⁵⁶ para integrar o

46 Empresário e engenheiro do Rio Grande do Sul (Brasil), foi presidente e diretor executivo da companhia aérea Varig entre 1996 e 2000 e é diretor executivo da TAP Portugal desde outubro 2000.

47 Arquiteto, presidente da Revista Amanhã, *voltada à área de negócios, empreendedorismo, gestão, inovação e demais aspectos da economia dos três Estados da Região Sul.*

48 Economista e especialista em Finanças. Ao longo de sua trajetória na companhia Dimed, formado pela rede de farmácias Panvel, desenvolveu as funções de Supervisor, Gerente, Diretor de Marketing e vice-presidente e de Componentes Automotivos S/A. Durante dez anos, de 1983 a 1993 foi Presidente do SESI/SENAI e, desde 2016 ocupa sua presidência.

49 Assumiu a presidência da Fundação Bienal do Mercosul na ocasião da 8ª edição. Diretor Presidente da DHB – 1993, acumulou a função de Presidente da FIERGS - Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Sul. Em 1991 tornou-se Membro do CEAL – Conselho de Empresários da América Latina. No período de 1991 a 1993 foi Coordenador Geral do Conselho Empresarial de Competitividade, trabalhando diretamente com o Ministro da Fazenda. Em 1994 foi nomeado Membro do Conselho Empresarial do Ministério de Relações Exteriores.

50 Sócio-proprietário de fazendas e assessor de grandes fazendeiros gaúchos, trabalhando ainda para a Secretaria de Agricultura do estado e ministro da Agricultura no governo Emílio Garrastazu Médici, de 30 de outubro de 1969 a 9 de maio de 1973. Foi presidente da Farsul em 1968, tornou-se membro do conselho superior de orientação política e social da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e, em dezembro de 1993, da diretoria da Companhia Petroquímica do Sul (Copesul). Empresário, constituiu a firma L. F. Assessoria, Planejamento Rural e Comércio LtdaCopesul.

51 Ex-diretor presidente da Mundial S.A.

52 Presidente da Habitasul.

53 Foi presidente da Câmara de Indústria, Comércio e Serviços de Caxias do Sul entre 1975 e 1978. Construtor de um dos maiores conglomerados de empresas do Brasil (Randon Veículos, Randon Implementos, Suspensys, Master, Jost Brasil, Fundação Castertech Tecnologia, Fras-le, Banco Randon), considerado entre os mais importantes no setor de transporte para cargas terrestres, implementos rodoviários, auto-peças e serviços.

54 Presidente da Fundação Bienal do Mercosul na ocasião da 4ª edição. Um dos fundadores do Fórum da Liberdade. Sócio do grupo Malcon, conglomerado financeiro e imobiliário.

55 Primeiro secretário de cultura do Rio Grande do Sul no governo Pedro Simon (PMDB). Entre as realizações de Appel a frente da pasta da Cultura estão a criação da Casa de Cultura Mario Quintana e a inauguração da Rádio FM Cultura, em 1989.;

56 Embora a mostra não estivesse dividida por nações, a equipe de curadores se organizou dessa maneira: Irma Arestizábal (Argentina), Pedro Querejazu (Bolívia), Frederico Morais (Brasil), Justo Pastor Mellado (Chile), Tício Escobar (Paraguai), Angel Kalenberg (Uruguai), Roberto Guevara (Venezuela). José Francisco Alves (Brasil), não consta como curador no catálogo, mas coordenou o programa Intervenções na Cidade, com artistas de diferentes nacionalidades.

projeto, além de realizar uma pesquisa nos acervos públicos brasileiros de arte latino-americanas. A mostra apresentou 256 artistas brasileiros, argentinos, uruguaios, chilenos, paraguaios, bolivianos e venezuelanos (que ainda não era parte do Mercosul) e 880 obras de arte.

A proposta curatorial tinha como grande mote “dar início a tarefa urgente de reescrever a história da arte latino-americana, ou melhor, reescrever a história da arte universal de um ponto de vista que não seja exclusivamente euro-norte-americano (1997, p.14).” Para tanto, acentuou-se um caráter histórico, organizada de acordo com três vertentes, no lugar do modelo de organização por países: Vertente Construtiva/ a arte e suas estruturas; Vertente Política/ a arte e seu contexto e Vertente Cartográfica/ a arte e território, na intersecção entre geografia e história. O evento, que homenageou o artista argentino Xul Solar e o crítico de arte Mario Pedrosa, contou ainda com a mostra Último Lustro, reunindo a produção de artistas novos no cenário das artes latino-americana e com os segmentos Esculturas no Espaço Público e Imaginário Objetual, que faziam parte do programa Intervenções na Cidade, coordenado por José Francisco Alves, convocando jovens artistas a estabelecerem relações plásticas com a cidade e provocando o público a transformarem sua forma de se relacionar com o território. Foram ainda realizados dois seminários dedicados as teorias e conceitos elaborados no campo da arte latino-americana e à revisão da perspectiva hegemônica sobre a arte latino-americana, a fim de reescrever essa histórica do nosso ponto de vista.

No catálogo da edição, todavia, não encontramos imagens das obras expostas em seus ambientes. Comumente os catálogos são produzidos antes da abertura das mostras e o que se tem é uma exibição das obras em uma condição objetual, quando muito são apresentadas em contextos de exibição anteriores, porém com um esforço de neutralização do lugar, convertendo-se num lugar qualquer, indiferente, para centrar-se na amostragem do objeto artístico isolado. Se por um lado, a curadoria rompeu o modelo de exibição por nações para estruturar-se através de três eixos temáticos, o catálogo conservou o modelo de estruturação das bienais, dividindo-se por nacionalidade dos artistas participantes. Além do catálogo, o evento contou com a publicação da Revista Continente Sul Sur, (MORAIS, 1997) reunindo uma série de textos, manifestos, artigos importantes para essa re-escrita da arte pela perspectiva latino-americana.

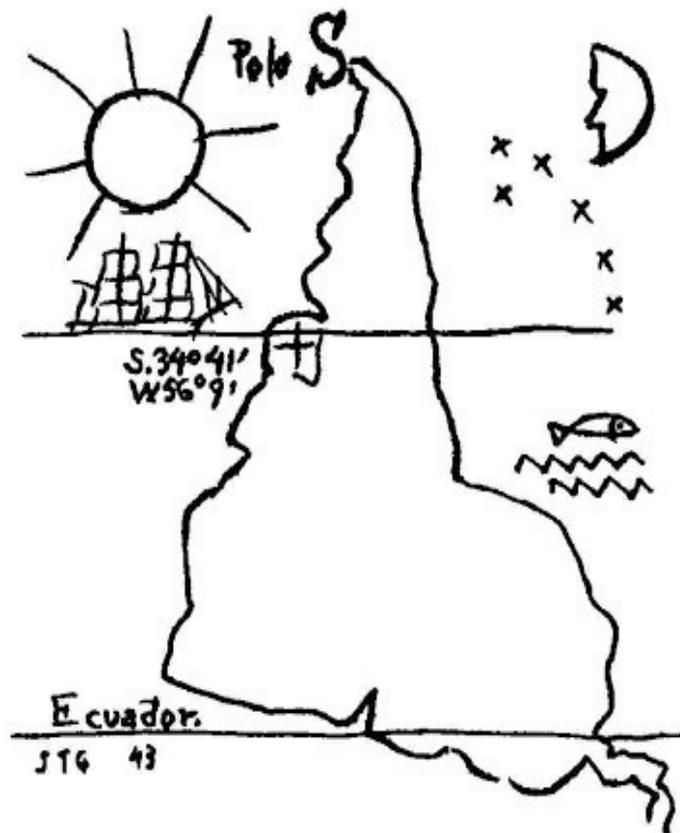


Figura 18. Escola del Sur. Joaquín Torres García

Também não foi possível obter registros imagéticos da exposição através da instituição. Além do seu Núcleo de Pesquisa estar fechado por falta de profissional para a função, a instituição tirou do ar o imenso acervo digital que era disponibilizado pelo seu site. Um lamentável apagamento de sua própria história.

A produção de Joaquín Torres-García é paradigmática para acessarmos o campo conceitual em que se estrutura a Bienal do Mercosul a partir da condução de seu curador. Para ele, o gesto do artista de inversão do mapa da América é o marco fundante da vertente cartográfica na produção latino-americana. Um gesto que reterritorializa nossos modos de ver e fazer arte, desde uma perspectiva própria e, portanto, desviante dos modelos do norte e seus paradigmas hegemônicos. O cartográfico, portanto, é também político. Na exposição, esta vertente reuniu artistas que se utilizaram da cartografia a fim de repensar as estruturas que mantêm firmes os alicerces da colonização, passando pelo território, pelos corpos, pelos signos e pelas subjetividades. A Vertente Construtiva reuniu a produção de artistas cujas obras dedicam-se ao embate com o próprio meio plástico, explorando forma, cor, espaço, tempo. A Vertente Política reuniu obras que apresentam as tensões políticas que atravessaram

e atravessam a maior parte dos países latino-americanos, marcados pelo trauma da colonização e pelas ditaduras civis-militares que assolaram o continente na década de 1960 e 1970. Mais uma vez em suas palavras:

Estas vertentes, claro, não são estanques. Na verdade, são reversíveis. Da mesma forma como se pode fazer uma leitura política do construtivismo latino-americano – em sociedades emergentes como as nossas, tudo está por pensar, teorizar, construir – e da própria cartografia, o artista que põe ênfase no conteúdo político de sua obra, não está descuidando da forma. Afinal, nada existe sem forma, nem o informalismo. Por outro lado, quando falamos de vertente política, não estamos falando de arte panfletária, mas de relações entre arte e política. E no caso da produção latino-americana mais recente, estamos falando de conteúdos políticos expressos numa linguagem internacional, como a da arte conceitual, por exemplo (MORAIS, 1997, p.13).

Curiosamente, Frederico Morais, em sua já mencionada fala para o Seminário Sentidos do Público na Arte (2014), informa não se recordar do projeto pedagógico realizado na primeira Bienal, coordenado pela argentina Margarita Kremer.⁵⁷ Logo a seguir conta uma anedota sobre o dia em que ouvia um grenal, jogo de futebol entre os times gaúchos Grêmio e Internacional, e o locutor do jogo usa a expressão um gol de Bienal para qualificar um gol fantástico. Isto, para o curador, foi a maior confirmação de que o evento marcou presença na cidade. Tal narrativa me provoca a pergunta: O que afinal é identificado como pedagógico num evento como este? Essa vontade pedagógica não se expressaria em todo o projeto curatorial da mostra, nos seus objetivos mais fundamentais?

Neste mesmo dia de realização do Seminário Sentidos do Público na Arte, Mônica Hoff (2014), coordenadora pedagógica da Bienal do Mercosul de 2006 a 2014 e curadora de base da 9ª edição, fez uma fala posterior ao Frederico Morais. Sobre a dimensão pedagógica da Bienal do Mercosul, Mônica Hoff afirmou:

A Bienal construiu um programa educativo que na verdade estava lá. Eu achava que isso era uma virada dela na sexta edição. Hoje pela manhã repensando, e depois na fala do Frederico, me dei conta de que, enfim, isso é uma condição de existência da Bienal. Ela nasceu como um grande, um amplo programa educativo, num momento em que ela propõe a revisão de uma história não contada, ou, enfim, a revisão de algo que não foi escrito, algo que não foi sistematizado. Então ela revisa o não escrito. Ela revisa a própria construção disso. E... Na sexta edição ela faz isso através do seu programa de educação, me parece.

57 “A 1ª Bienal do Mercosul oferecia visitas mediadas (na época chamadas de visitas monitoradas), produção de material pedagógico (uma coleção de imagens no tamanho de um cartão postal) e atividades de oficina (com destaque para o espaço instalado no DC Navegantes, que teve grande participação da comunidade local).” (MENDOZA, 2018)

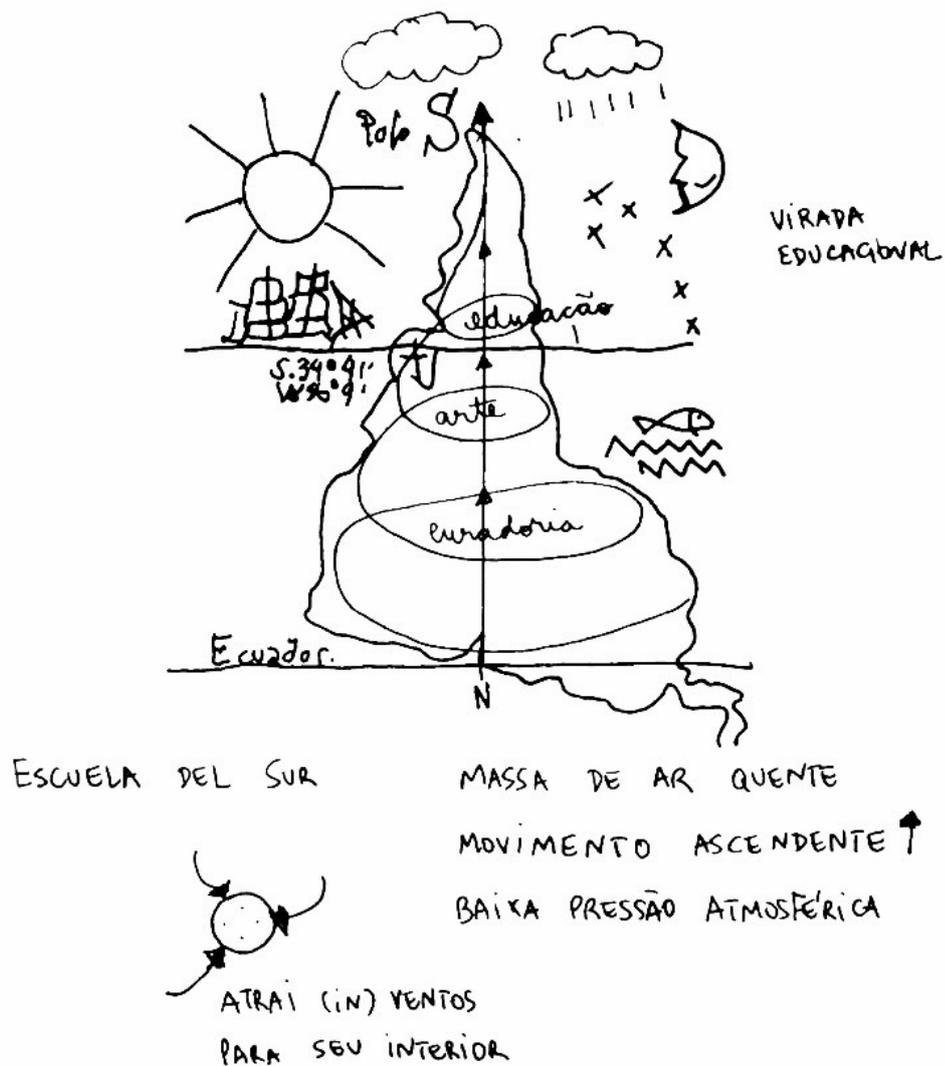


Figura 19. Cartografias Climáticas. Frente quente do Sul. Diana Kolker, 2018.

Torna-se evidente a dimensão político-pedagógica dos projetos curatoriais, se entendemos a pedagogia, conforme explicitado anteriormente, como um dispositivo que através de um conjunto de princípios e metodologias articula saber e poder, atuando como engrenagens que colocam em funcionamento a maquinaria social de um determinado tempo-espaço, além de operar a transmissão dessa articulação quando visa garantir sua conservação ou a transformação quando deseja abrir passagem para a produção de novas subjetividades. Nesse sentido, é muito acertada a conclusão de que a Bienal do Mercosul já nasce pedagógica, muito antes de ser reconhecida como tal, nos dois sentidos que a pedagogia possa se movimentar. Tal constatação reflete-se, inclusive, na apresentação da instituição em seu website:

Ao longo de sua trajetória, a Fundação Bienal do Mercosul sempre teve como missão a ênfase nas ações educativas e os seguintes princípios norteadores: foco na contribuição social, buscando reais benefícios para os seus públicos, parceiros e apoiadores; contínua aproximação com a criação artística contemporânea e seu discurso crítico; transparência na gestão e em todas as suas ações; prioridade de investimento em educação e consolidação da Bienal como referência nos campos da arte, da educação e pesquisa nessas áreas.⁵⁸

Ao tomar como paradigma a virada do mapa da América proposto por Joaquin Torres Garcia estaria Frederico Morais inaugurando essa virada pedagógica, desde o sul?

Frederico Morais, em sua fala no Seminário os Sentidos do Público na Arte, comentara sobre seu hábito de caminhar diariamente. Acompanhado pelo arquiteto Gerardo Vilaseca, responsável pela montagem da primeira edição da Bienal do Mercosul, Frederico andava na cidade de Porto Alegre todas as manhãs, especialmente na orla do “rio” Guaíba. Através de sua memória, o curador conduziu os ouvintes a um passeio pelos locais selecionados como espaços expositivos do evento. Seguiremos sua rota, mesclando a narrativa de Morais sobre a primeira edição da Bienal às outras edições, não obedecendo uma lógica espaço-temporal linear dessa narrativa.

Nosso ponto de partida é o prédio onde ficava a sede administrativa da Bienal do Mercosul e que abrigou algumas obras da vertente política da Primeira Bienal do Mercosul. Logo em seguida Frederico Morais nos conduziu ao edifício do Gasômetro, patrimônio de Porto Alegre, situado as margens do Guaíba e um dos pontos mais frequentados como espaço de lazer. A Usina do Gasômetro apresentou as obras que compunham a vertente cartográfica.⁵⁹ A edificação foi inaugurada em 1928 para abrigar a Companhia Brasil de Força Elétrica, subsidiária da Eletric, Bond & Share Co, que geriu a eletricidade e o transporte elétrico de Porto Alegre até 1954. Desativada em 1970, após décadas de abandono, a usina foi reformada, tombada e transformada em centro cultural, em 1991. Administrada pela prefeitura de Porto Alegre, os seus 18 mil metros quadrados de área abrigam galerias de arte (Galeria Iberê Camargo, Galeria Lunara, Galeria dos Arcos e todo o espaço do 4ª andar), a sala de Cinema P. F. Gastal, auditórios, salas multiúso, laboratório fotográfico, estúdio de gravação,

58 <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/fundacao-bienal/quem-somos>> Consulta em agosto de 2017.

59 Composto a vertente cartográfica, estavam os trabalhos dos artistas argentinos Guillermo Kuitca, Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédit, Miguel Ángel Ríos, Nicolás Uriburu, Tulio Sagastizabal, Víctor Grippo, os brasileiros Adriana Varejão, Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Ivens Machado, José Claudio, Rubens Gerchman, Waltercio Caldas; os chilenos Alfredo Jaar, Gonzalo Meza, Mónica Bengoa; os uruguaios Bernardo Krasniansky, Karina Yaluk, Marité Zaldívar, Ricardo Migliorisi, os Uruguaios Carlos Capelan, José Gamarra, os venezuelanos Milton Becerra, Víctor Hugo Irazabal, Antonio Lazo, Pedro Terán, Jorge Pizzani, Pancho Quilici, Maria Elena Ramos, Julio Pacheco Rivas, Ricardo Benaim, Miguel Von Dangel, Alfredo Sosa, Margot Romer, Francisco Hung, Sigfredo Chacón, Hector Fuenmayor.

videoteca, centro de documentação com biblioteca, restaurante e bares, além do Teatro Elis Regina, que permaneceu muitos anos fechado para reforma. Sem dúvida, a Bienal do Mercosul foi significativa para consolidar o espaço como centro cultural, ocupando o prédio em diversas edições. Todavia, sua frequência intensa e constante dos moradores da cidade e turistas, diferencia-se dos espaços museais tradicionais, atraindo um público não necessariamente frequentador dos eventos promovidos pelo circuito de artes.



Figura 20. Usina do Gasômetro. Autoria Desconhecida.
Sem data.
Disponível em < www.prati.com.br>.



Figura 21. Usina do Gasômetro, 2013.
Foto: Leonardo Barreiro (mediador da 9a Bienal do Mercosul)

Frederico Morais (2014) mencionou em sua fala que na ocasião da primeira edição da mostra, o crítico de arte Jacques Leenhard propôs uma analogia entre a Bienal do Mercosul e a obra o *Grand verre* de Marcel Duchamp, tendo como ponto de articulação o espaço do Gasômetro “não só como espaço físico e expositivo, em Porto Alegre, mas também como uma noção contemporânea do espaço, exemplificada pelas qualidades particulares do gás.” O crítico toma o gás, suas propriedades, sua imaterialidade, sua forma de circulação e ocupação do espaço, como uma metáfora para pensar o contemporâneo, incluindo a arte e suas

manifestações. Aproxima ainda a fluidez do gás a lógica do capital financeiro. Segundo o crítico francês, no Gasômetro, a ideia de cartografia encontra profunda coerência entre o discurso curatorial e o modo de dar a ver:

A cartografia é, pois, um jogo determinado entre o espaço e a imaginação, jogo que tira a sua significação de um tempo, o nosso, onde as formas substanciais do território têm desaparecido. Ela articula os planos que a ciência disciplinadora não pode integrar, uma vez que se fundamenta na separação de disciplinas. Encontramos na cartografia uma tentativa de natureza estética de ultrapassar as determinações impostas pela oposição entre espaço e tempo, geografia e política, ordem e progresso. O sistema binário tradicional, reelaborado pela filosofia kantiana através da criação de categorias, fecha de fato as realidades culturais nos limites do espaço, normalmente definido pelas culturas como espaço nacional. Agora, a cartografia, tal como tentei defini-la, ultrapassa o binarismo espaço-tempo e propõe uma metáfora multi-espacial e multi-temporal do ser humano (LEENHARDT,1997)



Figura 22. Praça da Alfândega, década de 1950
Autoria desconhecida

Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/294845106839738526/>>

Saindo da Usina do Gasômetro e caminhando 1100 metros, cerca de quinze minutos a passos contínuos, chegamos a Praça da Alfândega, que desde a década de 1930 é um dos principais espaços socioculturais da cidade, onde atualmente estão localizados o Museu de Artes do Rio Grande do Sul – MARGS (antiga Delegacia Fiscal da Fazenda), o Memorial do Rio Grande do Sul (antiga sede do Correios e Telégrafos do Rio Grande do Sul) e o Santander Cultural (antigo Banco Nacional do Comércio), todos ocupados pela Bienal do Mercosul em diversas edições do evento. Bem próximo a zona portuária, essa área foi planejada como um grande portal de entrada na cidade.

O edifício do MARGS, caracterizado pela arquitetura de estilo eclético, apresentando elementos clássicos, como colunas colossais, ornamentos e estátuas do panteão greco-romano

esculpidas na fachada, foi construído para ser a sede da Delegacia Fiscal da Fazenda no estado, cujas obras iniciaram em 1911 e finalizaram em 1933. O MARGS foi criado em 1954, mas se instalou no antigo prédio da Delegacia Fiscal da Fazenda apenas vinte anos depois. Foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Estadual (IPHAE). No fim dos anos 90 suas instalações foram adaptadas conforme as convenções museológicas internacionais. Atualmente a organização do espaço é a seguinte: No térreo estão o saguão, a sala de direção, os núcleos administrativos, a Associação de Amigos do MARGS, a reserva técnica, sala de montagem, cozinha e oficina, além de um restaurante, com entrada pelo exterior do prédio. No primeiro piso constam três salas de exposição, uma copa, um café e uma loja. No segundo piso encontramos cinco salas de exposição, uma copa, dois auditórios e o Núcleo de Documentação e Pesquisa, com sua biblioteca. Por fim, no terceiro piso, um terraço aberto, com os torreões dos laboratórios de restauro e das oficinas de arte. Seu acervo é composto por obras de arte datadas do século XIX até a contemporaneidade, em especial, a produção artística gaúcha e brasileira. Na primeira edição da Bienal do Mercosul, o MARGS apresentou as obras de arte latino-americana que fazem parte do acervo público nacional, incluindo o acervo do próprio Museu.



Figura 23. Mesbla
Foto: Leopoldo Plantz, 1993
Disponível em:< www.prati.com.br>

Caminhamos mais 1200 metros e chegamos ao terceiro prédio mencionado por Frederico Moraes, que junto ao Theatro São Pedro, abrigou a mostra da Vertente Construtiva.⁶⁰ Era uma edificação de propriedade da Universidade Luterana onde funcionara a

⁶⁰ Com obras dos artistas brasileiros Helio Oiticica, Lygia Clark, Ester Grinspum, Carlos Farjado, Aluísio Carvão, Aloísio Magalhães, Abrahan Palatnik, Gisela Waetge, Ione Saldanha, Judith Lauand, Luis Sacilotto, Maria Leontina, Sergio Camargo, Waldemar Cordeiro Willys de Castro; dos Argentinos Alfredo, Hlito Antonio Llorens, Cesar Paternosto, Enio Iommi, Gyula Kosice, Juan Melé, Julio Le Parc, Lucio Fontana, Marcelo Bonevardi, Pablo Siquier, Raul Lozza, Tomás Maldonado; dos chilenos Felipe Mujica, Ramon Vergara-Grez; dos paraguaios Enrique Careaga, Felix Toranzos, dos uruguaios Joaquin Torres Garcia, Augusto Torres, Carmelo Arden Quin, Francisco Matto, Gonzalo Fonseca, Horacio Torres, José Gurvich, Julio Alpuy, Manuel Pailós,

loja de departamento da rede Mesbla, O edifício, sobretudo os dois primeiros andares, foi reformado e restaurado. Apelidado como Guggenheim de Porto Alegre em função de algumas características de sua arquitetura, foi bastante reivindicado pelo campo da arte, porém sem sucesso e acabou por tornar-se o campus Porto Alegre do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul. O espaço abrigou ainda algumas das obras monumentais, de artistas como Amilcar de Castro e Franz Weissmann, Ascânio MMM.

Acompanhando a caminhada guiada pela memória de Frederico, voltamos 800 metros em direção ao Mercado Público de Porto Alegre. Localizado próximo ao porto, no centro histórico de Porto Alegre, foi tombado como Patrimônio histórico e cultural da cidade, sua pedra fundamental foi lançada em 1864, inaugurando cinco anos depois. Caracterizado com o estilo arquitetônico eclético, apresenta, assim como a antiga Delegacia Fiscal da Fazenda, uma forte presença de elementos neoclássicos. Um quadrilátero com torreões nas esquinas e quatro entradas distribuídas em cada uma de suas arestas. Em seus quatro quadrantes são dispostas as bancas especializadas em gêneros alimentícios, artesanatos e produtos típicos da cultura gaúcha e lojas de artigos religiosos de matriz africana e afrodescendentes. Seu segundo piso comporta bares, restaurantes, lojas e escritórios. Fundamental espaço de abastecimento da cidade, o Mercado Público é também território de imensurável relevância para cultura e religiosidade diaspórica africana. Se as paredes que erguidas na edificação do Mercado reproduzem um modelo arquitetônico europeu, o solo em que se assenta é africano. O mercado é de Bará.

Segundo nos conta Frederico Moraes, na primeira edição, em meio a verduras, frutas e legumes, poderíamos encontrar obras de alguns artistas participantes da mostra. Na 7ª edição do evento (2009), o Mercado Público também foi território de intervenção artística, através da ação coletiva proposta pelo artista pernambucano Paulo Bruscky.

Mario Sagradini, os venezuelanos Alejandro Otero, Asdrubal Colmenárez, Carlos Cruz-Diez, Francisco Salazar, Gerd Leufert, Harry Abend, Jesús Soto, Luisa Richter, Luis Guevara Moreno, Magdalena Fernandez, Manuel Quintana Castillo, Marcel Floris, Mateo Manaure, Mercedes Pardo, Nedo M, F, Omar Carreño, Rafael Barrios e Victor Valera.



7a Bienal do Mercosul - Performance Poesia Viva, de Paulo Bruscky
Local: Porto Alegre, Brasil. Data: 28/11/2009
Foto: Flávia de Quadros/indicefo.com

Figura 24. Performance Poesia Viva, Paulo Bruscky.
Mercado Público de Porto Alegre 2009. Fonte: Bienal do Mercosul

Seguimos a caminhada proposta por Moraes e com mais 1600 metros, cerca de 25 minutos, chegamos ao campus que sedia a reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A universidade recebeu as obras dos artistas Cildo Meireles e Luiz Camnitzer, que faziam parte da Vertente Política. Voltemos, pois, as margens do Guaíba. Última parada do percurso proposto por Frederico Moraes. Numa distância de 1500 metros da reitoria da UFRGS, atravessando novamente a Praça da Alfandega e o Mercado Público, chegamos ao Cais Mauá onde funcionava o extinto Departamento Estadual de Portos Rios e Canais (DEPREC), composto por um complexo de galpões e outras edificações. A construção do porto é datada de 1911 e operou até o ano de 2005. A história da cidade mistura-se com a história do porto a ponto de nomeá-la. Sua formação é íntima do rio e se fez através da ocupação do território a sua volta. Todavia, essa história foi marcada por um trauma coletivo. Em 1941, uma grande enchente, com duração de cerca de um mês, mergulhou Porto Alegre sob suas águas, que em alguns pontos atingira quase 5 metros de altura. Os barcos tornaram-se o principal meio de locomoção, faltava luz, comida e água potável. Um quarto da população ficara desabrigada, centenas morreram. Depois disso, uma série de reformas urbanas foram empreendidas, dentre elas a construção de um grande muro com 2,6 km de extensão e por muitos anos a cidade virou suas costas ao Guaíba.



Figura 25. Enchente de 1941.
Porto Alegre
Autoria não identificada

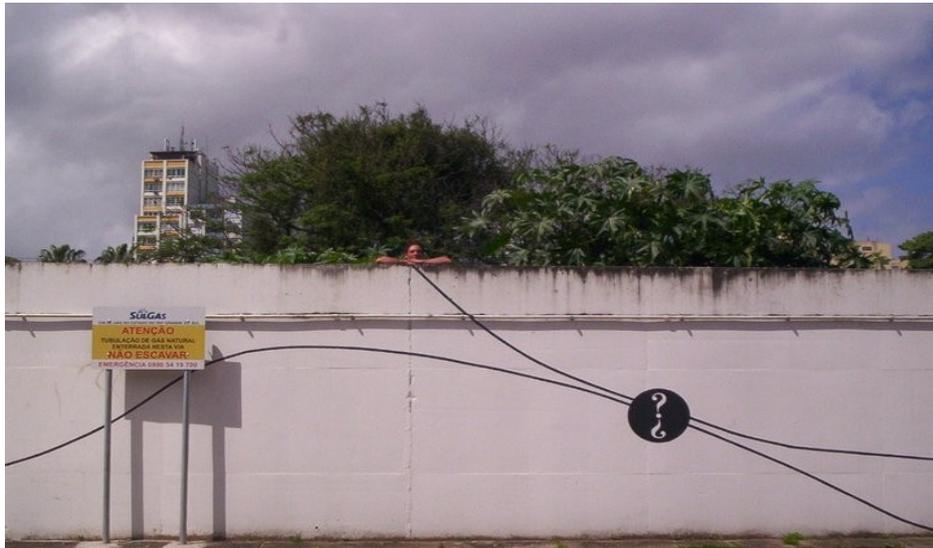


Figura 26. Muro da Mauá, 6ª Bienal do Mercosul, 2006
Diana Kolker. Acervo da autora.

A proposta de ocupação dos espaços na zona portuária, inaugurada já na primeira Bienal do Mercosul. As oficinas do DEPREC foram adaptadas para receber o segmento Imaginário Objetual, reunindo obras de dez artistas que produziram através de procedimentos de coleta, investigação plástica e intervenção sobre objetos do ambiente urbano porto-alegrense.



Figura 27. Marulho, Cildo Meireles. 6a Bienal do Mercosul, 2007.

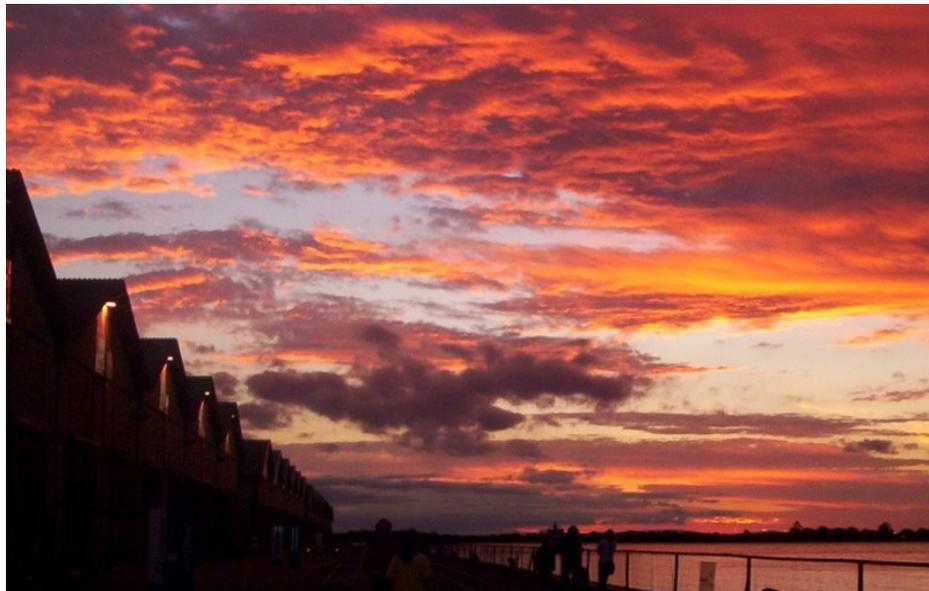


Figura 28. Bienal do Mercosul. Pôr do Sol no Cais. Diana Kolker, 2007.

A ocupação da zona portuária se estendeu por diversas edições da mostra, colaborando para o reestabelecimento do contato entre os habitantes de Porto Alegre, o Guaíba e o ambiente que o margeia. Nas duas primeiras edições foram ocupados os galpões do DEPREC. Da quarta (2003) à oitava (2011) edição, os armazéns A4, A5, A6 e A7 do Cais do Porto, concentraram grande parte das exposições. Através das mostras, o Guaíba e as edificações do Cais do Porto, não estavam em contato somente com os visitantes, mas com a equipe e com as

obras em exposição. As obras prolongavam-se nas águas e as águas nas obras, como afluentes.

Conforme a professora e pesquisadora, Helena Moschoutis, “se a visita 'apenas' ao Cais é também importante do ponto de vista de habitar um espaço público fechado para a população, deve-se ter em mente que o caráter “pedagógico” da Bienal na cidade pode estar também associado à possibilidade de vivenciar este espaço e assumir que aí já existe uma dimensão política da Bienal. Todavia, a 8ª Bienal do Mercosul, realizada em 2011, foi a última a ocupar o Cais do Porto. Um ano antes, a governadora Yeda Crusius abriu licitação para estabelecer parceria público-privada nas reformas do porto. Impulsionada pelo megaevento da Copa do Mundo de 2014, realizada no Brasil, a iniciativa privada, os processos de gentrificação e especulação imobiliária avançaram em todo o país. A despeito das manifestações locais, que reivindicavam o direito de participar do processo de revitalização do cais, o consórcio Porto Cais Mauá Brasil S.A, financiado pelo capital estrangeiro, ganhou a licitação e a população não foi consultada. Assim, o consórcio fechou o espaço para o uso da população, abrindo durante o mundial para realização de festas e eventos, que receberam investimentos milionários para sua realização. Em dezembro de 2017 o prefeito Nelson Marchezan liberou a licitação para dar início às obras. O projeto prevê a construção de um shopping (através da demolição do Armazém 7), um estacionamento e a criação de estabelecimentos comerciais, espaços gastronômicos e de lazer. Com o fim de intervir e interditar o projeto, movimentos organizados da sociedade civil, como Cais Mauá de Todos e o Ocupa Cais Mauá, denunciaram diversas irregularidades, incluindo ausência de licença de impacto ambiental, de vizinhança e de mobilidade urbana, grave deterioração do patrimônio que deveria ser restaurado, além de outras cláusulas do contrato que não foram cumpridas. Curiosamente, na linha do tempo apresentada no site da empresa responsável pelo projeto, a Bienal do Mercosul não é sequer citada na história do Cais Mauá. E a Bienal do Mercosul, cuja imagem tornou-se tão vinculada aos armazéns do cais, como se posicionou nessa disputa? Sobre isso, Helena Moschoutis, aponta:

De certa forma, apenas por ter ocupado o espaço do Cais, as Bienais demonstraram ao poder público possibilidades culturais deste espaço. No entanto, mesmo que tenha havido uma aproximação entre a identidade da Bienal com o Cais do Porto, não houve um posicionamento institucional frente ao processo de revitalização/privatização no sentido de interceder ou colocar-se ao lado dos movimentos sociais que desejam que haja participação popular nas decisões. Terminada a 8ª Bienal, a instituição passou a articular outros espaços expositivos, substituindo-os, então, pelo Memorial do Rio Grande do Sul e pela Usina do Gasômetro (espaço que também havia sido utilizado em outras edições) na 9ª edição. A aproximação com a cidade parece não avançar dentro da instituição quando se faz necessário entrar em enfrentamentos políticos, mesmo que seja a

custo de perder um importante espaço expositivo da cidade.(MOSCHOUTIS, 2016 p.97)

Ao recordarmos que o surgimento da Bienal do Mercosul foi um marco e um modelo nas parcerias público-privadas no estado do Rio Grande do Sul e que sua gestão e direção é composta, desde a origem, pelo alto empresariado riograndense, a omissão da instituição sobre essa disputa se torna lógica e nada surpreendente. Tal posicionamento institucional também se expressa nos processos relativos a disputa pela antiga Mesbla e pela descontinuidade do projeto Casa M, realizado na 8ª Bienal do Mercosul. Por outro lado, se oficialmente a instituição não se manifestou, a equipe de mediadores da 9ª Bienal do Mercosul, atuantes na Usina do Gasômetro, concebeu a proposta Mediação Caminhante, da Usina ao Cais do Porto. A proposta começa com a seguinte frase: “É pela liberdade de desenhar nossos caminhos pela cidade que propomos esta mediação. Ou seja, pelo direito à cidade.” Os mediadores mencionam como referência uma das obras integrantes de seu roteiro, *Circulation*, do artista Hans Haacke: “Um grupo de poucas pessoas desenha/projeta, em caráter fechado (como o circuito fechado de Hans Haacke), o futuro de um espaço público, e mesmo o futuro de uma cidade.” Propõem uma caminhada da Usina do Gasômetro ao Cais do Porto, numa ação peripatética, uma pedagogia caminhante e ambiental, motivada pela pergunta “e se a orla fosse nossa?” No projeto, descrevem:

Nessa caminhada, também queremos resgatar o passado e a história do Cais. Qual uso já possuiu? Quais outros projetos já foram debatidos? E até uma discussão sobre a palavra revitalização e seus significados. Queremos trocar relatos e saber o que os participantes pensam sobre o espaço e suas relações com a cidade. O principal objetivo é criar um ambiente favorável à interlocução democrática, da qual a população tem sido privada.

Aberto a todos.

Dias 20 de outubro e 10 de novembro, a partir das 17h (para que o pôr do sol também possa participar).

Se as condições que favoreceram a criação da Fundação Bienal do Mercosul vinculam-se, por um lado, a esta convergência de interesses e mecanismos público-privados, articuladas com grandes empresas, por outro lado, outras forças passaram a compor essa geografia. Em 2001, 2002, 2003, 2005 e 2012 a cidade de Porto Alegre sediou o Fórum Social Mundial (FSM), evento que compartilhou tempo/espaço e sujeitos com a Bienal do Mercosul. Muitas pessoas que atuaram na mostra participaram do FSM como organizadoras e como público. “Um outro mundo é possível”, slogan do FSM, fazia oposição direta ao Fórum Econômico Mundial, realizado anualmente desde 1974, em Davos (Suíça), com o objetivo de preservar, renovar e expandir o neoliberalismo no mundo. Se Davos assistiu a articulação

entre as maiores multinacionais do globo, Porto Alegre foi o solo da articulação entre movimentos sociais, ONGs e comunidade civil com o objetivo de debater e criar outras possibilidades de vida, novas subjetividades, novas relações políticas e econômicas que se opõem aos efeitos do neoliberalismo e às desigualdades sociais provocadas pela globalização.

Uma cidade habitada por cerca de 1 milhão e meio de habitantes enviou convites para a população do planeta com o fim de inventar um novo mundo. Esses eventos se avizinham e estabelecem relações de solidariedade entre eles? Como acontecem na escala micro, molecular? Afetam seus agentes, seus participantes produzindo novas subjetividades, novas instituições? Afetam e ressignificam as maneiras de ser público? Segundo Lazzarato (2007, p. 12) um acontecimento, ou événement, cria um novo campo de possíveis e esse novo conjunto de possibilidades inaugura uma transformação nas subjetividades, um processo de experimentação e criação:

É preciso experimentar aquilo que a transformação da subjetividade implica e criar agenciamentos, dispositivos, instituições capazes de se utilizar dessas novas possibilidades de vida, acolhendo valores que uma geração (que cresceu após a queda do Muro, no curso da fase de expansão norte-americana e com o nascimento da nova economia) soube criar: novas relações com a economia e com a política-mundo, uma maneira diferente de viver o tempo, o corpo, o trabalho, a comunicação, outras formas de estar junto, de entrar em conflito etc. (LAZZARATO, 2007, p. 12)

No plano nacional uma mudança no clima geopolítico entra em curso com a vitória de Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT)⁶¹, nas eleições para presidente do Brasil em outubro de 2002. Sua posse, em janeiro de 2003, marca o início da gestão deste partido, que se manteve à frente do executivo até 2016, quando o governo da presidenta Dilma Rousseff, primeira presidenta mulher da história do Brasil, foi interrompido por um processo de impeachment. A gestão do PT, que compreendeu dois mandatos do presidente Lula, um mandato completo da presidenta Dilma e outro interrompido, correspondeu ao período mais longo de uma gestão exercida democraticamente, mediante voto popular, no Brasil. 13 anos e 132 dias. Muito embora esta pesquisa não tenha como objetivo produzir uma análise específica da conjuntura político-econômica do país, é relevante sobrevoar esse cenário com o fim de, ao menos, apontar o ambiente geopolítico em que tais forças se

61 Fundado em 1980, participou fortemente da mobilização social conhecida como Diretas Já, que reivindicou eleições presidenciais diretas no Brasil. “O Partido dos Trabalhadores é uma associação voluntária de cidadãos e cidadãos que se propõe a lutar por democracia, pluralidade, solidariedade, transformações políticas, sociais, institucionais, econômicas, jurídicas e culturais, destinadas a eliminar a exploração, a dominação, a opressão, a desigualdade, a injustiça e a miséria, com o objetivo de construir o socialismo democrático”. – Estatuto do PT, Artigo 1º. Disponível em: <<http://www.pt.org.br/estrutura-partidaria/>> Consulta em 17 de novembro, 2017.

articularam, visto que o período que a presente pesquisa abarca situa-se nesse intervalo democrático da história do país.

O Partido dos Trabalhadores defendeu como plataforma de seu governo a combinação entre crescimento econômico e inclusão social, com ampliação da distribuição de renda, do emprego, redução da pobreza e promoção da soberania nacional. No documento “O Decênio que Mudou o Brasil”, produzido através da parceria entre o PT, Instituto Lula e a Fundação Perseu Abramo, com o objetivo de realizar uma revisão do período entre 2003 e 2013, encontramos a seguinte afirmação: “Os dez últimos anos mudaram o Brasil, permitindo reverter a decadência induzida pela rota da neocolonização neoliberal. O povo voltou a protagonizar mudanças, está ativo, recuperando a autoestima.”(2013. p5.) O documento se estrutura através da afirmação do projeto desenvolvimentista do governo PT em oposição ao modelo neoliberal seguido na década de 1990 pelos governos antecessores, modelo hegemônico entre os países da América do Sul daquele período. O governo Fernando Henrique (PSDB), exercido em duas gestões entre 1995 e 2003, foi fortemente marcado pela subordinação econômica às grandes potências capitalistas, em especial EUA, já o governo PT iniciado pelo presente Lula, investiu no fortalecimento de alianças com os países emergentes, operando uma distribuição no plano de forças da macropolítica. Essa nova diretriz da política externa se manifesta no discurso de posse do presidente Lula, que apresenta a integração da América Latina e o investimento no fortalecimento do Mercosul como um projeto político:

A grande prioridade da política externa durante meu governo será a construção de uma América do Sul politicamente estável, próspera e unida, com base em ideais democráticos e de justiça social. Para isso é essencial uma ação decidida de revitalização do MERCOSUL, enfraquecido pelas crises de cada um de seus membros e por visões muitas vezes estreitas e egoístas do significado da integração” (2003: 40). Para tanto, o presidente eleito prometeu reforçar a importância do Mercosul que se encontrava “enfraquecido pelas crises de cada um de seus membros e por visões muitas vezes estreitas e egoístas do significado da integração” (LULA, 2003, p.41)

A primeira década do século XXI foi marcada, na América do Sul, pela gestão de governantes de orientação político-econômica relativamente alinhadas. Além de Lula (2003), assumiram o poder Hugo Chávez (1998), na Venezuela; Evo Morales (2005), na Bolívia; Rafael Corrêa (2006), no Equador; Néstor Kirchner (2003), na Argentina; Tabaré Vasquez (2005), no Uruguai; Ricardo Lagos (2000) e Michelle Bachelet (2006), no Chile; e Fernando Lugo (2008), no Paraguai.

Todavia, a ideia de que teriam ocorrido transformações substanciais no país, conforme aponta o documento “O Decênio que Mudou o Brasil”, não é consenso. Tal afirmação encontra críticas pela oposição ao partido, tanto de esquerda quanto de direita. Por um lado, se não é correto afirmar que o governo petista seguiu uma política neoliberal, mas desenvolvimentista, é possível afirmar que em suas gestões fizeram concessões e articulações muito afinadas com os interesses de um neoliberalismo moderado. Por outro lado, alguns indicadores internacionais apontam como legado desse governo melhoras significativas no índice de desenvolvimento humano, com destaque ao papel do programa Bolsa Família nesse processo, aos programas de reparação relativos a desigualdade racial, a diminuição da desigualdade na distribuição de renda, a ampliação do acesso à educação, especialmente com relação ao nível superior de ensino. O governo PT se fez mediante uma série de coalizões e acordos com partidos historicamente reconhecidos como de centro e direita, bem como, na esfera social, se articulou tanto entre setores da classe trabalhadora e movimentos sociais quanto entre setores do capital financeiro, agronegócio e das elites econômicas que ocupam lugares de poder desde a formação do Brasil.

Nesse cenário projetos como a Bienal do Mercosul que convergem interesses econômicos com um discurso de democratização da cultura, formação de público, cidadania, justiça social e geração de emprego, encontram solo fértil para seu desenvolvimento. A abertura oficial da 4ª edição do evento, em 2003, ano de posse do presente Lula, contou com sua presença. Foi a primeira vez que um presidente da república prestigiou a abertura do evento. No palco da cerimônia estavam o presidente, a primeira-dama Marisa Letícia, o governador do Estado do Rio Grande do Sul, Germano Rigotto, o presidente da mostra Renato Malcon, o presidente do Grupo Gerdau, Jorge Gerdau Johannpeter, o prefeito de Porto Alegre, João Verle, entre outras autoridades. A cerimônia de abertura iniciou com o pronunciamento de Renato Malcon, que sublinhou o caráter internacional do evento, afirmando sua relevância para o fortalecimento da aliança entre as nações da América Latina com vistas a sua afirmação no cenário mundial. No seu discurso o presidente Lula⁶²versou sobre a importância da arte para a sociedade, dando ênfase a necessidade de ampliar o acesso do grande público a eventos como esse: "a cultura não pode nem deve estar longe da sociedade. Sem arte a vida seria sempre incompleta. Valorizar a arte significa também trabalhar por sua disseminação"(LULA, In: Notícias TERRA, 2003). Também salientou a

62“Lula pede acesso à cultura em abertura da Bienal. (outubro de 2003)” Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI153854-EI1194,00-Lula+pede+acesso+a+cultura+em+abertura+da+Bienal.html>> Consulta em 20 de novembro de 2017.

relação entre o evento e seu projeto político de fortalecimento do Mercosul: "estou extremamente feliz em estar participando da abertura da Bienal do Mercosul, até porque o Mercosul não é só comércio e relações de negócios".(LULA, In: Notícias TERRA, 2003). Ainda que o presidente Lula ressalte a importância de ampliar o acesso da população à arte, infere-se de sua fala dirigida especialmente aos artistas e não às responsáveis pelo projeto pedagógico da mostra, que o programa educativo da instituição ainda não havia alcançado consistência, projeção e protagonismo que veio alcançar nas edições posteriores do evento: "Temos de dar a oportunidade ao nosso povo. Temos de dar a oportunidade do povo ver as coisas" e fez um apelo aos artistas: "Tenham paciência porque o povo também é um artista, só está esperando um espaço para expor." (LULA, In: Notícias TERRA, 2003). Ainda assim, esse caráter formador de subjetividades que a instituição pretende assumir, já está presente na fala Jorge Gerdau Johannpeter, um dos principais patrocinadores da Bienal do Mercosul: "Esse investimento é, na realidade, um investimento nas próximas gerações". (LULA, In: Notícias TERRA, 2003) O governador Germano Rigotto (In: Notícias TERRA, 2003) relembrou a história de formação da instituição, marcada pela convergência de interesses público-privados:

Há, aqui, uma trajetória e uma convergência. A trajetória que se iniciou com um pequeno grupo de artistas e empresários, na primeira metade da década passada. Era um sonho, que redundou num plano, que criou a Fundação de Artes Visuais do Mercosul, que se transformou numa realidade. E a convergência se faz com a participação de expressivas organizações e lideranças empresariais e dos governos estadual e federal. Nosso estado, situado no epicentro do Mercosul, sente-se orgulhoso de dispor dos melhores índices de qualidade de vida e dos mais elevados padrões culturais no contexto nacional.⁶³

Em matéria disponível no site da Fundação Bienal do Mercosul, datada de 11 de abril de 2005, sobre a participação do presidente Luiz Inácio Lula da Silva na abertura da 5ª Bienal do Mercosul, verificamos que o presidente mencionou a mostra durante reunião de cúpula do Mercosul, com a presença de presidentes e ministros de Relações Exteriores de quase todos os países da América do Sul e do México, a definindo como "um grande evento agregador do Cone Sul". Durante audiência com o presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul Elvaristo Teixeira do Amaral, em Brasília, Lula prometeu ser o porta-voz de um convite oficial aos presidentes dos países do Mercosul para prestigiar a mostra. O curador geral da 5ª Bienal do Mercosul, Paulo Sérgio Duarte, presente na audiência, apresentou o projeto que visava congregar Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai, México e Brasil

63 "Rigotto e Lula abrem 4ª Bienal do Mercosul. (outubro de 2003)"

<http://www.rs.gov.br/conteudo/182997/rigotto-e-lula-abrem-4-bienal-do-mercosul>. Consulta em 2017

através de suas exposições. Ainda conforme a matéria, os dirigentes da Bienal do Mercosul solicitaram junto ao ministro da educação Tarso Genro, apoio do Governo Federal para propiciar o acesso gratuito à exposição, promover o intercâmbio cultural latino-americano e projetar o Brasil como referência internacional.⁶⁴

O catálogo da 6ª Bienal do Mercosul (2007, p.15), que ocorreu no ano de 2007, conta com as palavras do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que endossam essa afirmação, vejamos um fragmento:

Valorizo esta já tradicional mostra, de elevado nível artístico, por ir ao encontro, de modo tão eloquente e concreto, de nossas ações em benefício da consolidação do Mercosul, o qual vejo muito mais que um bloco comercial e mesmo político. Considero-o instituição capaz de unir os povos sul-americanos, cultural e espiritualmente, de forma fraterna e solidária, e assim resgatar o sonho de Simón Bolívar e José de San Martín. Nosso governo aplaude este esforço conjunto e considera-o afinado com as iniciativas que vimos empreendendo no Ministério da Cultura. Gostaria, aliás, de lembrar que em nossa administração esse ministério adotou nova diretriz para direcionar suas ações, a qual se baseou em concepção mais ampliada do que seja “Cultura”, considerando-a em três dimensões: enquanto produção simbólica, com foco na valorização da diversidade, das expressões e dos valores culturais; enquanto exercício do direito e da cidadania, com iniciativas que visam a inclusão social por meio de atividades culturais e enquanto fato econômico na medida em que se foca a geração de empregos e renda e o fortalecimento das cadeias produtivas. Essas dimensões passaram a nortear as ações do MinC como tripé fundamental para o desenvolvimento de novas políticas culturais sob responsabilidade do Órgão.

Em vinte anos de existência a Fundação Bienal do Mercosul realizou dez edições, se encaminhando para sua 11ª. Todavia, foi a sua dimensão pedagógica, sobretudo entre a 6ª e a 9ª edição, que a singularizou entre as Bienais internacionais. Nas palavras de Pablo Helguera, curador pedagógico da 8ª edição:

Todo aquele que está familiarizado com o mundo das bienais sabe que o aspecto pedagógico destas é geralmente limitado, ou praticado com relutância. Como eventos eminentemente internacionais, as bienais que seguem o modelo de Veneza tendem a favorecer o público em trânsito (Veneza praticamente carece de público local) e principalmente a comunidade artística internacional, para muitos dos quais o processo de mediação representa pouco menos que um estorvo para se vivenciar a obra de forma direta. (HELGUERA, 2011, p.5).

Os números divulgados pela instituição até a 10ª edição somam somando 615 dias de exposições abertas ao público, 73 diferentes exposições, 5.435.341 visitas com acesso gratuito, 1.262.658 agendamentos escolares, 4.597 obras expostas, intervenções urbanas de caráter efêmero e 16 obras deixadas para a cidade, 202 patrocinadores e apoiadores ao longo

64 “Lula Confirma Participação Na Abertura da 5ª Bienal Do Mercosul (abril, 2005)” Disponível em <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/noticias/320>> Consulta em 20 de novembro de 2017.

da história, participação de 1.425 artistas, a formação de 1.832 jovens como mediadores⁶⁵, mais de mil empregos diretos e indiretos gerados por edição, além de seminários, conversa com os públicos, oficinas, curso para professores. Tais números são muito expressivos para pensarmos o conjunto de forças no plano político, econômico e cultural que favoreceram a emergência de um acontecimento com tal escala. Para acessar os impactos dessa dimensão pedagógica da Bienal do Mercosul na produção de subjetividades de uma geração, é preciso, contudo, ir além desses dados numéricos. Dessa forma, nos capítulos que se sucedem buscaremos inventar ferramentas cartográficas que possam colaborar para esta abordagem.

65 A palavra 'mediador', neste caso, faz referência aos sujeitos atuantes na interface entre arte e público, vinculados ao projeto pedagógico da instituição. Em cada edição da Bienal do Mercosul, o projeto pedagógico promove um curso de formação de mediadores com o objetivo de preparar uma equipe responsável pela condução de visitas educativas nas exposições. Este programa foi assumindo tamanha importância que chegou a tomar um período maior que a própria mostra. A atuação dos mediadores e o próprio conceito de mediação também foi se transformando, borrando as fronteiras entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais.

3. INTERFLUXOS AMBIENTAIS: OS MOVIMENTOS CONVERGENTES E DIVERGENTES ENTRE AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS, EDUCATIVAS E CURATORIAIS

Ao longo da história da arte ocidental, podemos identificar em diversas experiências, movimentos de convergências entre as práticas artísticas, educacionais e curatoriais.⁶⁶ No presente capítulo abordaremos alguns movimentos a começar pela segunda metade do século XX, em âmbito nacional e internacional, lidas pela articulação entre o fenômeno da ampliação dos campos, que se dá não somente entre as diferentes linguagens e meios utilizados pelas artes visuais, mas que transbordam o campo da arte em direção ao que não é arte e as tendências para o ambiente observadas na arte neoconcreta brasileira, sobretudo a partir de Hélio Oiticica. O conceito de campo ampliado, de Rosalind Krauss (1979), será articulado as noções do artista Hélio Oiticica sobre o ambiental na arte, que também se reconhece na trajetória das Bienais Mercosul, abordando a reterritorialização de fluxos da arte contemporânea em relação às estruturas e políticas curatoriais e institucionais.

Neste capítulo apresentamos uma ampliação do conceito de mediação como um campo político e afetivo que transborda as práticas educativas em contextos artísticos e passa a constituir as práticas artísticas e curatoriais, que se verificam ainda nas estratégias de comunicação, na expografia e museografia e retomamos as perguntas que atravessam toda pesquisa: como se relacionam os fluxos de coengendramento entre formas e forças ou entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais? Como se manifestam os processos de produção e interação social com a arte quando as práticas curatoriais, educativas e artísticas se encontram? Elas se misturam? Preservam suas especificidades? Criam pontos de intersecção? Sobrepõem-se? Contagiam-se? Atritam-se? Dissolvem-se? E quando tais práticas se movem em direções divergentes? Elas se rompem? Desprendem-se? Separam-se? Autonomizam-se?

66 Não é objetivo da presente pesquisa realizar uma análise mais abrangente das relações entre arte e educação na história da arte ocidental através das Escolas de Arte e instituições de formação. Todavia, reconhecendo a importância desse estudo, recomendamos a pesquisa de mestrado de Mônica Hoff, que no capítulo primeiro de sua dissertação estuda o campo de relações estabelecidos entre arte e educação a partir do século XX, através das Escolas de Arte como a Bauhaus, Escola de Ulm, a ESDI, Black Mountain College e o Leeds College of Art. C.f. HOFF, Mônica. HOFF, Mônica. A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. 2014. 272p. Dissertação (mestrado em História, teoria e crítica de arte) – Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Porto Alegre, RS, 2014.

3.1. Devir ético-ambiental do sentido público da arte: Práticas político-pedagógicas entre arte, curadoria e novas institucionalidades

Na década de 1950, ventos concretistas sopraram o sudeste brasileiro. A Bienal de São Paulo concedeu seu grande prêmio de escultura para Unidade Tripartida, de Max Bill, e premiou Ivan Serpa na categoria Jovem Pintura Nacional. Serpa era professor de desenho e pintura no Museu de Arte Moderna e um dos líderes do Grupo Frente, uma das mais importantes manifestações do movimento concreto no Brasil, assim como o Grupo Ruptura de São Paulo. Em março de 1959, o que seria uma nova exposição reunindo a produção recente dos integrantes do Grupo Frente, converteu-se na percepção de uma cisão com o programa concreto brasileiro e na escrita de um manifesto.⁶⁷

O movimento neoconcreto, nome sugerido pelo crítico e poeta Ferreira Gullar, reconheceu o concretismo como ponto de partida, mas renunciou a alguns de seus princípios fundamentais. Negaram o racionalismo exacerbado e a aplicação cientificista dos conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura num sentido apartado do caráter existencial, afetivo e emotivo, próprio da linguagem artística e se posicionaram a favor de um fazer artístico que incorporasse a experiência fenomenológica, recusando a concepção concreta da arte como uma máquina, ou mesmo como um objeto que solicita do espectador uma relação mecânica: “fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo”(GULLAR, 2007). Defenderam a prevalência da obra sobre a teoria, reafirmando a independência da criação artística em relação ao conhecimento objetivo da ciência e ao conhecimento prático da indústria. A liberdade experimental que os neoconcretos assumiram, alcançou em Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape a radicalidade crescente da articulação entre arte – vida até sua quase indiscernibilidade.

“Não existe mais representação, só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede (2006, p.70).” Vinte anos antes de Gilles Deleuze proclamar o fim da representação em conversa com Michel Foucault, publicada na primeira edição do livro *Microfísica do Poder*, de 1979, Ferreira Gullar formulou sua teoria do não-objeto, que resultou de seus estudos sobre a produção artística moderna a partir do surgimento da pintura não figurativa, mas sobretudo, a partir do seu envolvimento com o movimento neoconcreto. Em suas palavras:

⁶⁷ Assinaram o manifesto: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. No manifesto os artistas afirmaram não constituir um grupo, visto que não se conectaram por princípios dogmáticos, mas por afinidade de pesquisas. Assim, ainda neste mesmo ano, outros artistas se aproximaram do movimento, como Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica e outros.

O não-objeto nasce, portanto, do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa. Esta ação do artista se transfere ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não-objeto – em lugar de apenas contemplá-lo. (GULLAR, 2007, p.46)

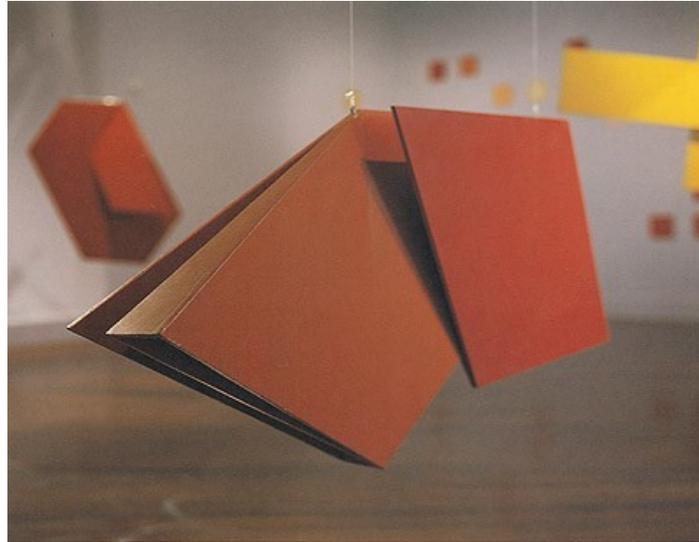


Figura 29. Relevo Espacial
Hélio Oiticica, 1959.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>

Ainda que tantos artistas explorem o quadro de diferentes maneiras ao longo da história da pintura ocidental moderna, ainda que assumam sua planaridade, ainda que abandonem a figuração, ainda que apresentem a pureza das formas geométricas, o conceito de espaço na pintura, quando circunscrito ao quadro, está condicionado à representação. Ferreira Gullar retomou a história da arte moderna, para através da oposição à ideia de arte como representação, apresentar a potência da obra como experiência fenomenológica com o objeto. A teoria do não-objeto, portanto, não consiste numa antítese ou negação do objeto, mas na apresentação de um objeto de qualidade especial e inédita, não utilitário como os objetos ordinários, mas que também já não é o objeto escultórico. O não-objeto requer uma atividade diferente da relação usual entre sujeito-objeto de arte: requer participação, requer experiência. O não-objeto não se satisfaz com a contemplação, ele só se completa através da experiência de alguém. Trata-se de um objeto que se opõe ao objeto representacional, é um objeto presente no tempo e no espaço, um objeto presentacional.

A teoria do não-objeto também antecede em duas décadas o célebre texto *Sculpture in the Expanded Field*, de Rosalind Krauss, que através da crítica ao historicismo questiona os enquadramentos da produção artística, a partir de finais de 1960, nas categorias modernas da arte ocidental e percebe essa quebra nos limites da noção de escultura, em especial na produção minimalista, como uma ruptura que marca a entrada na pós modernidade. Não-arquitetura ou não-paisagem, assim poderiam ser qualificados os trabalhos produzidos nos anos 50 que eram incluídos na categoria escultura. Todavia, a produção artística das décadas de 1960 e 1970, se expande nos limites externos desses opostos. Paisagem-arquitetura, arquitetura e não-arquitetura, paisagem e não-paisagem; A não-paisagem é arquitetura, a não-arquitetura é a paisagem e este entre é o campo a ser expandido. Em suas palavras: “O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura.” (KRAUSS, 1984, p.135). A noção de campo ampliado, cunhado pela autora, desenquadra as práticas artísticas das subdivisões por gêneros que precedem a modernidade e rompe com os limites ditados pelos meios tradicionalmente empregados para a produção artística. Dos artistas não mais se esperaria uma especialização em determinado meio plástico. E ainda, é a partir da década de 1960, sobretudo com a Pop Art, que as possibilidades materiais na criação artística se expandem ainda mais na direção ao campo da cultura.

No natal de 1959, Oiticica leu e reescreveu um pequeno texto do pintor Piet Mondrian (1872-1944), que qualificou como profético:

O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele tem de permanecer dentro de seu campo e, como consequência, caminhar em direção à sua arte. Esta consequência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestando como objetos separados, nem em forma de 'arte muralista' ou arte aplicada, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza. (In: OITICICA FILHO, 2011, p.14).

O sentido de tempo como elemento estético passa a ser acionado de uma nova maneira e ganha uma importância exponencial na obra de Hélio Oiticica. Percebemos isso desde suas intervenções de cor no plano, como uma continuação dos problemas inaugurados por Mondrian, mas é nos Bilaterais que identifica seus primeiros passos nessa pesquisa: “Era ainda uma pintura de dois lados, mas já acrescida de sentido de tempo.” (OITICICA, 2009, p.

23). Todavia não se deu por satisfeito. Buscava uma possibilidade expressiva que desenvolvesse simultaneamente espaço, cor, estrutura e tempo: “Ainda que virtualmente destruída a forma retangular permanecia. Senti necessidade de transformá-la. O plano do quadro era ainda estático; o sentido de tempo não prevalecia integralmente, não estava integrado na gênese da obra.” (OITICICA, 2009, p.24) Com os Relevos Espaciais, que começaram já nesse intenso ano de 59, Hélio Oiticica rompeu radicalmente com a bidimensionalidade e nos apresentou pinturas tridimensionais, expandindo sua pesquisa sobre cor e forma e afirmando a autonomia da pintura com relação ao plano. Em suas palavras:

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação a percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estrutura-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente (In: FERREIRA e COTRIM, org., 1962, p.84)

Em 1960, Hélio deu início a duas séries que nomeou como Núcleo e Penetrável. O Núcleo consiste em um conjunto de placas de cor, suspensas no ambiente através dos fios de nylon, dispostas no espaço tridimensional, constituindo uma unidade. Os Penetráveis são estruturas de cor, completamente integradas, desenvolvidas em planos horizontais e verticais, em que o participante penetra e intervém, movimentando as suas placas de cor. Significa uma emancipação da pintura com relação a bidimensionalidade, levando a pesquisa da cor a uma intensificação inédita, profunda e radical. O salto da pintura do plano para o espaço muda a relação do espectador com a obra, que já não pode ter acesso à sua totalidade numa posição de frontalidade estática, é preciso colocar o próprio corpo em ação. Ao penetrar na estrutura somos também penetrados por ela, nosso corpo é banhado pela cor-luz, nossos movimentos afetam e são afetados pelas formas e dimensões da estrutura.

Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”, torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa a ser o “corpo da cor.” (Hélio Oiticica, 1986).



Figura 30. Grande Núcleo.
Hélio Oiticica, 1960.

Disponível em <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica-body-colour/helio-oiticica-exhibition-guide>>

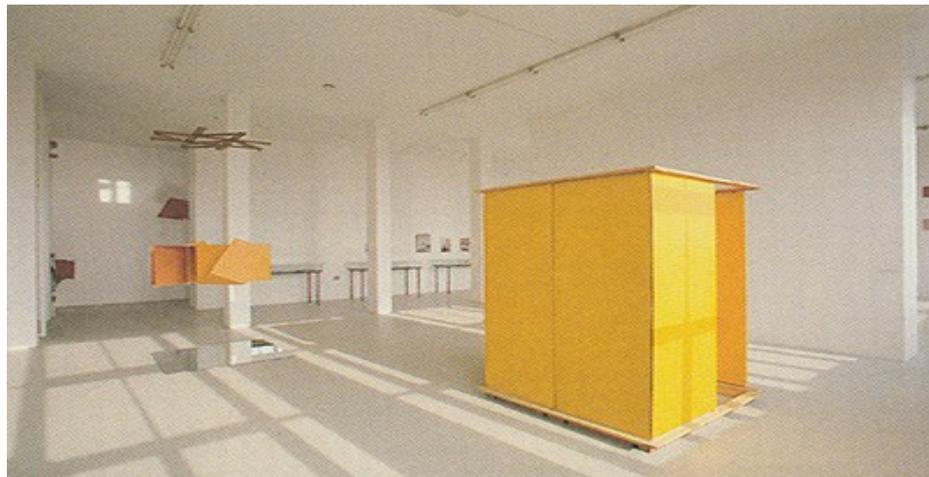


Figura 31. Penetrável PN1 Homenagem a Mario Pedrosa.
Hélio Oiticica, 1960.

Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>

Uma primeira virada se dá na quebra da representação e na emergência de uma arte da apresentação, como vemos nos Relevos Espaciais, Núcleos e os Penetráveis. Na arte presentativa do não-objeto, a forma não acontece como uma representação em um espaço virtual, mas como uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo:

Com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido a priori, de uma superfície a ser pintada. A estrutura gira então no espaço, passando ela também, a ser temporal: estrutura-tempo. Aqui a cor e a estrutura são inseparáveis assim como o espaço e o tempo, dando-se na obra, a fusão desses quatro elementos, que para mim são dimensões de um único fenômeno (OITICICA, 2011, p.47).

Segundo Oiticica (2011, p. 47-51), na pintura de representação o sentido de espaço é contemplativo e de tempo mecânico: o tempo – duração entre uma figura e outra ou o tempo da figura em relação ao espaço ficcional em perspectiva. O não-objeto, dotado de estrutura pluridimensional, vai evocar outra qualidade de tempo. Na relação com o não-objeto o participante, que abandonou a contemplação passiva, vai experimentar uma fusão de seu tempo vital com a temporalidade própria da obra de arte.

Cor, tecido, estruturas, som, corpo, movimento. Estandartes, tendas, capas de vestir, tecidos coloridos, camadas de panos que só se realizam quando colocados em movimento por alguém. Parangolé é o marco da grande virada na experiência da cor no espaço. Segundo escreve Oiticica no texto “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, de 1964 (in: OITICICA FILHO, 2011), traz uma nova definição de obra de arte, um novo espaço e um novo tempo da obra em sua relação ambiental:

A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma participação ambiental por excelência. Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc. (OITICICA, in: OITICICA FILHO, 2011, p. 68)

Hélio Oiticica elaborou o que ele chamou de Programa Ambiental, que mais do que um programa, foi uma tomada de posição, uma mudança de paradigma sobre a distribuição de papéis e poderes na geografia da arte. Em um contexto de total subtração da participação política no Brasil, é justamente essa dimensão que é a chave de sua virada. Emerge de seu encontro com o território da favela e seus habitantes, com o samba, com arquiteturas e corpos historicamente marginalizados, que convocam uma dimensão tão ética quanto estética:

Ambiental é para mim a reunião indizível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bóides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui

também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. (OITICICA FILHO, 2011, p.81)



Figura 32. Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta.
Hélio Oiticica, 1967.

Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>>

No ano de 2016, a pesquisadora Cíntia Guedes produziu um ensaio no contexto do seminário internacional Hélio Oiticica para Além dos Mitos, em que lançou problematizações em relação as questões éticas e políticas levantadas por Hélio Oiticica, atualizadas pelas pautas de lutas minoritárias, presentes nos debates ético-político-estéticos, protagonizados pelos movimentos contra o racismo e o patriarcalismo. E se Hélio fosse hoje? Pergunta a autora, que apresenta duas situações: a proibição do Parangolé no MAM, em 1965, na abertura da exposição Opinião-65 e a abertura do Museu de Arte do Rio, em 2013. Segundo Cíntia Guedes (2016, p.125) “é recorrente encontrar em comentários sobre o trabalho de Hélio

Oiticica a retórica da descoberta” que fazem referência ao encontro do artista com as manifestações estéticas populares, a favela, a escola de samba. Tal retórica é simultânea a um discurso crítico sobre as relações colonialistas da arte de seu tempo. O que a autora problematiza é o fato dessa crítica a colonialidade ser percebida apenas na relação Brasil-Mundo, mas ignorada nas relações Brasil-Brasil, “nas quais os corpos são territórios em disputa, e as fronteiras que importam são tanto as da nação quanto as da cidade, marcada pelas relações raciais, de classe e de gênero, dentre outras.” (GUEDES, 2016, p. 125).

Em 1966, o crítico de arte Mário Pedrosa, utiliza o termo arte ambiental para pensar a produção de Hélio Oiticica, ampliando posteriormente tal denominação a outros artistas:

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma ‘hierarquia de ordens’ – relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (‘parangolés’) – ‘todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental’. Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. [...] Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-tátil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensória. O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social.”

Segundo o Dicionário Houaiss, a palavra ambiente diz respeito a um “conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolve uma ou mais pessoas; atmosfera”. Se manifesta na materialidade e na imaterialidade. É um conjunto de condições, portanto também se constitui da virtualidade. O ambiente não é apenas o que é, mas o que pode ser e o que já foi. Não é apenas o que nos circunda. É intensiva zona de contato. E, portanto, é território de criação, partilha, amor, mas também de conflitos, disputas e violências. O ambiente não é constituído apenas do espaço, mas também do tempo. Tempo meteorológico. Tempo cronológico. Tempo do acontecimento. A arte ambiental é climática. Sujeita a brisa, garoa, tempestade, estiagem e furacões.

O termo ambiente (environment) transplantado para o terreno da arte foi usado em 1958 por Allan Kaprow, no conhecido texto O legado de Jackson Pollock. O artista destaca como um dos aspectos mais importantes para sua análise da obra de Pollock “o fato de que

suas pinturas em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes.” (In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília, 2006, p. 42) E a partir deste gesto, Kaprow aponta para as linhas que se ligam a pós modernidade da arte:

Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou se necessário, a vastidão da Rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e neón, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. (In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília, 2006, p. 42).

Todavia, o ambiental ativado através do Parangolé de Hélio Oiticica, segundo o próprio artista, “[...]é muito mais ‘obra-ação’ do que a antiga action-painting, puramente plasmação visual da ação e não a ação mesma transformada em elemento da obra como aqui.” (OITICICA FILHO, 2011, p. 74).

Ricardo Basbaum observa que a atuação da arte contemporânea pode ser definida a partir do conceito amplo de intervenção, estendendo-se ao campo da cultura através do intensivo contato entre o meio artístico e não artístico e “significando sempre o enfrentamento de um campo espaço-temporal que deve ser desterritorializado pelo potencial ambientalizante da obra, instalando outra dimensão plástica.” (BASBAUM, 2007, p. 102). Ainda conforme o autor, os artistas contemporâneos atuam no âmbito cultural, deslocando-se por territórios, mapeando, cartografando impasses, conflitos, questões, paradoxos, tensões ou o que ele chamou de “pontos de instabilidade” não aparentes. Então, Basbaum evidencia que a presença do tempo, dentro do campo ampliado, é a dimensão que permitirá “a emergência de eventos plásticos, a partir de regiões de instabilidade – porque é neste território, nestes pontos em que a matéria apresenta comportamento não-linear, nas regiões sensíveis da cultura, que o tempo irá atualizar-se, por meio das atividades artísticas.” (2007. p.112). Nesta nova estrutura da arte, conforme Ricardo Basbaum, determinados conceitos e paradigmas se atualizaram. A ideia de autonomia, característica do paradigma moderno, se ressignificou através de uma nova perspectiva. A autonomia não se refere mais a uma ideia de pureza de meios ou de cisão da disciplina arte com relação as outras. Está ligada a presença da obra mesma, inaugurada pelos ready-made de Marcel Duchamp. A arte passa a constituir uma dimensão espaço-temporal: “impõe um espaço ideal para seu funcionamento e, nesse sentido, promove uma

interação com o meio, transformando-o em ambiente, abrindo-se para multiplicidade.” (BASBAUM, 2007, p.101).

Desde o final dos anos 1950 até meados dos anos 1970, o campo da arte se reestrutura e manifesta uma nova trama de possibilidades expressivas e de regimes de sensibilidades. Na medida em que as práticas artísticas atuam no campo da experiência e do acontecimento ambiental, elas alargam progressivamente sua zona de convergência com as práticas educacionais e ampliam suas interfaces com a esfera pública. Tanto uma quanto outra só se realizam no encontro com a sociedade, não apartando, portanto, as dimensões estéticas e éticas. No âmbito internacional o trabalho de artistas como Allan Kaprow, Joseph Beuys, Jasper Johns, Marta Minujin, Dennis Oppenheim, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Yoko Ono, George Brecht e Hans Haacke são decisivos para essa mudança, abrindo caminhos para as principais manifestações artísticas da contemporaneidade. Mônica Hoff (2014), relaciona a produção de Kaprow, Boyes e (o ainda pouco estudado) Robert Filliou, que com seu *Teaching and Learning as Performing Arts*, foi um dos primeiros a produzir uma obra crítica sobre a inter-relação entre os campos da arte e da educação. Segundo a autora, a atuação dos três artistas, nascidos na década de 20, no hemisfério norte, guardam em comum os seguintes pontos:

a defesa e busca por uma intrínseca relação entre arte e vida, não dissociando suas experiências vividas nos campos social e educacional da sua atividade artística e de sua crença política; a noção de arte, do ponto de vista da criação, como um aspecto inerente a qualquer homem, sendo o elemento primordial desse processo a criatividade; o pensamento utópico – uma mistura própria de uma geração que passou pelos processos de ascensão e queda do modelo moderno de vida social e participou ativamente das revisões institucionais pós-Segunda Guerra; e a dimensão celebrativa de suas ações. (HOFF, 2014, p.64)

Décadas antes, nos anos trinta, o teórico estadunidense John Dewey publicou a obra *Arte como Experiência*. O teórico, embora reconheça o potencial da arte para deflagrar uma experiência estética, a destitui do lugar de exclusividade para afirmar que as experiências “ocorrem continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida” (DEWEY, 2010, p.89). Segundo o autor, no entanto, a maioria delas são incompletas, porque somos interrompidos por causas externas ou mesmo por letargia interna. Em contraste com essas experiências incompletas, Dewey explica que temos uma experiência quando esta segue seu curso, em movimento contínuo e íntegro, até sua realização e consumação. O todo da experiência é composto de partes diversificadas, heterogêneas, que fluem livremente, mas que tem uma integração interna e conduzem para um clímax. A experiência produz então, uma transformação em quem a viveu. Torna-se uma

referência, uma marca, se agrega a subjetividade. Dewey apresenta o exemplo de um fenômeno natural, uma tempestade, que em sua fúria, parece resumir em si própria tudo o que uma tempestade pode ser. Ela é completa e ao mesmo tempo, destacada de todas as tempestades que aconteceram até então.

A produção do artista Allan Kaprow, apresenta fortes ressonâncias com relação a noção de arte como experiência de Dewey, sobretudo no que diz respeito a não distinção entre arte e vida. Desde 1958, quando realizou os primeiros environments, que são instalações ambientais, sua produção abre passagem para novos sentidos de arte, de artista e de relação entre arte e sociedade. Na lição Como fazer um Happening, de 1966, através de um jogo de 11 regras, vemos a convocação da arte em direção à vida, expressa em frases como: “[...] O objetivo é fazer algo novo, algo que nem ao menos remotamente lembre a você de cultura;” ou na regra número 2: “[...] Você pode se manter livre da arte ao misturar o seu happening com situações cotidianas;” Na regra número 3: “[...] As situações para um happening devem surgir do que você vê no mundo real, de lugares e pessoas reais, e não da sua cabeça.” Suas Atividades, dirigidas inicialmente para seus alunos no contexto da sala de aula, consistiam em uma série de instruções a serem realizadas em espaços comuns. Tais proposições são dotadas da potência de produzir uma experiência estética – em consonância com o pensamento de Dewey, segundo o qual a experiência estética pode acontecer para além dos espaços circunscritos à Arte enquanto disciplina. Elas são eventos, acontecimentos, impossíveis de serem reproduzidos, abertos ao acaso, misturados à vida. Rompem com a ideia de que a prática artística sempre deve obedecer ao formato que culmina no encontro entre um objeto final a ser observado e um público ou audiência que irá contemplá-lo.

Kaprow também produziu um relevante volume de escritos, um dos principais, “The Education of the Un-artist”, partes I, II e III, produzidos respectivamente em 1971, 1972 e 1974, cuja parte I fora traduzida para o português como A educação do não-artista (2003) e revisada na tradução proposta por Ricardo Basbaum (2004) para a segunda parte da publicação, como A educação do an-artista. Na primeira parte do texto, Kaprow analisa a eminência de morte da arte, cujo destino é a sua diluição nos deslimites da vida. Art-art, anti-art, nonArt, un-art, (aqui adotamos a tradução proposta por Basbaum, arte-Arte, anti-Arte, não-Arte e an-Arte) são senhas de acesso criadas pelo artista para esses novos sentidos da arte que vão além da arte institucionalizada. “Não arte é qualquer coisa que, embora ainda não aceita como arte, tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente.” (KAPROW, 2003, p.2). Kaprow descreve numa esteira rolando, no movimento randômico de consumidores no supermercado, na transmissão do diálogo entre o Centro de Viagens

Espaciais Tripuladas de Houston e os astronautas da Apollo 11, uma potência artística mais intensiva do que “palidez dos estabelecimentos de arte” (2003, p. 3). A segunda senha descrita pelo artista é a anti-arte, cuja genealogia liga-se as proposições dadaístas, “introduzida no mundo das artes para desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou respostas éticas”(2003, p. 4). Todavia, o artista afirma que as senhas um e dois perdem a eficácia na medida em que o sistema de arte encontra meios para institucionalizar essas experiências, com ou sem aceitação e conivência de seus propositores. A senha 3 arte-Arte, é aquela que vai legitimar, instituir, incorporar, nomear, creditar, condicionar à categoria arte, até mesmo aquilo que se propõe a antagonizar a ela.

Poder-se-ia então demonstrar que, voluntariamente ou não, tem havido um ativo intercâmbio entre Arte arte e não-arte e, em alguns casos, entre Arte arte e o grande mundo (toda arte tem utilizado a experiência “real” de mais modos do que o da tradução). Realocada por nossas mentes em um cenário global em vez de num museu ou biblioteca ou no palco, Arte, não importa como chegou lá, se sai realmente muito mal. (KAPROW, 1969, p.7)

A senha quatro, no lugar de não-artistas ou mesmo an-arte, traduziremos como an-artistas, a partir de sua original: “In becoming un artists (password four) we may exist only as fleetingly as the nonartist, for when the profession of art is discarded, the art category is meaningless, or at least antique”.⁶⁸ É a afirmação mais assertiva dessa dissolução de fronteiras entre a arte e a vida, tomando não mais a arte, mas os sujeitos, os an-artistas como agentes deflagradores de um processo de desinstitucionalização da arte.

Seu contemporâneo, o alemão Joseph Beuys, que via na atividade como professor o seu maior trabalho de arte, foi um dos primeiros artistas cujas práticas moveram-se em direção ao ambiente, compreendendo a intervenção político-social como uma prática escultórica. Em 1967, fundou junto aos seus alunos o Partido Alemão dos Estudantes. Em 1970, criou a Organização para Democracia Direta, realizando ações no espaço público, onde promovia debates convergindo política, educação e arte. Essa experiência pública foi deslocada, em 1972, para a Documenta 5, onde promoveu conversas abertas, atuando como um artista-mediador em todo o período de duração da mostra, cem dias, onde se manteve presente. O deslocamento de sua ação para um contexto artístico institucionalizado, produz deslocamentos no próprio sentido da ação, que passa a ser lida como arte, uma conversa – performance, ampliando simultaneamente os campos da arte, da política e da educação.

⁶⁸ Ao nos tornarmos an-artistas (senha quatro), podemos existir apenas tão transitoriamente quanto o não-artista, pois quando a profissão de arte é descartada, a categoria de arte perde o sentido, ou pelo menos se torna antiquada. (Tradução da autora).

No que concerne aos movimentos de convergência entre arte e educação ocorridos neste contexto, Mônica Hoff (2014) faz uma distinção de, pelo menos, quatro tipos de encontros entre os campos. O primeiro deles ela identifica como processos educativos transformados em formas e dispositivos de arte, que situa nas aulas e performances de John Cage; nas publicações e instituições poético-políticas fundadas por Robert Filliou, nas palestras-performance de Joseph Beuys; e os Event Scores de George Brecht. Podemos incluir neste levantamento, as aulas realizadas por Ivan Serpa no MAM RJ, que possibilitaram a formação do Grupo Frente. O segundo tipo que ela denomina educação como arte e arte como educação, identificados nas Atividades de Allan Kaprow, nas aulas-experiência ministradas por Lygia Clark na Sorbonne na primeira metade da década de 1970, nos Domingos da Criação, propostos por Frederico Morais e realizados no primeiro semestre 1971, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Incluo e destaco, dentre estes, a atuação do artista Rubens Gerchman na direção da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre 1975 e 1979. O terceiro tipo refere-se as atividades educacionais realizadas por artistas fora do contexto da arte, mas que foram inseridas na história da arte como práticas artísticas, em que cita, entre outros, o Project Other Ways, proposto por Allan Kaprow para escolas públicas de ensino básico na Califórnia, no fim da década de 1960; a criação do Partido Alemão dos Estudantes e a fundação do Diretório para a Democracia Direta e da Universidade Livre Internacional para a Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar (FIU), por Joseph Beuys e a Escola Brasil, criada pelos artistas José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser, em 1968, em São Paulo. A este grupo incluo a atuação do artista Almir Mavigner junto a Nise da Silveira no atelier de arte e terapia ocupacional no Hospital Pedro II. Por fim, um último tipo diz respeito as práticas artísticas ligadas a crítica institucional da arte, onde destacam os artistas Hans Haacke e Andrea Fraser. (HOFF, 2014, p.64). Em suas palavras:

No que diz respeito às relações entre arte e educação no âmbito da arte, isso pode ser percebido tanto na concepção de novas instituições por parte dos artistas, desde escolas, espaços não-formais de educação a universidades livres; como na realização de atividades artísticas no cotidiano ordinário da vida; e, também, no uso de formatos e métodos educacionais em práticas artísticas gerando, portanto, uma espécie de contexto híbrido em que elas tanto são arte como educação quanto educação como arte. Educação como arte quando a educação, através de um elemento ou aspecto, é transformada em um formato da arte, ou seja, em produto artístico. E Arte como educação, quando as metodologias da arte são incorporadas aos processos educacionais reforçando-os sobremaneira. (2014, p. 65).

Contudo, a despeito dessas transformações a exposição persiste como espaço legitimado e hegemônico de encontro entre a produção artística e a sociedade, a esfera pública

da arte. As formas de dar a ver não são neutras nem desarticuladas do campo epistemológico. Segundo a pesquisadora e curadora Michelle Sommer (2016), responsável pela coordenação da museografia da 9ª Bienal do Mercosul, não apenas as produções artísticas constituem cânones, as práticas curatoriais, os modos de expor, de mediar a relação entre arte e sociedade, são também submetidas a canonizações e produções de modelos mais ou menos legitimados. Portanto, a exposição, sobretudo segundo o paradigma ocidental moderno do cubo branco, não é o meio universal e exclusivo de interface entre as manifestações estéticas e a sociedade. E mesmo esse formato de apresentação pública da produção artística não é estanque ou imutável. Justamente a passagem do modernismo ao pós-modernismo na arte, com a tendência para o ambiental, para programas experimentais e participativos, tencionam para transformação desse modelo e para emergência de novos formatos. E nas palavras de Hélio Oiticica:

Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc; e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana. (OITICICA, 1986, p. 79)⁶⁹

“O museu é o mundo”, proclamou Hélio Oiticica. O espaço poético é qualquer linguagem a serviço do ético, afirmou Lygia Pape (1975). O nosso dentro é o fora, declarou Lygia Clark, em 1963. No contexto brasileiro Oiticica, Clark, Gerchman, Pape, Barrio, Antônio Dias e outros encontram na ruptura com os espaços institucionalizados a saída para o desenquadramento das práticas artísticas e uma ampliação das possibilidades ético-estéticas da arte. A conversão do espectador em espectador-participante, convoca a uma nova distribuição de lugares na experiência estética, o que implica a materialização geográfica da arte através de ações anti-institucionais e anti-museus, estabelecendo relações indiscerníveis entre as dimensões éticas e estéticas. Nas palavras de Guilherme Vergara (2011, p.7):

A arte como uma ação ambiental se expande como uma estrutura conceitual de relações interativas e semânticas com o espaço-arquitetura e público alvo. Ao se tornar campo aberto de relações espaço-temporais, sua potência pode ser identificada como poética do infinito – poéticas de múltiplas leituras/leitores. A culminância destas tendências para o espaço relacional é o que pode ser visto também como campo expandido da geometria para a geografia – do objeto para os sistemas de ação. Estes princípios conceituais já encontrados na experiência Neoconcreta são também reformuladores de um legado de práticas artísticas que se

⁶⁹ Paradoxalmente a 10ª Bienal do Mercosul, com curadoria geral de Gaudêncio Fidelis, que não será incluída na presente pesquisa, apresentou um conjunto de Parangolés dispostos à contemplação na parede do climatizado e protegido Museu de Artes do Rio Grande do Sul.

realizam como mudanças nos modos de percepção, no papel e participação do espectador. Este legado que inaugura paradigmas éticos e estéticos emergentes da pós-modernidade, constitui também as bases conceituais para a função e missão dos lugares da cultura e arte na sociedade, não como as torres de pureza dos cubos brancos, mas como territórios de vivências de ressignificações antecipatórias de novos estados de consciência e percepção do mundo contemporâneo. Daí também, podem ser vistos como microgeografias de esperança e transformação – utopias antropofágicas de raízes - grassroots utopia.

Tendo esta pesquisa a instituição Bienal do Mercosul como plano cartográfico, interessa o questionamento sobre os efeitos dessa predominante tendência ao ambiental nos espaços institucionalizados. A hipótese de Michelle Sommer (2016) é a de que escapamos a catequização do cubo branco, em função do nascimento recente de nossas instituições culturais, que se deram quase que simultaneamente a emergência do experimental na arte brasileira: “O nosso cubo branco é a flexível fita de Moebius e, diferentemente de lá, as relações entre dentro e fora são de continuidade e fusão, impulsionado pelo experimental que transbordou do corpo e invadiu o espaço.”

O crítico de arte Mário Pedrosa, em seu artigo *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*, Hélio Oiticica, de 1966, identificou como ambiental a arte que se faz na situação, sob a influência das emoções e dos estados de afetividade e que não pode ser apreciada em si mesma, de forma isolada, mas como parte de um conjunto perceptivo-sensorial. A autora Miwon Kwon em seus estudos sobre a arte site specific e site oriented apontou a tendência para a desmaterialização da arte, mas também do conceito de site (lugar), nos convidando a pensar uma nova geografia, que pode ser cartografada através desses estados de afetividade indicados por Mario Pedrosa. Como as práticas curatoriais foram afetadas por essa virada da arte para o ambiental? Como as estruturas das instituições de arte foram transformadas a partir da incorporação dessa produção? E, por sua vez, pensando na mutualidade das relações, quais são as reverberações nas práticas artísticas a partir dessa entrada na instituição?

Marcelo Exposito, em palestra realizada no Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, em 2014, propôs pensarmos as práticas artísticas como produtoras de novos modos de organização e de cooperação social. Apoiado em dois textos de Walter Benjamin escritos na década de 30 do século passado, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1934) e “O autor como produtor”(1936), Exposito questiona a persistência da tradição objetocêntrica na arte e apresenta exemplos de produção artística contemporânea que rompem com tal centralidade: os movimentos Act Up, Gran Fury e El Siluetazo. Poderíamos pensar as práticas artísticas contemporâneas, como propositoras de novos modos de organização das próprias instituições de arte. Tal reposicionamento transforma de fato as estruturas

institucionais ou apenas adapta suas práticas num novo arranjo que responda as pressões das conjunturas sociais em que se inserem?

Se na modernidade a arte suscitava neutralidade espacial em favor da percepção da obra, as novas práticas artísticas envolvem a experiência do sujeito por meio da natureza do lugar. Essas transformações produzem uma urgência nas reformulações expográficas e na criação de uma nova cultura de ver e exhibir que convive e disputa lugar com o modelo hegemônico. Essa disputa não se faz sem paradoxos, contradições, embates internos que se dão através de movimentos de convergência e divergência entre as práticas artísticas, educacionais e curatoriais, que em determinadas configurações podem atuar como forças opostas.

Segundo Miwon Kwon (2008) o conceito de site-specificity transborda a simples relação física entre objeto e lugar, para compreendê-lo na trama de relações políticas, culturais, institucionais e socioeconômicas, conduzindo a um processo de desmaterialização do trabalho de arte, ocupando espaços fora dos seus locus tradicionais, integrando a arte a uma condição de geografia ou acontecimento geográfico diretamente vinculado às interações sociais e borrando as fronteiras entre arte e não-arte. Em suas palavras:

Concomitante a esse movimento na direção da desmaterialização do site é a progressiva desestetização (por exemplo, recuo do prazer visual) e a desmaterialização do trabalho de arte. Indo contra o menor sentido dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte site-specific adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p.170)

Se inicialmente essas transformações apontadas pela autora se movimentaram em uma direção divergente às práticas institucionais, recentemente nas instituições de arte e seus grandes eventos, como as bienais internacionais, elas foram incorporadas, produzindo efeitos nas políticas curatoriais. Os paradoxos relacionados ao sistema de financiamento dos grandes eventos culturais e o lugar ocupado pelos projetos a eles associados são problemas micropolíticos inerentes aos empreendimentos culturais do tipo bienal. Nas palavras de Guilherme Vergara (2013, p. 67) “podemos reconhecer a resistência poética da arte convivendo com a sua institucionalização ou espetacularização, a macro com uma

microgeografia de acontecimentos solidários”.⁷⁰ O lugar paradoxal e suspenso da arte é ativador de suas próprias condições, provocando o conceito de reversibilidade contemporânea (moderno / pós-moderno) pela justaposição desses sentidos opostos. Como vimos no primeiro capítulo, é justamente na dobradura da modernidade sobre si mesma, que se dá a passagem para o contemporâneo ou o pós-moderno e se constitui a noção de circuito de arte, produzindo relações dinâmicas, sistêmicas e interconectadas.

Neste contexto a emergência da figura do curador, segundo Ricardo Basbaum (2015), é sintoma da progressiva profissionalização do circuito da arte contemporânea, em que as práticas da arte se aproximam da indústria cultural, intensificando-se nos anos 1980, com a globalização do capitalismo:

Não é difícil perceber que tal processo de expansão não se completaria sem que se convocassem agentes organizadores e normatizadores, capazes de mediar a produção dos artistas junto à dinâmica voraz da ocupação de novos territórios pela nova dinâmica do capital – o curador está entre os personagens que são produzidos na velocidade destes desdobramentos: não simplesmente, é claro, enquanto funcionários da grande empresa transnacional da arte, mas sem dúvida se movimentando a partir do novo perfil profissional que vai se delineando e normatizando a partir de tais processos.

O papel da curadoria, que em suas origens vinculava-se mais a conservação, administração, documentação e estudo dos acervos, desloca progressivamente sua atenção principal para os processos relacionados a sua difusão, ficando responsável pela escolha de temas ou conceitos norteadores, seleção das obras a serem expostas, definição da expografia e produção discursiva, através de catálogos, textos de paredes, comunicação com a imprensa e formas de publicação diversas. A espetacularização das exposições motivou a criação de formatos e conceitos expositivos variados, tornando obsoletas as antigas organizações por cronologia e/ou por país de origem, que atendiam uma abordagem historicista. Todavia, ainda que a relação com a história não se apresente de forma óbvia, as práticas curatoriais estão indistintas do campo da história da arte. Nas palavras de Ivair Reinaldim:

Se a prática curatorial não instrumentaliza explicitamente um saber histórico, deve-se ter em mente que este muitas vezes orienta a tomada de decisões e a abordagem do curador. A curadoria seria um modo de produzir-se história da arte (ou mesmo história da cultura) por meio das relações que podem ser estabelecidas entre objetos expostos (ou postos em evidência), constituindo-se importante mecanismo tanto de

⁷⁰ Vergara desterritorializou o conceito *Acontecer solidário*, do geógrafo Milton Santos, e reterritorializou-o nos estudos contemporâneos das artes. Segundo Santos, os acontecimentos são “(...) uma cristalização de um momento da totalidade em processo de totalização. Isso quer dizer que outros acontecimentos, levados pelo mesmo movimento, se inserem em outros objetos no mesmo momento. Em conjunto, esses acontecimentos reproduzem a totalidade; por isso são complementares e se explicam entre si.” Cf.: SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 107.

questionamento das narrativas engessadas quanto de proposição de visões renovadas sobre obras, artistas, períodos artísticos, etc. Fato é que muitas das recentes abordagens revisionistas da história da arte têm surgido em contextos de curadoria de exposições e produção ensaística de textos de catálogo, talvez por apresentarem maior liberdade em relação às publicações e pesquisas essencialmente teóricas, em que nem sempre há o enfrentamento direto das obras. (2015, p.24)

Com o estreitamento das relações entre a arte e o mercado e sua conversão num circuito de fluxos globais, que se materializa em megaexposições temporárias, bienais, documentas e manifestas, a partir dos anos 80, a atividade da curadoria se expandiu para uma função cada vez mais autoral, estabelecendo novos recortes, temas, abordagens, relações e modos de ver uma determinada coleção, acervo ou o encontro entre elas.

Se todo artista é poeta, aquele que escreve por imagens, se todo objeto de arte é elemento constitutivo de sua história, se a exposição é espaço de experimentação e pesquisa estética, e se este – organizado pelo curador mediante articulação de fragmentos e/ou objetos, segundo tensão e embate com a obra –, é tanto lugar histórico quanto, estético, então, o lugar expositivo seria igualmente poético? (CASTILLO, 2016, p.21)

Frederico Morais comenta, sobre sua curadoria na primeira edição da Bienal do Mercosul, que “uma boa curadoria é, no fundo, também uma obra de arte, é também um trabalho de escultor” (MORAIS, 2014, 36min35s):

A curadoria, quando ela é, digamos assim, bem-feita, e, sobretudo, porque... a gente encontra algumas curadorias em que a exposição não corresponde à ideia, porque a ideia é mais forte do que a exposição. E aí, eu acho o seguinte, o curador, crítico-curador, e eu acho que a curadoria em todo tipo de arte... há um desgaste da palavra curadoria... ela tem que ser tão sedutora quanto a obra de arte, entendeu? Eu acho que a obra de arte, ela tem que ter um elemento de sedução. E eu acho que uma boa curadoria é, no fundo, é também uma obra de arte, é também um trabalho de escultor. Então quando ele puxa essa coisa... mesmo sendo cerebral, etc e tal, ele também destaca esse ponto. Entendeu? Pra mim a Bienal foi como se eu estivesse já atuando como um artista, tá entendendo?

Vemos através da indagação de Sônia Salcedo del Castillo e da fala de Frederico Morais que as práticas curatoriais passaram a convergir e por vezes se sobrepor as práticas artísticas, conceituadas como uma prática artística em si, através da criação de um espaço-tempo de experimentação estética em que as proposições artísticas são articuladas a serviço de um projeto sob a assinatura curatorial. Como efeito, sobretudo a partir da década de 1980, percebemos um investimento no comissionamento de obras, ou seja, os artistas passam a produzir conforme a demanda. Prática que acontece em várias edições da Bienal do Mercosul e que assume grande importância na 9ª edição, como veremos no próximo capítulo. Este movimento altera o lugar de centralidade do artista enquanto produtor de obras, que passa

atuar na lógica do circuito, cujos fluxos são regidos, em grande parte das vezes, pela lógica do mercado. (BASBAUM, 2013).

Ricardo Basbaum (2015, p.42) percebe o curador como o agente principal na construção do evento, compreendendo que sua atuação vai além da seleção de artistas e obras, mas atua na concepção dos meios e modos de construção da relação entre a arte e a sociedade:

[...] o curador se singulariza como aquele que irá estabelecer caminhos de “confrontação”, modular os modos de como se dará esse encontro, facilitar ou complicar a trama de deslocamento do visitante através do evento, organizar as partes interessadas diversas em sua complexidade própria. Tem-se assim o curador como peça-chave na mecânica de construção, regulação e administração da experiência com a obra de arte nas atuais condições de um circuito de arte hipertrofiado e hiperpresente, saturado em suas camadas de mediação e habitado por interesses múltiplos e conflitantes.

Ivair Reinaldim (2015, p.25), salienta que o curador produz mediação das obras em relação ao ambiente ocupado e ao público, “muitas vezes coordenando e fornecendo os parâmetros para o projeto educativo.” Em suas palavras:

A afirmação de que o curador necessita apresentar capacidade de mediação reside em mais um aspecto que o aproximaria da experiência crítica. Toda curadoria é, em primeiro lugar, mediação entre a singularidade das obras e poéticas artísticas e os diálogos que podem ser construídos a partir delas, respeitando-se o sentido próprio que cada obra apresenta (seus aspectos intrínsecos e extrínsecos) e as novas possibilidades de significação decorrentes de uma análise em conjunto.

Se por um lado Ivair Reinaldim atribui a mediação um dos principais aspectos da prática curatorial, Ricardo Basbaum aponta a saturação de camadas de mediação (trazidos por curadores, educadores, patrocinadores, mercado, artistas) como algo que se coloca entre (quase como uma barreira) a experiência do público com a arte. Concordamos que as práticas curatoriais são chaves na definição dessa arquitetura de interface entre arte e sociedade, que aponta Ricardo Basbaum, estabelecendo um papel de poder na ordem de produção discursiva e visual, que afeta a produção de sentido do público com relação as obras expostas e a construção das narrativas históricas da arte. É fato também, que nas estruturas institucionais contemporâneas, a figura do(a) curador(a) ocupa um lugar hierarquizado em relação aos demais setores. Todavia, não compreendemos essa hierarquização como algo dado, inerente. Uma diferença de abordagem que esta pesquisa propõe reside em pensar práticas curatoriais, artísticas e pedagógicas sem personalizá-las nas funções de curador, artista ou educador(a)-mediador(a), mas como forças que se movem, se relacionam, se afetam mutuamente e perpassam suas funções correlatas. Como veremos a seguir com maior profundidade, nos contextos artísticos a palavra mediação está muito vinculada aos setores pedagógicos da

instituição, mas também pode ser compreendida como uma prática presente nas funções atribuídas à curadoria e nas práticas artísticas contemporâneas orientadas pelo site. A mediação pode ser percebida tanto nas práticas artísticas, quanto nas práticas educativas, quanto nas práticas curatoriais. É, portanto, a grande zona de convergência entre tais campos.

Concordamos que no evento espetacularizado se aglutinam ao trabalho de arte diversas camadas de interesses institucionais e corporativos, apresentadas por Basbaum como camadas de mediação, porém não compreendemos a mediação necessariamente como algo que faz barreira (sem negar que isso também ocorra), mas que também pode criar zonas intensivas de contato, trocas de calor, espaços de afetos. Da mesma maneira que as práticas curatoriais, as práticas educacionais em artes são fundamentais para que se dê um (e)vento ou acontecimento, na relação entre públicos e obra. As práticas educacionais, assim como as curatoriais, estabelecem caminhos de “confrontação”, modulam os modos de como se dará esse encontro com a exposição, facilitam ou complicam a trama de deslocamento do visitante, organizam os focos de atenção, os eixos temáticos. Portanto entendo que mais do que funções principais ou funções chaves para a construção de um evento, temos práticas chaves. Dessa maneira, as práticas curatoriais, pedagógicas e artísticas podem se relacionar de forma convergente e autônoma e não como derivação uma da outra, não como subordinação, que se reflete em distribuições de papéis mais ou menos subalternizados.

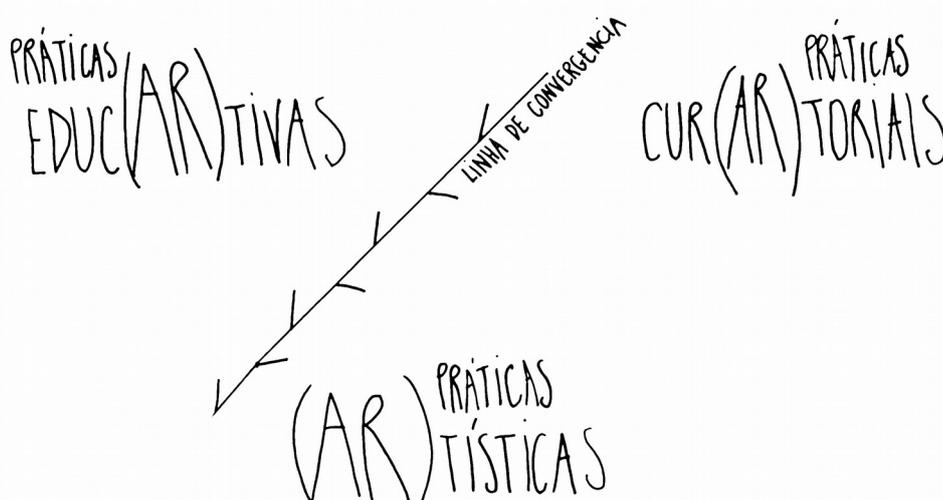


Figura 33. Cartografias Climáticas: Linhas de Convergência. Diana Kolker, 2018

Mais adiante, no mesmo texto, ao refletir sobre a fluidez das fronteiras entre obra e evento, Ricardo Basbaum (2015, p.45) conclui semelhantes relações de fluidez e convergências entre os papéis dos curadores, críticos, artistas, historiadores entre outros, aos quais acrescento com destaque, educadores:

É nesse sentido que se deve atentar sempre em relação à rigidez da divisão dos papéis para se perceber o que de fato está em jogo em cada ocasião em que são convocados os principais personagens que colocam em funcionamento o circuito de arte: afinal, se entre “obra” e “evento” as fronteiras são fluidas (onde a exposição é uma grande “obra” composta de trabalhos de arte), também as linhas que delimitam os perfis de curador, crítico, historiador e artista (entre outros papéis) entram em superposição, perdendo sua nitidez de fronteiras meramente segregadoras de práticas e territorialidades. Não é difícil reconhecer, nas tarefas de cada um destes “profissionais”, áreas comuns em que se pratica o jogo da produção de sensações e invenção de conceitos, em que se constroem discursos e se praticam metodologias para ir ao encontro do outro.

Se Frederico Morais compara a curadoria a atividade do escultor, podemos acionar a noção de escultura social de Joseph Beuys. No campo ampliado a curadoria como escultura social, também se expande em direção ao que não é arte. A curadora, pesquisadora, educadora e editora Jessica Gogan (2011) nos escreveu sobre o processo do artista brasileiro José Rufino, através de uma residência no Andy Warhol Museum em colaboração com o University of Pittsburgh Alzheimer Disease Research Center, em Pittsburgh, nos Estados Unidos, em 2010, para o desenvolvimento de um projeto sobre memória e desaparecimento, onde o artista produziu junto a pacientes e cuidadores a partir de desenhos e manuscritos, explorando a técnica do Rorschach, também experimentada por Warhol. Neste projeto, tanto as práticas artísticas quanto as curatoriais alargaram seus campos em direção as práticas de cuidado e saúde e deram ênfase a obra de arte enquanto processo, enquanto prática experimental e colaborativa, que demandam uma dimensão ética de cuidado. Nas palavras de Gogan (2011,p.68):

Este rico processo com níveis complexos e múltiplos, criando uma ponte entre os mundos da arte e da ciência, está inspirando uma série de iniciativas curatoriais chamada Curare, baseada nas raízes da palavra curadoria, do latim, curare, que significa cuidar. As iniciativas ligadas a Curare buscam entrelaçar elementos éticos e estéticos desenvolvidos em colaboração com artistas, público, pesquisadores e diversos contextos, com especial atenção nas relações entre arte e saúde.

As transformações acima descritas, podem ser inseridas no fenômeno da profusão de propostas experimentais e ambientais das práticas artísticas, curatoriais e educacionais contemporâneas que pressionam a criação de novas institucionalidades. Nesse mesmo sentido eventos bienais se converteram em grandes plataformas públicas de arte, em que as

exposições se tornam uma parte desses programas, mas não necessariamente seu centro ou seu fim. “[...] Como imenso agregado vibratório em que suas diversas partes e camadas – seja obra de arte, seja elemento de mediação, desenho ou construção da exposição – tornam-se lugares de experiência sensível, regiões de encontro e deriva a serem ativadas”. (BASBAUM, 2015, p.46). Identificamos na história da Bienal do Mercosul essa tendência crescente para a desmaterialização do objeto em direção ao sítio, ao ambiental, ao campo dos climas/ afetos, ao geográfico como espaço de acontecimentos, que parece alcançar seu ápice e também o início do seu declínio, na 9ª edição do evento, realizada em 2013. Já na primeira edição da Bienal do Mercosul, a mostra ocupou ambientes de diferentes naturezas. Ainda que houvesse uma proeminência de pinturas e esculturas, sobretudo, relacionadas a vertente construtiva, as mostras Último Lustro e Intervenção na Cidade, apresentaram trabalhos que exploravam meios diversos, híbridos e se relacionavam com o local. A exposição distribuía-se pelos tradicionais espaços museais da cidade de Porto Alegre, com suas brancas paredes, regras institucionais e climas temperados pelo controle da umidade e da temperatura, pela zona portuária e pelas ruas da cidade, expostas as variações imprevisíveis e incontroláveis do tempo e das afecções. Cabe também perguntar o que excede a própria instituição, como a cidade e seus habitantes afetam e participam dessa composição de forças que dá forma ao acontecimento Bienal? Quais são os paradigmas que regem as instituições de arte na mediação das relações entre arte e sociedade?

3.2. Uma frente quente vira o tempo: Educação como aquecimento ético da arte. Curadorias climáticas como educação (po)ética-ambiental. Arte situada como educação geo(po)ética/geopolítica.

Em 2001 O International Council of Museums (ICOM), organização não governamental, vinculada a UNESCO, atuante em 137 países e criada em 1947, passou a incluir na sua categoria, os centros culturais ou instituições que atuam na preservação e difusão de patrimônios materiais ou imateriais, ainda que não possuam acervo próprio e permanente. De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que fundamenta a definição de Museu seguida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)⁷¹:

[...] consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins

71 Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/>>. Consulta em março de 2018.

de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

A carta produzida em Santiago do Chile em 1972⁷², fortemente influenciada pela pedagogia crítica de Paulo Freire, na ocasião do encontro internacional de museus, bem como a declaração de Salvador (Brasil) produzida em 2007⁷³, afirmam o papel do museu (incluindo os centros culturais) de atuar a serviço da sociedade e de sua educação, através do trabalho permanente com o patrimônio cultural, como recurso educacional, turístico e de inclusão social, da realização de exposições que favoreçam a construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos, o lazer e a constituição de espaços diversificados de relação e mediação cultural, físicos ou virtuais.

Para tanto, as instituições de arte se organizam majoritariamente em departamentos que, de modo geral, ainda conservam a referência no modelo que setoriza o que concerne a função do(a) curador(a), da(o) artista e do educativo. Esta setorização se organiza através de uma estrutura vertical e hierarquizada que tende a apartar as práticas pedagógicas, curatoriais e artísticas e não as perceber em suas correlações. Neste modelo cabe a curadoria, no topo, estabelecer o conceito, tema e forma que constituirão o conjunto discursivo materializado na exposição e a partir deste selecionar artistas cujas obras serão incluídas (e, conseqüentemente, as que não serão) e os programas relacionados. Aos artistas, numa posição de centro, cabe o papel de produtor de obras de arte. Ao setor educativo, na base da pirâmide, tradicionalmente encaixa-se a função de tornar acessível o discurso curatorial, legível apenas a um pequeno grupo especializado, traduzindo de forma didática aquilo que é produzido no campo da arte. Nesta lógica, o público encontra-se na ponta de uma cadeia de relações hierarquizadas, é a lógica da recepção onde o trabalho de arte retorna a sua condição de objeto. O público é, então, percebido como um quantitativo e o sucesso do evento é avaliado através dos números que conseguiu alcançar, sobretudo através das ações do setor educativo que atuam na condição de serviço. Posicionamento que podemos conferir na fala do coordenador administrativo-financeiro da Fundação Bienal do Mercosul, desde 1999, em entrevista concedida a Helena Moschoutis (2016, p. 280):

72 Disponível

em: <http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf>

Consulta em março de 2018.

73 Disponível em: <http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Declaracion-de-Salvador_POR.ESP_.pdf> Consulta em março de 2018.

Só uma observação, todas as ações que não são de exposição, elas são agregadas ao projeto, então digamos assim, o carro chefe são as exposições. O projeto educativo ele é forte dentro da Bienal, mas ele é uma ação que ela pode acontecer com maior ou menor porte, agora o importante são as exposições, esse é o carro chefe. Se tu entrevistar uma pessoa que estava olhando o educativo ela vai dizer "o projeto educativo é abrangente", enfim, é verdade tudo isso. Mas assim, qual é o objetivo da realização das Bienais? É trazer pro Estado do Rio Grande do Sul obras que a comunidade não tem acesso normal porque elas são localizadas no exterior ou porque são artistas que não residem aqui. Então, por tudo isso, que nós promovemos as exposições da Bienal, é para dar a oportunidade para que a comunidade gaúcha, e até do Brasil, tenham a oportunidade de conhecer esses trabalhos. Eu acho que, assim, pra ti, não sei se tu tinha isso presente, mas o carro-chefe são as exposições.

A injeção de recursos destinados aos programas educativos nas instituições de arte (em escala global) não equivale necessariamente a alguma alteração na distribuição de poderes e valorações na estrutura hierarquizada das instituições. Tal subalternização reflete-se na precária situação dos trabalhadores da mediação em artes. No Brasil, a maioria dos contratos se dá por estágio, por contratação temporária de serviço via Recibo de Pagamento a Autônomo (RPA) ou ainda, é demandada ao profissional a abertura de uma pequena empresa, a fim de que o contratado possa emitir nota da prestação de seu serviço ao contratante – fenômeno que merece um estudo mais aprofundado, tendo em conta a transição de uma economia centrada no objeto para uma economia de serviços. As remunerações geralmente são muito baixas e esses trabalhadores não estão assegurados pelas leis trabalhistas. Dito de outra forma, os programas educativos, imbuídos de um discurso missionário e de uma ideia de arte universalizante, estariam numa condição de subalternidade, a serviço da legitimação das escolhas curatoriais, muitas vezes vinculadas ao mercado da arte, criando uma hierarquização da produção cultural e artística, elevando a produção das elites econômicas a mais alta categoria de produção artística, supostamente acessível para as classes privilegiadas, porém acessível às classes populares somente mediante um processo de instrumentalização que simplifique e traduza seus códigos. Para Canclini, tais estratégias, que chamou de contextualização pedagógica, buscariam “acabar com o monopólio do saber pelos especialistas, dando aos neófitos, em tratamentos acelerados, o que lhes falta para serem artistas ou estarem tão informados quanto eles” (CANCLINI apud Dabul, p.266). Tal visão ainda tende a uma concepção polarizada da relação artista/público, explícita nos estudos sociológicos dos processos de recepção em arte e conserva uma visão colonialista e hierarquizada, distribuindo os lugares de criação e produção discursiva a determinados setores da sociedade, que obedecem a uma dada geografia, raça, gênero, situação socioeconômica e outros marcadores estruturantes desta sociedade.

Todavia, essa noção pode coexistir com práticas divergentes a tal lógica, inclusive no interior de uma mesma instituição. Recordo-me do encontro público realizado no fechamento da 8a Bienal do Mercosul – uma edição muito marcada pela interface com a sociedade, pela atuação micropolítica, pela convergência entre as práticas artísticas, educacionais e curatoriais – que o presidente da instituição naquela edição (cuja presença me causou surpresa) fez um comentário comparativo sobre a quantidade de público no show do ex-Beatles Paul McCartney e nas programações da Bienal do Mercosul.

De acordo com o que vimos no primeiro capítulo optamos por falar em práticas artísticas, práticas educacionais e práticas curatoriais, compreendendo que embora persista uma estruturação institucional que setoriza profissionais em categorias fixas, esses campos não são puros nem apartados uns dos outros. Não significa, contudo, que cada um desses campos não possua suas características, genealogias, velocidades, temperaturas e formas de atuação específicas, mas elas se movimentam pelos territórios, convergem, contagiam-se mutuamente, afetam-se, reatualizam suas metodologias reterritorializando as práticas alheias, assim como também divergem, autonomizam-se, distanciam-se, separam-se. As relações se dão, muitas vezes, por choques, embates, fricção, conflito, hibridação, fagocitação, apropriação, assimilação ou afastamento, separação. Nos movimentos de convergência e divergência entre tais práticas uma nova institucionalidade passou a ser demandada. Conforme vimos em Spinoza, na proposição 36, de *Ética* “não há nada de cuja natureza não se siga um efeito.” Tais movimentos geram efeitos em cada um desses campos, nos modos de ver, pensar, dizer, afetar e se relacionar com as artes no campo ampliado e se manifestam materialmente produzindo transformações nas estruturas institucionais e no próprio sistema das artes. Não nos interessa reduzir tais efeitos em uma avaliação de bem ou mal, mas pensá-los em sua multiplicidade. Podemos observar tais relações de força em movimento e choque, no depoimento concedido a mim pela professora e pesquisadora Helena Moschoutis, mediadora da 8a Bienal do Mercosul na mostra *Geopoéticas*, tutora de ensino a distância na formação de mediadores e supervisora de equipe de mediadores da Usina do Gasômetro, na 9a edição da mostra.

[...] Outro efeito forte que a Bienal lançou em mim foi um certo desprezo pelo mundo mainstream da arte, um certo desgosto e sentimento de falta de verdade nessa atmosfera super atraente do megaevento - e uma sensação constante de que eu não me encaixava naquele espaço. Depois de alguns anos comecei a perceber que a presença de uma elite empresarial e intelectual na Bienal é demasiado distante das necessidades da periferia onde moro, por exemplo. E que a tentativa de "aproximar o público da arte" pode facilmente cair numa vala comum de propagandear aquilo que já foi anteriormente legitimado pra quem "realmente importa" (os principais atores

do sistema das artes) que muitas vezes fazem parte de uma cultura branca, patriarcal e higienizada. Não quero generalizar, mas especialmente na 9a Bienal isso é muito forte pra mim. O bom era que na 9a nós tivemos uma formação de mediadores que nos incitava a colocar em choque várias coisas durante a mediação. Essa participação que a Bienal teve em mim me levou a questionar constantemente a seleção que faço de artistas e trabalhos de arte para levar ao debate com meus alunos: estou selecionando tal obra por que ela é importante pro sistema da arte ou por que ela se relaciona com as vidas e urgências deles? E não é fácil fazer essas seleções, já que eu também sou fruto dessa formação elitista das artes visuais. (Entrevista concedida por e-mail, 2018)



Figura 34. Cartografias Climáticas, Anticiclone. Diana Kolker, 2018. Acervo da Autora.

A genealogia das práticas educativas em contextos de arte pode ser estudada a partir dos termos utilizados para nomear os atores pertencentes a esses departamentos e as propostas de formação dessas equipes. Guia, orientador, monitor, facilitador, animador, mediador, não são somente diferentes maneiras de nominar a mesma função. Cada uma dessas nomações carregam diferenças metodológicas e político-pedagógicas fundamentais. Veremos, ainda, que mesmo um termo único, como mediador, adquiriu uma variedade de vertentes e metodologias.

Ao monitor, como o nome indica, cabe a função de monitorar a relação do visitante com a obra. Está implícito no termo a função de vigilância, que diz respeito a disciplinarização dos corpos conforme as regras vigentes na instituição, na maior parte dos

casos, relativas a possibilidade de tocar ou não nas obras, consumir alimentos e líquidos, tirar fotografias, se movimentar no espaço, etc. Segundo Rejane Coutinho (2009), o monitor pode ser identificado ainda com uma figura que está em formação e cujo processo de aprendizado consiste em absorver e reproduzir para o público as informações que recebe dos curadores. Ele atua, portanto, como um representante daquela autoridade que pretende se tornar e está a ela subordinada. Assim, contribui para a legitimação de um determinado discurso que distribui lugares e valores no sistema da arte e atua de maneira próxima ao modelo de educação bancária. Nas palavras de Paulo Freire:

A narração, de que o educador é o sujeito, conduz os educandos à memorização mecânica do conteúdo narrado. Mais ainda, a narração os transforma em “vasilhas”, em recipientes a serem “enchidos” pelo educador. Quanto mais vá “enchendo” os recipientes com seus “depósitos”, tanto melhor o educador será. Quanto mais se deixem docilmente “encher”, tanto melhores educandos serão. Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante (Paulo Freire, 1978, p.66).

Neste caso tanto o monitor em formação quanto o público são transformados em vasilhas a serem preenchidas. Características semelhantes podem ser identificadas na figura do guia, aquele que conduz uma pessoa ou grupo de pessoas por um roteiro previamente estabelecido. Nesses caminhos não cabem desvios. Quanto mais informações, melhor o guia. As conversas com o público, conduzidas pelos guias ou monitores, tem lugares mais demarcados. Ao público cabe seguir, ver, ouvir e perguntar. As perguntas são, de modo geral, de ordem prática e informativa, no sentido de extrair uma resposta pronta, uma explicação. Quando a obra foi feita? Qual seu significado? De que país é o artista? Quanto custa? Ao guia ou monitor cabe o papel de explicar e reproduzir a informação oficial ensinada pela instituição. Contudo, como nos indica Jorge Larrosa Bondia “a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência (2015, p.21)” e se desejamos que o público vivencie uma experiência marcante e transformadora com a arte é fundamental separá-la da informação.

A adoção do termo mediador, atualmente um tanto desgastada, para referir-se aos profissionais atuantes nos projetos pedagógicos das exposições de arte, foi difundida na década de 1990, por Ana Mae Barbosa a partir da pedagogia crítica de Paulo Freire, e adotada por tantos mais, indicando uma transformação na relação entre público, obra e agentes educativos. Conforme a etimologia da palavra, que vem do latim *mediatione*, a mediação é a atividade de estar no meio, entre dois (ou mais) polos. O mediador, portanto, é o elemento ou o sujeito que estabelece relação entre as partes. Usualmente, quando falamos em mediação no

contexto específico das artes visuais, estes polos correspondem aos objetos de arte e aos públicos. Referimo-nos especialmente às práticas dos sujeitos que atuam nessas interfaces através de estratégias pedagógicas. Em contraposição a ideia de guia ou monitor, a visita mediada se dá de forma interativa e dialógica e tem como objetivos estimular a percepção das pessoas visitantes em relação às obras em exposição, partindo de questões referentes aos objetos artísticos (materiais ou não) presentes na mostra, para desdobrar-se para além das questões específicas do campo artístico e incentivar a relação interpretativa, a leitura crítica, a problematização, a contextualização histórica e estética.

Na Bienal do Mercosul, a função de monitoria foi substituída pela mediação na 4ª edição do evento, quando a coordenação pedagógica ficou a cargo de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque, atuando na concepção e execução do projeto. Com seu slogan “A arte não responde, pergunta” a relação da instituição com o público, intermediada por essas figuras que se põem ao lado dos visitantes para pensar junto, aumenta progressivamente seus espaços de contato e interface pública. “Foi o primeiro momento, na história da Bienal do Mercosul, em que o público geral, (sem divisão por segmentos) começa a ser percebido e, principalmente, começa a ter um papel fundamental na construção do projeto.” (HOFF, 2009, p.111).

Em setembro de 2016, a educadora Ana Mae Barbosa realizou uma fala no Seminário Mediação e Artes, promovido pelo Centro de Artes da UFF. No esforço de apresentar uma genealogia da mediação, Barbosa citou uma conhecida frase de Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido* (1979, p. 79): “Já agora ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo.” Tal obra, fundamental no campo da pedagogia, foi escrita por Paulo Freire na década de 1970, contexto em que o Brasil e diversos países da América Latina atravessavam um severo período de repressão e supressão de direitos constitucionais, em razão da instauração de regimes autoritários deflagrados por golpes civis-militares. Do sul ao norte e do norte ao sul, jovens protagonizavam uma revolução comportamental, contra o que representava a cultura beligerante dos EUA. Boa parte da obra de Freire foi escrita na condição de exilado, visto que a defesa de uma pedagogia crítica, cuja conscientização seja o caminho para a libertação dos sujeitos da condição histórica de opressão e superação da contradição entre opressores e oprimidos, constituíam profundos abalos nos alicerces que estruturam as sociedades latino-americanas. Para tanto, Freire propôs uma práxis problematizadora da educação, identificando os mecanismos da pedagogia tradicional, que nomeou como concepção bancária de educação: a educação como ato de depositar saberes, pressupondo no par educador-educando que o primeiro detém o saber e deve depositá-lo no segundo, que nada sabe: “nesta distorcida visão

da educação, não há criatividade, não há transformação, não há saber. Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. Busca esperançosa também. (FREIRE, 1979, p. 66).

A concepção problematizadora da educação, proposta por Paulo Freire, é geográfica. Ela se faz através da percepção crítica e cartográfica dos sujeitos no mundo, das relações pessoas/ambientes. “Daí que este ponto de partida esteja sempre nos homens no seu aqui e no seu agora que constituem a situação em que se encontram ora imersos, ora emersos, ora insertados.” (FREIRE, 1979, p.85). Ela é também histórica, por reconhecer os sujeitos em sua historicidade. Todavia, compreende o sítio como ponto de partida, perspectiva, porque tanto em sua geografia como em sua historicidade, os sujeitos não são, mas estão sendo, devires, num eterno tornar-se, mover-se, deslocar-se e transformar-se transformando também o mundo através da própria percepção de sua situação, de sua sítio-ação. Trata-se da desmaterialização dos conteúdos fixos para os saberes que se (in)ventam na relação entre as pessoas e seus ambientes. Simultaneamente, a partir da década de 1960, a desmaterialização do objeto da arte é acompanhada pela materialização de uma geografia de ações (SANTOS, 2006) políticas, estéticas, éticas, sociais, que cruzam a complexidade do território de mediações. É, portanto, ali na sítio-ação onde as forças de criação são ativadas e potencializadas que as práticas artísticas convergem com as práticas educacionais.

A visita mediada em exposições de artes passou a assumir um formato, que guardadas as devidas especificidades de cada instituição, apresentam algumas etapas e características em comum. Os grupos de visitante são, geralmente, recebidos por um mediador ou mediadora na entrada da exposição. Esse momento é chamado de acolhimento. No acolhimento a mediadora ou mediador recepciona o grupo, se apresenta, coleta expectativas sobre a visita, “mede a temperatura” da turma, observa sua velocidade (e por vezes intervém, buscando acelerar ou desacelerar), resume em linhas gerais o que a exposição aborda, traz informações sobre o espaço onde ela acontece, compactua os acordos de visitação, informa as regras institucionais. As visitas duram uma média de 1 hora e 30 minutos, incluindo ou não alguma atividade experimental ou oficina. Geralmente não é possível conversar sobre todas as obras em exposição. Em virtude disso, a mediadora ou mediador seleciona os trabalhos que serão abordados e, conseqüentemente, os que não serão. Esta seleção pode ser feita previamente, a partir de roteiros temáticos e relações entre as obras, criadas pela própria mediadora ou mediador, ou a partir das relações tecidas pelos públicos no próprio percurso da visita. Em algumas mediações é realizado um “fechamento”, retomando as principais questões abordadas pelo grupo e convidando para um retorno.



8ª Bienal do Mercosul - Projeto Pedagógico - Mostra Além Fronteiras, no Margs
 Visita dos alunos da 4ª série do ensino fundamental da Escola Municipal Olavo Bilac, de
 Novo Hamburgo
 12/09/2011 - Foto: Livia Stumpf/indicefoto.com

Figura 35. Acolhimento. MARGS, 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul.

Sobre o acolhimento, a mediadora Guadalupe Raush, da 9ª Bienal do Mercosul, nos deu o seguinte depoimento em seu diário de bordo:

Quando o grupo é composto de crianças menores conto que a visita à uma exposição de arte é como uma expedição ao lugar desconhecido, onde não sabemos o que vamos encontrar pelo caminho. Podemos encontrar o acaso, a surpresa e descobriremos juntos este mundo novo. O mediador também está junto nesta descoberta. Juntos nesta trilha somos pesquisadores, cientistas e artistas. Neste caminho poderemos encontrar desafios, seres estranhos e coisas que não sabemos explicar, coisas belas e feias, agradáveis e desagradáveis. Para estar nesta expedição é preciso coragem, e escuta & olhar atento para sentir este mundo novo.

Quando o grupo é composto por jovens ou adultos gosto de dizer que a visita à uma exposição de arte é como visitar a casa de um amigo que você nunca foi. Quando visitamos uma casa que a gente não conhece ficamos com os olhos atentos sobre os objetos e a decoração da casa. Cada coisa tem o seu lugar e um porquê de estar ali. O dono da casa escolheu cuidadosamente os objetos, dando à eles significado. Podemos nos perguntar ao ver esses objetos: De onde ele veio? Como foi feito? Quem o fez? O que ele significa? Qual a sua história? O mediador é aquele que acolhe os visitantes desta casa, e sabe um pouco sobre cada objeto, mas também descobre mais com cada visitante que recebe. O curador é como o dono da casa que escolheu os objetos e colocou cada um no seu lugar. Fiquem à vontade nesta casa. A casa é sua e pode voltar quando quiser, será uma alegria recebê-los novamente. (Rausch, 2013, p.1)



Figura 36. Despedida. Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Acervo da Autora.

O termo mediação, utilizado nos contextos artísticos, tem sido atribuído, portanto, ao setor educativo e concebido como um processo distinto da prática curatorial, que por sua vez é definida como uma prática muito mais próxima da arte do que da pedagogia, “comunicáveis, mas hierarquicamente distantes – como se o primeiro fosse uma tentativa de tradução do segundo, logo, dependente desse. E o segundo, por sua vez, o detentor absoluto do discurso da arte.” (HOFF, 2013, p.4). Todavia, podemos atribuir a esse processo de seleção de obras, recortes e proposições realizadas numa mediação, uma zona de convergência com as práticas curatoriais. Guilherme Vergara (1996) cunhou o termo Curadoria Educativa que, segundo ele, tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural através do esforço de expandir os conceitos curatoriais e, simultaneamente, tornar a arte acessível a um público diversificado através de um processo que envolve a consciência do olhar. Em suas palavras:

Ao se propor a exibição da arte como ação cultural – se tem como objetivo criar uma perspectiva de alcance para a arte ampliada como multiplicadora e catalisadora dentro de um processo de conscientização e identificação cultural. Sem dúvida, é preciso fundamento teórico prático para transformar a experiência estética junto as exposições em um centro de interações multidisciplinar e diversificado acessível para vários níveis de público. Isto não significa uma subtração de potência da arte per si, em favor de prioridades didáticas. Mas, pelo contrário, expandir o conceito da relação arte/sociedade segundo perspectivas já apontadas pelo John Dewey (*Art as an Experience*), e até mais recente Joseph Beuys. (VERGARA, 1996, p. 245)

Por outro lado, retomando a frase de Paulo Freire citada por Ana Mae Barbosa e pensando sobre minha própria vivência com educação e curadoria em artes, pergunto: Quem são os mediadores numa exposição de artes? São somente essas figuras que atuam desde o departamento educativo, ou seriam também os objetos e acontecimentos artísticos, os textos curatoriais plotados nas paredes e impressos em folhetos, os materiais pedagógicos e catálogos, as notícias divulgadas pelos meios de comunicação, a museografia e arquitetura dos espaços expositivos, etc? Não estariam todos esses elementos atuando como mediadores entre as pessoas?

Com isso não quero afirmar que tais elementos seriam mediadores entre uma pessoa que não sabe em relação a uma pessoa que sabe. Se assim fosse estaríamos atuando conforme a lógica bancária de educação ou, segundo o filósofo Jacques Rancière (2011), estaríamos inscritos na ordem explicadora. A explicação é, segundo o filósofo, o mito da pedagogia que divide o mundo em inteligências superiores e inferiores, uma ficção estruturante e necessária para a manutenção de determinadas hierarquias, subordinações e sujeições. Em suas palavras:

A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras. (RANCIERE, 2012, p.15)

Na prática da mediação, conforme se propõe em contextos artísticos, o público é convidado compartilhar sentidos em um espaço de conversas, onde o objetivo é a construção coletiva de um conhecimento inédito a partir de cada contato com a arte. Segundo a Proposição 51, da Terceira Parte de *Ética*, de Spinoza (2011) “Homens diferentes podem ser afetados diferentemente por um só e mesmo objeto, e um só mesmo homem, pode, em momentos diferentes, ser afetado diferentemente por um só e mesmo objeto.” A partir da percepção visual e sensorial apreendem-se os aspectos objetivos do que se vê. Mas o que se vê não é o mesmo em todas as perspectivas. Novamente conforme Spinoza (2011, p.137), na Proposição 57, da Terceira Parte de *Ética* “Um afeto qualquer de um indivíduo discrepa do afeto de um outro tanto quanto a essência de um difere da essência do outro.”

Ao buscar atribuir sentido ao desconhecido é evocado o que se conhece, a memória, as experiências, as referências, através da forma como somos afetados no encontro com o objeto e/ou evento artístico. Cabe aos mediadores e mediadoras instigar o público a falar sobre o que vê, sente e pensa e dar palavras a essas associações que se tramam antes mesmo

de pensarmos sobre elas. Neste processo, a obra de arte adquire um sentido que se conecta às vidas das e dos observadores e observadoras e aos seus universos simbólicos. Conforme a Proposição 14, da Segunda Parte da Ética, de Spinoza (2011, p.66): “A mente humana é capaz de perceber muitas coisas e é tanto mais capaz quanto maior for o número de maneiras pelas quais seu corpo pode ser arranjado”. Aos mediadores e mediadoras cabe ainda estabelecer mais conexões entre aquilo que observa e as demais obras de arte que se encontram na exposição (e as que não se encontram), aos discursos da história da arte, da curadoria, as notícias de jornal, aos acontecimentos políticos, aos fatos cotidianos, às questões de cunho filosófico, psicanalítico, social, ao ordinário e ao extraordinário.

Vimos no primeiro capítulo que, conforme Spinoza, (Ética III, Proposição 38, 2011, p.182). A composição com outros corpos, formando um corpo de múltiplos corpos, através do poder de contágio dos afetos é o maior princípio de potencialização do ser. Podemos pensar a mediação em artes como essa força que tem a potência ativadora de afetos, capaz de acelerar e esquentar as conexões entre os múltiplos corpos que constituem uma exposição, ampliando essa composição com outros corpos, os corpos dos visitantes. Quanto mais amplas e heterogêneas forem as composições, maior a potência alcançada. Na relação com as obras expostas transmutamo-nos em uma zona de calor, uma nuvem quente, que se desloca pela exposição e atrai (in)ventos para o seu interior. Quando isso ocorre, vivemos um acontecimento. Um (e)vento climático. Uma sítio-ação.

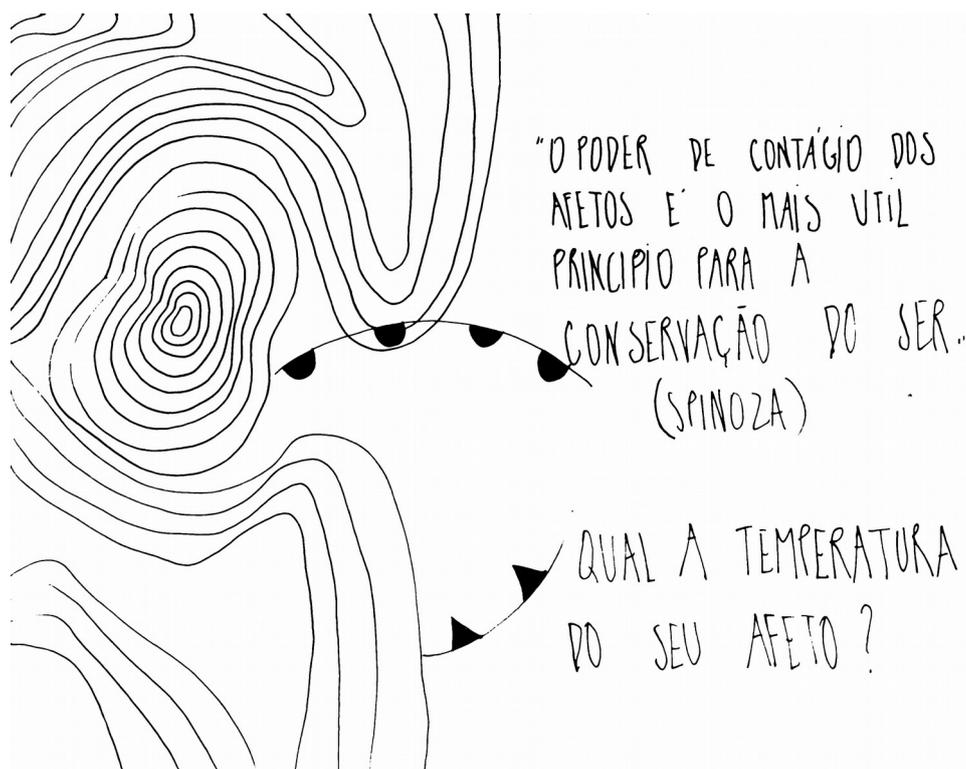


Figura 37. Cartografias Climáticas: Temperatura do Afeto. Diana Kolker, 2018.

Ao buscar a perspectiva do público para pensar a obra de arte, mas também ampliar e deslocar suas possibilidades de leituras, sem eleger nenhuma como verdadeira ou superior, mediadoras e mediadores tanto afetam quanto são afetadas e estão comprometidas e comprometidos com uma prática emancipadora, com um processo político-pedagógico, e não com o convencimento e legitimação institucional. Atuam assim, num campo de dissensos, numa prática fundamentalmente política, conforme define Rancière (2012, p.59, 60):

O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objeto visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidencia sensível da ordem 'natural' que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer.

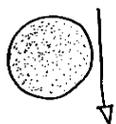
No entanto, existe um lapso de pelo menos 30 anos entre as primeiras experiências ambientais na arte, a pedagogia crítica de Paulo Freire e a inserção do conceito de mediação nas práticas educativas realizadas em contextos artísticos, que aconteceu em meados da década de 1990 e se difundiu na primeira década do século XXI. No Brasil, é justamente a partir da década de 1990, que ocorre um significativo aumento no número de ações educativas em exposições e a criação de setores educativos permanentes em museus. Nas palavras de Rafael Silveira:

Não seria o caso aqui de atribuir o “fenômeno educativo” nestas instituições a uma causa específica. Mas podemos pensar que dentro do “novo espírito do capitalismo” [...] um dos fatores que tornou viável o “investimento” de grandes empresas nesses setores pedagógicos foi, sem dúvida, a possibilidade de que os patrocinadores (comumente grandes empresas) relacionassem seus logotipos com ações de cunho sócio-educativo. Esse tipo de manobra permitiu a criação de vínculos entre a imagem de projetos educativos – que demonstram certa preocupação social – e a imagem das empresas que os patrocinam (2012, p.50).

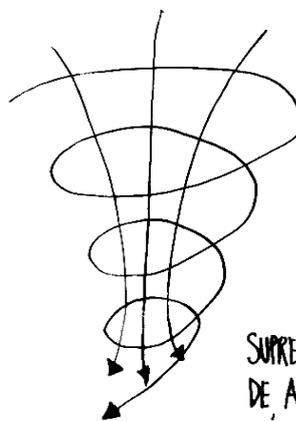
Dessa forma, quando falamos em mediação e trazemos como referência a pedagogia crítica de Paulo Freire para o contexto de uma megaexposição bienal, precisamos atentar a algumas armadilhas e contradições que esse deslocamento espaço-temporal pode implicar. Se por um lado a produção artística contemporânea amplia seu campo e suas zonas de contato com o que não é arte, estabelecendo relações entre arte e vida, por exemplo, também é senso comum a ideia de distanciamento do público com relação a produção artística. A pergunta ora carregada de espanto, ora de desdém: “mas isso é arte?” tornou-se um clichê nas conversas entre mediadores e público. A imponência arquitetônica dos espaços onde frequentemente são realizadas as exposições de arte, também é um elemento que produz desconfortos e constrangimentos a determinados corpos, que não vivenciam em seu cotidiano a opulência dessas arquiteturas. Com frequência a atenção de alguns grupos se volta aos elevadores e banheiros desses edifícios. Como seriam recebidas e recebidos, meninas e meninos negros e periféricos, se visitassem tais espaços desacompanhados de um mediador? Não à toa há um interesse das instituições de arte em investir na formação de públicos, no período onde a política institucional se volta para o aumento quantitativo de público – antes tratado no singular, agora no plural, compreendendo sua heterogeneidade – aumentando suas estatísticas de visitação e legitimando suas escolhas através de estratégias de mediação que partam da conexão entre a bagagem subjetiva e singular da cada visitante e as obras ali expostas. Nessa lógica, os mediadores fazem uso de estratégias de aproximação entre públicos, as obras expostas e o ambiente, com perguntas e provocações que partem do contexto do visitante, porém com o objetivo de facilitar o diálogo, possibilitando que saiam da exposição com um

apaziguamento de suas questões, uma pacificação de seus embates e o desfazimento de alguma possível rejeição àqueles códigos. É a mediação institucional, uma mediação anticiclônica, que busca a estabilidade climática, que se ajusta bem ao ambiente temperado pelo ar-condicionado das instituições museais. E este uso do termo mediação afasta-se da pedagogia crítica de Paulo Freire.

MASSA DE AR FRIO



EM REGIÕES DE BAIXA TEMPERATURA, AS MOLÉCULAS DE AR SE APROXIMAM AUMENTANDO SUA DENSIDADE. COMO TUDO QUE POSSUI MASSA SOBRE AÇÃO DA GRAVIDADE, AS MASSAS DE AR MAIS DENSAS APRESENTAM MAIOR PRESSÃO ATMOSFÉRICA E REALIZAM MOVIMENTO DESCENDENTE. É DISPERSORA DE (IN) VENTOS.



ANTICICLONE
ALTA PRESSÃO

SUPRESSÃO DOS MOVIMENTOS DE AR ASCENDENTES
CÉU CLARO E SECO
VENTO FRACO
DESLOCAMENTO LENTO

Figura 38. Cartografias Climáticas: Massa de Ar Frio. Diana Kolker, 2018.

Este paradoxo está presente no depoimento de Helena Moschoutis quando afirma que as estratégias de mediação que aproximam o público da arte, podem cair na propaganda daquilo que foi legitimado pelos principais atores do sistema das artes. Neste mesmo trecho do seu depoimento, Helena afirma, contudo, que a formação de mediadores, promovida pela própria instituição na 9ª edição, os “incitava a colocar em choque várias coisas durante a mediação”. A respeito da formação de mediadores realizada na 6ª Bienal do Mercosul, o curador pedagógico afirmou (CAMINITZER, 2009, p.16): “Mais do que dar informação detalhada sobre obras e artistas, o mediador prepara-se para pensar com o público.” (grifo meu). Na 7ª edição, o projeto pedagógico deslocou o protagonismo da atividade de mediação da equipe contrata para professores, artistas e público, pensando o projeto pedagógico como prática experimental em que “o diálogo entre arte e educação gerasse um espaço de

intimidade autônomo a fim de albergar pequenas ações orientadas à exploração da realidade ao exercício de um pensamento poético e livre, independente do imaginário social homogêneo apresentado pelo sistema institucionalizado.”(DE CARO, 2009). Na 8ª Bienal do Mercosul o programa de formação de mediadores foi assumido como uma escola, e a pedagogia crítica do pedagogo brasileiro Paulo Freire foi apresentada como principal base teórica pelo curador pedagógico, Pablo Helguera: “No programa de mediação, deu-se ênfase a essas estratégias indutivas e dialógicas, utilizando-se inclusive as ideias da pedagogia crítica de Paulo Freire e as dinâmicas de grupo de Augusto Boal com a finalidade de se traçar uma linha direta com a rica tradição pedagógica do Brasil.” (HELGUERA, 2011, p. 6) Sobre a 9ª Bienal do Mercosul, Mônica Hoff afirmou: “Não me interessa instrumentalizar para que se crie retórica sobre obras de arte ou sobre espaços, mas me interessa discutir e viver o campo político disso. O quanto isso modifica a maneira como a gente se coloca e está no mundo.” (in: KOLKER, 2015). Com isso pergunto: Essas mudanças são sempre convergentes com os interesses institucionais, materializando as transformações nos seus modos de fazer? Estariam, em todas as circunstâncias, as práticas educativas criadas nos contextos das exposições institucionalizadas de arte movendo-se em direção aos interesses institucionais hegemônicos?

No decurso dos anos, a formação de mediadores excedeu a medida institucional e se transformou numa espécie de zona autônoma de produção de conhecimento, afetos e narrativas gerando importantes modos outros de pensar e mover-se no contexto da Bienal e para fora dele também. A emergência e a pontualidade das ideias e propostas apresentadas pelos mediadores passaram, então, a constituir e pautar o pensamento do próprio núcleo educativo da Bienal, que tratou de pensar essa formação como sua ação de educação, autoeducação e deseducação primeira – tanto do ponto de vista das amarras que oprimem a figura do mediador no contexto da arte e suas instituições, como do ponto de vista dos “valores morais” e opressores que geralmente alicerçam os projetos educativos.

A minha vivência somada a reflexão de Mônica Hoff para o estudo de caso Sentido de público na Arte, me faz crer que não podemos observar essas relações de forma binária. As respostas para essas perguntas não cabem no “sim e não”, são bem mais complexas. As práticas educativas nem sempre convergem com os interesses institucionais hegemônicos, mas se elas puderam crescer e se desenvolver no âmbito institucional, certamente atenderam a determinados interesses ou resultaram de uma absorção de movimentos e pressões de cunho social, rearranjados no interior das instituições, adaptando essas forças aos seus objetivos políticos e econômicos. Como podemos ver na entrevista com o presidente da 8ª Bienal do Mercosul, concedida para Helena Moschoutis (2016):

A importância do Projeto Pedagógico pra nós tinha o seguinte sentido: a gente sabe que principalmente no jovem, na criança, a arte sempre impacta, impacta até de uma maneira chocante, às vezes motivadora, mas é muito difícil uma criança não ficar pensando naquilo que ela viu. E isso muitas vezes desperta tudo a ver com vocações, com jeitos e tal, eu tenho convencimento de que uma pessoa depois que vê uma coisa artística, que sente, que se deixa tocar, ela é uma pessoa melhor. Então, nessa lógica, a gente botou muita ênfase no Projeto Pedagógico. Eu não me lembro quantos ônibus nós tínhamos – uma frota. E essa frota correu toda grande Porto Alegre e o número de visitas foi 600 e poucas mil. Um número muito expressivo. Então isso aí, se tu me pergunta, foi uma orientação? Foi. A gente queria isso. A gente queria isso porque uma Bienal movimenta recursos financeiros muito importantes – na 8ª foi algo em torno de 13 milhões e meio. Aí tu fica pensando em tantas necessidades sociais, de saúde e tudo mais... e tu jogar 13 milhões e meio – com a colaboração de patrocinadores, claro –, mas jogar isso apenas pra arte pela arte como arte contemplativa... não. Tinha que ter um projeto educacional junto. A Bea Johannpeter tinha isso muito claro. Senão não teria nem sentido uma mobilização de patrocinadores, tanta gente, mediadores, toda equipe que trabalhou só pra isso. Essa foi uma orientação. Eu verbalizava, mas, na verdade, todo Conselho pensava assim. Acho que isso aí foi um ponto, assim, importante.

Porém tais forças seguem atuantes e nem todos os seus movimentos podem ser previstos, docilizados e controlados pelas instituições que as assimilam. Como vemos na fala de Mônica Hoff em entrevista para Helena Moschoutis (2016): “programa educativo é menos da Fundação e mais da cidade, da comunidade, do que qualquer outra coisa. Existe uma relação de afetos, uma relação de interesses, que excede o espaço da Fundação, que fez com que esse programa se tornasse, talvez, mais forte que a própria instituição.” Assim, as práticas educacionais no contexto da Bienal do Mercosul podem ser pensadas simultaneamente como uma força convergente e divergente, uma fissura, uma zona de contato, algo que extrapola a própria instituição e como uma contrapartida institucional manobrada na direção de interesses econômicos corporativos.

Nesse sentido a ideia de Mediação Extrainstitucional, desenvolvida por Cayo Honorato e Diogo de Moraes através da pesquisa, atuação e participação no campo da mediação em contextos artísticos, parece responder a esses questionamentos, abrindo ainda novas indagações e inquietações. Segundo Honorato (2015):

No sentido que gostaria de sublinhar, e que só pode ser extrainstitucional, o papel público que a mediação tem a desempenhar diz menos respeito à “[...] transformação cognitiva de seus visitantes [dos museus] em relação ao patrimônio por eles preservado”, do que a uma transformação radical das próprias instituições, e do modo como nos reconhecemos e nos permitimos reinventar (ou não) por meio delas, considerando que, em sua delimitação cognitiva, para a preservação de sua própria identidade como norma, elas tendem a se autonomizar em relação ao social-histórico, desperdiçando uma infinidade de oportunidades de aprendizagem – um desperdício produzido no mais das vezes por um discurso voluntarista, articulado em nome do diálogo, do encontro e da experiência. De resto, uma mediação extrainstitucional tem menos interesse em corresponder às “características e necessidades” (identitárias) dos visitantes, de maneira semelhante à relação das

empresas com seus clientes, do que em potencializar contrapúblicos, que se manifestam, sem identidade, numa divisão de cada um consigo mesmo, numa quebra de ligação com as expectativas de sua inserção em determinados ritos e/ou processos de socialização.

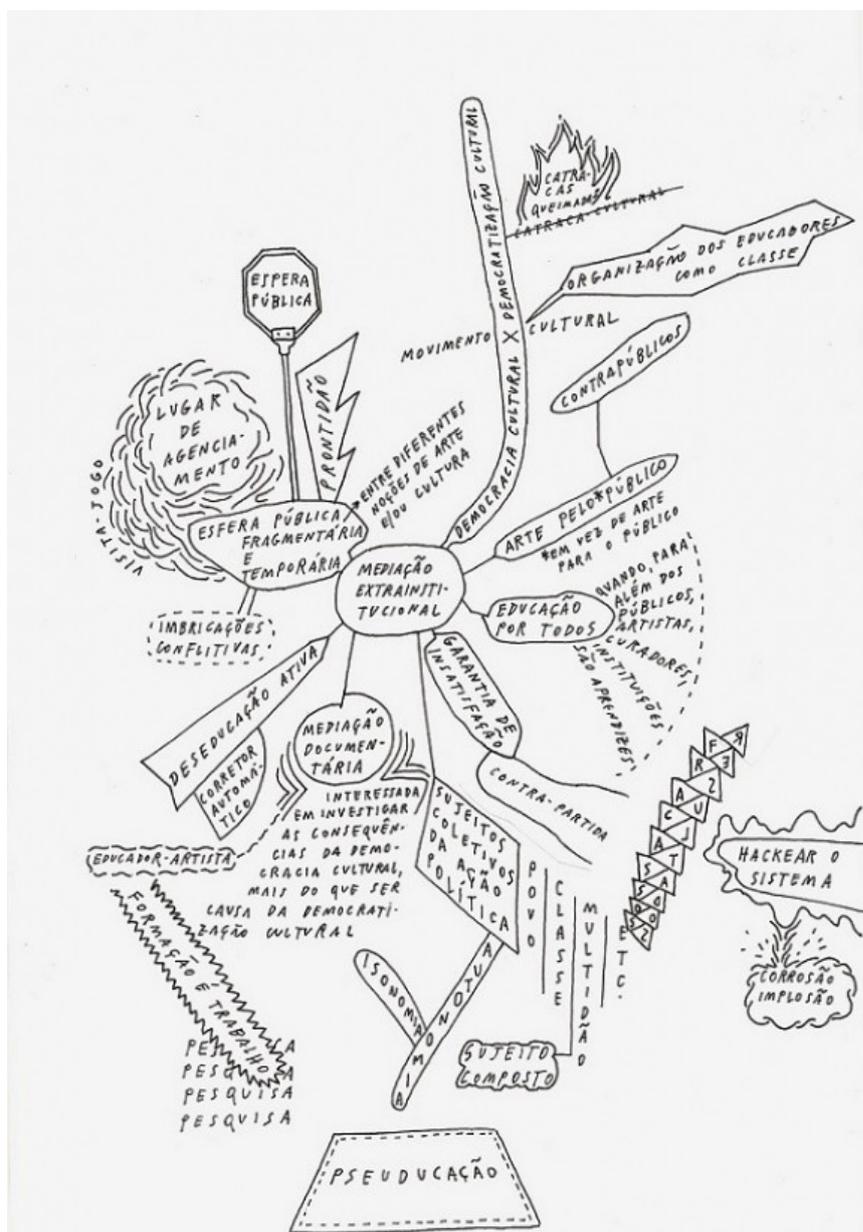


Figura 39.

Mapa da mediação extrainstitucional, Diogo Morais em colaboração com Cayo Honorato, Fábio Tremonte, Graziela Kunsch, Bruno Makia, Alberto Tembo, Jorge Menna Barreto.

Como vimos, desde meados do século XX, artistas deslocam suas práticas para contextos sociais, buscando as interseções ou mesmo a indiscernibilidade entre a arte e a vida. Com isso, muitas de suas produções ganham terreno fértil no campo educacional, movendo-se em sua direção. Na década de 1990 um novo fluxo se forma e favorece a criação de práticas artísticas que envolvem colaboração, relação, ação comunitária, ativismo. Os artistas intensificam sua atenção/intervenção sobre as relações sociais, os hábitos e formas de viver em comunidades específicas. Este novo fluxo foi nomeado e agrupado por diversos críticos sob diferentes nomes: arte colaborativa, arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, estética relacional⁷⁴: Nos termos de Claire Bishop (2008) tratou-se de uma virada social na arte, que incitou paralelamente uma virada ética na crítica da arte, suplantando uma crítica pautada por questões de ordem estética. Segundo a autora, se por um lado tais práticas tornaram a comercialização da arte mais difícil, por outro lado sua difusão está intimamente ligada a expansão das bienais de arte pelo mundo. A autora cita o já mencionado artigo de Miown Kwon (2008), que aponta a desmaterialização do site-specific, cuja a condição física de uma localização deixa de ser o elemento principal, expandindo seus sentidos para os espaços inter-subjetivos.

Tipicamente, um artista (não mais fixo no ateliê como um fazedor de objetos, trabalhando principalmente sob encomenda) é convidado por uma instituição de arte para executar um trabalho especificamente configurado para a estrutura fornecida pela instituição (em alguns casos o artista poderá solicitar à instituição tal proposta). Subseqüentemente, o artista entra em acordo contratual com a instituição referente à encomenda. A seguir, faz inúmeras visitas ou longas estadas no site; pesquisa as particularidades da instituição e/ou a cidade em que ela está localizada (sua história, constituição do público (de arte), espaço de instalação); considera os parâmetros da exposição em si (estrutura temática, relevância social, outros artistas na exposição); e participa de muitos encontros com curadores, educadores e staff administrativo de apoio, que podem terminar “colaborando” com o artista para produzir o trabalho. O projeto será provavelmente demorado e no final terá envolvido o “site” de múltiplas formas, e sua documentação terá outra vida no sistema de publicação do circuito artístico, que por sua vez irá alertar outra instituição para a próxima encomenda. (KWON, p.177)

As práticas artísticas e curatoriais se deslocam do objeto para o ambiente e da contemplação para experiência e para colaboração através da criação de espaços-tempo de convívio e diálogo que se assemelham as práticas de mediação da arte – ainda que esses

74 Claire Bishop (2012) realiza uma análise crítica sobre a noção de Estética Relacional, cunhada por Bourriaud (2009). A autora pondera que tais ensaios foram um importante passo inicial para identificação das tendências recentes da arte contemporânea (sobretudo europeia) pós-90, que observa a predominante atenção dos artistas sobre os encontros intersubjetivos em que o sentido da produção artística é elaborado coletivamente, sujeito as contingências do ambiente e do público, entendido como uma entidade social coletiva, uma comunidade – ainda que circunstancial e temporária. A autora enfatiza que Bourriaud não considera a estética relacional como uma teoria de arte interativa, mas como um meio de localizar a prática contemporânea no âmbito macro, em suas relações e ressonâncias com as transformações econômicas no contexto da globalização.

ambientes sejam virtuais, como M@R.CO.SUR 2, trabalho proposto por Gonzalo Mezza, na 1ª Bienal do Mercosul, promovendo uma ponte virtual entre o Mercado Público e a Usina do Gasômetro ou o M7RED, proposição dos argentinos Mauricio Cobalan e Pio Torroja, um jogo, um teatro virtual, feito de palavras sem imagens, em que os jogadores representam personalidades públicas para discutir temas que são pautas de conflitos urbanos, realizada na 6ª Bienal do Mercosul:

Tenta-se englobar a diversidade e especificidade dessa arte em conceitos como arte pública ou arte em espaços públicos, arte que se refere a ações e processos, arte relacional, *action art, performance lectures*, arte baseada na comunidade e projetos artísticos participativos. Em todas essas abordagens, não são mais os objetos ou trabalhos que se referem a materiais que estão em primeiro plano. Com ajuda de comunicação, troca e interação, focam a relação com interessados em arte ou o envolvimento (casual ou arbitrário) de terceiros na criação e no uso de um trabalho. Mas dessa forma essas conceituações e os conteúdos dessa arte em última análise transportam exatamente o mesmo que as abordagens de mediação de arte semelhantes. (EVA SCHMIDT, 2011).

As práticas artísticas e curatoriais estabelecem, dessa forma, uma zona de convergência com a educação, que ganha força na primeira década do século XXI. Uma frente quente vira o tempo. Seu marco temporal é o ano de 2006. No contexto europeu, como propôs Kristina Lee Podesva (2007) a Educational Turn ou virada educacional inicia na não realizada Manifesta 6, que aconteceria no Chipre, cujo objetivo seria converter a bienal de arte contemporânea em uma escola temporária de artes. O evento, todavia, foi cancelado antes de acontecer.

Porém, exatamente no mesmo ano, em Porto Alegre, uma movimentação similar estruturava-se ao sul do equador, na Bienal do Mercosul, acelerada pela criação da função de curador pedagógico (HOFF, 2015). A convergência das práticas curatoriais e pedagógicas se efetuiu institucionalmente na figura do curador pedagógico, função inaugurada por um artista oriundo do sul, o uruguaio Luiz Camnitzer, transformando a maneira de ver e atuar da própria instituição. Foi a partir dessa edição, que a Bienal do Mercosul passou a ser internacionalmente reconhecida como a Bienal Pedagógica, a singularizando em relação as bienais internacionais. Todavia, tal experiência não alcança o mesmo peso e visibilidade atribuídas as experiências realizadas (ou não) ao norte do equador.

Conforme Mônica Hoff (2015), a aproximação das práticas artísticas com o campo educacional no contexto brasileiro, guarda características diferentes da chamada Educational Turn, envolvendo processos, motivações e questões distintas das que sopraram no hemisfério norte. Mônica elencou, para um primeiro momento de análise, três diferenças fundamentais: a

primeira é o fato de que os casos estudados no contexto brasileiro⁷⁵ propõem em seu decurso uma crítica institucional, sendo simultaneamente uma crítica instituinte, que parte não dos setores curatoriais, mas desde os núcleos educativos; a segunda refere-se a forte relação com o sítio, com a realização de programas públicos que excedem a instituição e voltam-se para o espaço comum, para a relação com a comunidade; a terceira, profundamente ligada a primeira e a segunda, remete ao caráter emancipatório dessas propostas, mobilizadas pelo engajamento público com relação as mesmas.

A 6ª Bienal do Mercosul, presidida por Justo Werlang, contou com a curadoria geral do espanhol Gabriel Pérez-Barreiro e tomou como metáfora o texto *A Terceira Margem do Rio* (1962), escrito por João Guimarães Rosa, que empresta o título ao projeto:

A metáfora de uma terceira margem ressoa em muitos níveis como uma necessidade profundamente humana e contemporânea de se ir além das oposições binárias que estruturam nossas vidas. Após um século XX repleto de jogos de soma zero entre a esquerda e a direita, o formal e o social, o local e o global, o certo e o errado, o velho e o novo, ou qualquer número de construções mutuamente destrutivas similares, a terceira margem abre a possibilidade para uma perspectiva independente, um espaço entre a partir do qual ambas as alternativas podem ser julgadas e consideradas. (PEREZ-BARREIRO, 2007, p.19)

Segundo o curador geral, a 6ª Bienal do Mercosul se estruturou a partir de três frentes: a necessidade de construir um novo modelo curatorial/geográfico; a necessidade de aprofundar sua relação com o público e uma reforma na administração do projeto. Todas as frentes, apontavam para uma reformulação da estrutura institucional. Este novo modelo curatorial tinha vistas a uma ampliação da internacionalização do evento, que se reflete não somente na escolha de um curador estrangeiro, mas também na sua decisão de abrir as mostras para artistas de outras regiões do mundo, que não estão ligadas ao Mercosul. Por outro lado, através do projeto pedagógico e da constituição de uma coordenação pedagógica permanente, a instituição se volta para um aprofundamento de suas relações com a comunidade local. Uma terceira margem entre o local e o global. “A solução seria discutir uma Bienal a partir do Mercosul, em vez de uma Bienal do Mercosul.” (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p.22). A mostra se estruturou através de cinco roteiros de visita: *Conversas*, um projeto que convergiu práticas artísticas e curatoriais, no qual artistas do Mercosul selecionam obras de artistas internacionais com os quais percebem diálogos e relações com suas obras; *Zona Franca*, consistiu numa mostra que exibia obras escolhidas por quatro curadores: o brasileiro Moacir dos Anjos, a argentina Inés Katzenstein, o venezuelano Luiz Pérez Oramas

75 Mônica Hoff estuda três casos: os Domingos de Criação, realizado por Frederico Morais nos jardins do MAM, em 1971; a Bienal do Mercosul e o Café Educativo do artista gaúcho Jorge Mena Barreto.

e o próprio Gabriel Pérez Barreiro; Três Fronteiras, no qual artistas internacionais desenvolveram um trabalho site specific na tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina e de três exposições monográficas, homenageando os artistas Francisco Matto (Uruguai); Oyvind Fahlstrom (Brasil) e Jorge Machi (Argentina).



6ª Bienal do Mercosul
Luis Camnitzer, curador do Projeto Pedagógico, falando com mediadores
Data: 31/08/2007
Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Figura 40. Mediadores com o curador pedagógico Luis Camnitzer. 6ª Bienal do Mercosul, 2007.

Fonte: Fundação Bienal do Mercosul.

As práticas pedagógicas propostas nessa reestruturação também podem ser pensadas com a metáfora da terceira margem entre os discursos e significados produzido no âmbito da arte e “o conteúdo trazido pelo espectador” (PÉREZ-BARREIRO, 2006, p.23). Nesse sentido, o curador geral aponta que se anteriormente o projeto pedagógico era o último a ser desenvolvido, nesta edição ele foi o primeiro. Afirma, ainda, a centralidade do papel das mediadoras e mediadores, cerca de trezentos, que participaram dos cursos de formação desde abril de 2007, portanto cinco meses antes da abertura da mostra. O projeto pedagógico ofereceu cursos para mais de 7 mil professores em todo o Estado do Rio Grande do Sul, produziu materiais didáticos com distribuição gratuita, realizou palestras e dois simpósios internacionais, promoveu um curso de formação de mediadores que incluía o programa Vivência nas Escolas e ofereceu visitas mediadas, oficinas e programações diversas ao longo da mostra para o público visitante.

Nas três edições que se seguiram a função foi assumida por artistas cujas práticas voltavam-se para o terreno da educação: Marina de Caro, Pablo Helguera e Mônica Hoff na base com Dominic Wildston na nuvem. Nas palavras de Mônica Hoff:

Nos anos finais do século XX, novos formatos, métodos, programas, modelos, termos, processos e procedimentos de natureza educacional se tornaram quase que onipresentes na prática e pensamento artístico e curatorial contemporâneos. Artistas, primeiro, e, na sequência, curadores, promoveram uma espécie de retorno à educação tomando-lhe emprestado processos, ferramentas, características, discursos e contextos. Projetos de arte e curadoria passaram a operar numa espécie de práxis educacional expandida, e o mundo da arte viu nascer uma proliferação de auto-organizações e escolas geridas por artistas, bem como projetos educacionais, oficinas, palestras, seminários e fóruns qualificados como projetos artísticos, e ainda um forte incremento e investimento por parte de museus e instituições em seus programas educativos. (HOFF, 2015, p. 97)

Segundo Luiz Camnitzer, a criação de seu cargo como curador pedagógico, anuncia uma nova premissa para Bienal do Mercosul, distinguindo-a das outras mostras do tipo. Para além do que seria possível prever no momento em que foi criada a função, essa transformação produziu efeitos nos sentidos de arte, de curadoria e de educação. Se por um lado vimos o interesse crescente por parte de curadores e artistas em fazer uso de metodologias e espaços de atuação ligados ao campo da educação, a participação de artistas nas curadorias pedagógicas contribuiu para um encontro da educação com metodologias artísticas, através de práticas experimentais, poéticas e estéticas. No entanto, embora a educação tenha assumido grande importância na Bienal do Mercosul, sendo parte de sua identidade e motivo de reconhecimento internacional, em termos estruturais tudo o que recebeu o selo de educativo continuou numa condição de subalternização com relação as demais instâncias. Mesmo a figura do curador pedagógico, excetuando-se a 8ª edição do evento, ocupava um lugar subalterno à curadoria geral, visto que não participava da concepção do projeto desde seu começo (portanto aí a convergência é questionável), mas como uma derivação de um projeto geral, uma mediação entre curadoria e público.

De acordo com o novo paradigma, a Bienal não deve se limitar a exposição de obras de arte, mas compreendê-las como parte de uma pesquisa pedagógica contínua, uma escola de arte permanente. Todavia, ao final de cada edição, a equipe do projeto pedagógico, até sua 9ª edição que contava com cerca de 200 pessoas, voltava a se concentrar em apenas duas. Seria possível afirmar que se constituiu uma escola permanente na Bienal do Mercosul?

Conforme Mônica Hoff (2014), muito antes da criação do cargo de curador pedagógico, já na sua primeira edição, esse processo começou, ainda que não

intencionalmente: “quando a Bienal do Mercosul organizou o primeiro curso de formação de mediadores (à época, monitores, ou seja, pessoas contratadas para oferecerem visitas guiadas à exposição), estabelecendo-se já, e às cegas, como a instituição de formação anunciada por Luis Camnitzer uma década depois.” Este programa se tornou uma das principais ações da Bienal do Mercosul, passando a ocupar um período maior do que a própria mostra, no calendário do evento. Se podemos afirmar que se constituiu uma Escola na Bienal do Mercosul, seu principal acesso é o programa de formação de mediadores. Até a 9ª edição 1.769 pessoas participaram dos cursos de formação de mediadores promovidos pela Bienal do Mercosul. Uma enormidade de pessoas atuantes (ou não) no campo artístico e educativo da região viveu a mediação na Bienal do Mercosul e a partir dessa experiência exerceu diferentes papéis no quadro de funcionários da instituição (supervisão de mediação, produção, montagem, coordenação, curadoria etc.) e de outros espaços culturais e educativos da região:

Em realidade, a educação, sempre foi a natureza da Bienal do Mercosul. E, ainda que não se percebesse como tal, ela sempre atuou como uma escola – uma escola para o público local, afinal, foi e segue sendo esse o seu público potencial. Numa cidade de médio porte como Porto Alegre, que ainda conta com um número pequeno de equipamentos culturais, o surgimento da Bienal em 1997 não gerou impacto apenas no/de público; ocasionou, sobretudo, um alto investimento em formação de profissionais – de engenharia e arquitetura especializada em exposições de arte, à equipe de segurança, montagem, mediação cultural, pesquisa, marketing e comunicação. E dadas as particularidades do ofício e à necessidade de conhecimento do projeto, muitos desses profissionais seguem envolvidos com a Bienal, exercendo funções distintas, até hoje.

Uma escola gasosa, portanto, que se condensa a cada edição e torna a evaporar quando a mostra se encerra. Uma massa de ar quente e úmido. Na atmosfera, as moléculas de água permanecem presentes, ativas e em movimento, esperando a hora de precipitar ou levando a chuva e os (in)ventos para outros locais. Essa Escola Gasosa pode ser ainda pensada, nos termos de Guilherme Vergara, como uma Escola Pública da Arte – Escola de Arte Pública:

Chamamos esse confronto de Escola Pública da Arte – Escola de Arte Pública, tendo como base o aprendizado existencial para o artista-educador dentro de novas geografias de ações, território estrangeiro para as narrativas e os valores correntes no universo da arte, desprovido de instâncias hierárquica impostas a priori – mesmo que sejam em nome de uma ideologia da democratização da cultura, se inicia para o reconhecimento das diversidades culturais e as adversidades sociais do Grande Rio. Os agenciamentos e reterritorializações envolvem o amadurecimento também das classes artísticas e dos educadores envolvidos em uma dimensão política ampliada que inclui as trocas de saberes entre museus-mundos, parangolés e contrabóides em novas territorialidades.

O Coletivo E,⁷⁶ por exemplo, grupo independente de arte e educação do qual sou fundadora e integrante, formou-se nesses deslocamentos de ar, no início de 2010, quando encerrávamos o contrato como mediadores na Fundação Iberê Camargo, coordenados pelo artista Luciano Laner (Montanha). Integrado por Carolina Mendoza, Juliana Pepll, Rafa Éis (Rafael Silveira), Iliriana Rodrigues e Vivian Andretta – colaboradoras e colaborador do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul em diversas edições. Os projetos do Coletivo E são relacionados as práticas educacionais em contextos artísticos e às práticas artísticas em contextos educacionais. Nossa primeira ação foi justamente um Laboratório de Mediação, onde mediadores em formação poderiam experimentar estratégias e metodologias específicas das práticas educativas em contextos artísticos, ali mesmo onde elas acontecem, no espaço expositivo e no atelier. Havíamos participado e pesquisado grandes programas de formação de mediadores em artes e nenhum deles oferecia aquilo que considerávamos o mais potente nessa prática, a experiência. Concordávamos que o aprendizado mais intensivo se dava quando a exposição abria e precisávamos encarar os tão diversos grupos de visitantes em seus encontros com as obras. Uma das práticas mais comuns entre os supervisores de equipe era organizar mediações em duplas na primeira semana de mostra, juntando um(a) mediador(a) experiente com um(a) novato(a), de maneira que pudéssemos aprender com nossos pares, vivendo o processo. Os Laboratórios de Mediação foram justamente feitos de uma série de práticas que criamos através de nossas experiências com a mediação nas instituições de arte de Porto Alegre, especialmente a Bienal do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo. Surgiu da compreensão de que tais estratégias e metodologias pedagógicas constituem um campo da educação bem específico, ainda pouco pesquisadas e pensadas, e do desejo de multiplicar esses saberes da experiência e desdobrá-los para além da efemeridade de nossas vivências.

Meses antes do lançamento do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, enviamos para a sua coordenação um projeto propondo a realização desse laboratório. O projeto já continha uma série de exercícios descritos, com seus objetivos, metodologias e justificativas. A proposta foi recebida com entusiasmo pela coordenação e encaminhada para a curadoria pedagógica daquela edição, assumida pelo artista mexicano radicado em Nova York, Pablo Helguera, que a aprovou prontamente. Além do Coletivo E, naquela mesma edição, grandes referências do campo da educação em arte propuseram práticas

76 C.f MENDOZA, Carolina. Experiências de aprendizagem em educação não-formal em artes: Um percurso do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo ao Coletivo E. Porto Alegre, 2012, 138 f. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

experimentais, algumas delas em espaços expositivos, como o próprio Pablo Helguera, Rika Burheni, Jessica Gogan, Guilherme Vergara, Amir Parsa. Como veremos a seguir, na 9ª Bienal do Mercosul, quando assumi a concepção e supervisão da formação de mediadores, transformamos os laboratórios de mediação em um programa, chamando diversos convidados para sua condução, com atenção àqueles que se formaram através da experiência na Bienal do Mercosul.



8ª Bienal do Mercosul - Projeto Pedagógico
Curso de Mediadores - Estratégias de mediação
04/08/2011 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Figura 41. Coletivo E. Formação de Mediadores 8ª Bienal do Mercosul, 2011.

Fonte: Bienal do Mercosul.

Sim, havia uma escola pública de arte. Mônica Hoff, Ethiene Nachtigal, Montanha (Luciano Laner), Roger Kichalowsky, Adriano Sempé Pedroso, Estevão Haeser, Beco (Jorge Bucksdriker), Luciana Bucksdriker, Gueibe (Gabriela Silva), Marcos Sari, Carla Borba, Marone Klein, Carina Levitã, Adauany Zimovisky, eu, Rafa Éis (Rafael Silveira), Carolina Mendoza, Ju Pepll, Ju Costa, Vivian Andretta, Iliriana Rodrigues, Karina Finger, Fabricio Sortica, Michele Zgiet, Camila Mozzini, Helena Moschoutis, Jean Sartief, Natalia Silva, Renata Sampaio, Andressa Argenta, Ana Stumpf, Welington Silva, Dannilo Melo, Marília, Julia Coelho, Potira Press, Ana Stumpf, Gabriela Bon, Nadia Campos, Annaline Curado, Eduarda Moura, Gaston Kremer, Germana Konrath, Mariana Xavier, Silvana Rodrigues, Priscila Costa Oliveira, Juliano Gomes e tantos mais, mais de mil. No entanto, corro o risco

de afirmar que essa escola se formou menos por vontade institucional do que pela atuação de seus participantes que retornaram a casa, por vontade própria, seja como mediadores, supervisores, produtores, coordenadores, palestrantes, curadores ou público. O que (n)os faz retornar? Afeto. Como vemos no depoimento de Carolina Mendoza concedido a mim por e-mail (2018):

Meu primeiro trabalho em educação e em artes foi na Bienal, e vejo como uma experiência fundamental para meu caminho profissional, acadêmico e pessoal. Foi por causa desse trabalho em 2007 que pude atuar em outras instituições culturais de Porto Alegre, que conheci pessoas extremamente importantes na minha vida e que defini o meu trabalho de pesquisa na faculdade e no mestrado. O elemento de encanto que a Bienal do Mercosul tinha para mim fazia com que eu optasse por fazer parte desses projetos temporários ao invés de aceitar trabalhos permanentes. Poder a cada dois anos dizer “É tempo de Bienal” foi por um longo tempo o que me motivava a continuar no campo da arte e da educação.

Em consonância com a proposta de Luiz Camntizer de consolidar a Bienal como uma instituição pedagógica permanente, o projeto *Artistas em disponibilidade: a educação como um espaço para o desenvolvimento de micropolis experimentais*, proposto pela curadora pedagógica da 7ª Bienal (2009),⁷⁷ a artista argentina Marina De Caro, teve como objetivo dar visibilidade as iniciativas educacionais já existentes na cidade e as proposições de artistas contemporâneos cujas práticas se encontram com o campo da educação, através de programas como *Artistas em Disponibilidade*⁷⁸, seja por afinidade com o campo da pedagogia ou por oposição aos modelos oficiais da educação formal. Nesse sentido, as ações do projeto pedagógico se descentralizaram, através de um mapeamento dos espaços locais, de uma expansão pelo território do Rio Grande do Sul (para além da capital porto-alegrense). *Mapas Práticos: espaços em disponibilidade*, consistiu num mapeamento de ateliês privados e institucionais que desenvolvessem propostas educativas relevantes na cidade de Porto Alegre, que desenvolveram um cronograma de atividades inseridos no calendário da Bienal do Mercosul e disponibilizado as escolas e demais grupos interessados.

77 A 7ª Bienal do Mercosul aconteceu entre 16 de outubro e 29 de novembro de 2009, e teve curadoria geral de Victoria Noorthoorn (1971- Argentina) e Camilo Yáñez (1974 – Chile). A curadoria pedagógica ficou a cargo de Marina De Caro (1961 – Argentina) A equipe curatorial contou ainda com Roberto Jacoby (1944 - Argentina), Artur Lescher (1962 – Brasil) e Mario Navarro (1970 – Chile) e Laura Lima (1971 – Brasil). Como curadores editoriais: Erick Beltrán (1974 – México) e Bernardo Ortiz (1972 – Colômbia). E na co-curadoria do programa *Radiovisual*: Lenora de Barros (1953 – Brasil).

78 Programa realizado por 14 artistas em diferentes escolas, universidades, museus, ONGs e projetos socioeducativos, de 22 cidades do estado do Rio Grande do Sul. Participaram do projeto: João Modé, Rosario Bléfari, Claudia del Rio, Diana Aisemberg, Diego Melero, Francisco Tomsich e Martín Verges, Gonzalo Pedraza, Julio Lira, Maria Helena Bernardes e André Severo, Nicolas Floc'h, Nicolas Paris e Ricardo Basbaum. Relatos e registros Das Experiências podem ser consultados na publicação *Micropolis experimentais*, editada pelo projeto pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, em 2009. Ver De CARO, Marina. *Micropolis experimentais: traduções da arte para a educação*. Porto Alegre, 7ª Bienal do Mercosul, 2009.

O programa de formação para mediadores desta edição, se fundiu ao programa de formação para professores, com o objetivo de oferecer ferramentas para que pudessem atuar como mediadores das exposições na condução de suas turmas. Contou ainda com duas propostas: o projeto Público Mediador e o projeto Percursos Urbanos, do artista e sociólogo brasileiro, Júlio Lira, que desenvolveu o projeto Mediação de Saberes, em Fortaleza. Percursos urbanos consistiu na realização de 14 percursos de ônibus pela cidade, para escolas e público em geral. Segundo o artista: “mais importante do que inventar coisas novas, é colocar pessoas diante de outras; é deste encontro que algo novo se dá.” (in: HOFF, 2009, p.110).



7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul - Projeto Pedagógico - Público Mediador- O Prof. de Teatro Sergio Lulkin e a Empresária Eny Soares viram "Público Mediador", na Mostra Ficções do Invisível, para compartilhar impressões com visitantes da 7ª Bienal- Foto Eduardo Seidl/indicefoto.com - 20.11.09

Figura 42. Público Mediador. 7ª Bienal do Mercosul, 2009. Fonte: Bienal do Mercosul.

No programa Público Mediador, realizado por pessoas convidadas a “compartilhar seus conhecimentos sobre arte contemporânea” - participaram Eny Soares, a costureira responsável pela confecção das cortinas de uma das exposições, Germana Konrath, arquiteta e museógrafa da 7ª Bienal, Carlos Alberto Genz, educador ambiental, entre outros. Se por um lado essas escolhas retiram do poder institucional a exclusividade do lugar discursivo, por outro lado mostra o desconhecimento sobre o potencial extrainstitucional que o programa de mediação vinculado a Bienal do Mercosul alcançou. Ainda assim, a mostra contou com

“mediadores em disponibilidade” cuja função seria “assistir aos professores e ao público geral na informação sobre as obras e a respeito da Bienal, com dados específicos relativos a cada um dos artistas e obras.” (DE CARO, 2009, p. 483). Nesse sentido, a proposta curatorial endereçada aos mediadores contratados pela instituição remete a uma lógica de monitoria (conforme definido neste mesmo capítulo), gerando críticas entre mediadores atuantes nesta edição e em edições anteriores. A adesão das professoras e professores das escolas na tarefa de conduzir as mediações foi, segundo Carolina Mendoza (2018) e outros mediadores que na época me relataram sua experiência informalmente, muito reduzida. Todavia, o que observei foi uma continuidade das práticas que vinham sendo realizada nas edições anteriores. Mediadores de outras edições partilhavam suas estratégias e metodologias de mediação com os novatos e criavam outras mais. A coordenação pedagógica de Mônica Hoff e de Ethiene Nachitagal também garantiam uma continuidade a esse processo. Uma escola gasosa, portanto, que transborda as diretrizes de cada projeto curatorial, inclusive. Nas palavras de Mendoza (2018, p. 76 e 77):

Poucos professores participaram do curso de formação e a proposta não foi consolidada com eficiência. Não há conhecimento de nenhum levantamento oficial que identifique o porquê dessa proposta não ter sido bem-sucedida. Uma das hipóteses levantadas informalmente em debates nas equipes de mediadores era a falta de tempo disponível dos professores, que já possuem uma alta carga horária de atividades dentro e fora de sala de aula. Outra hipótese foi em relação a expectativa dos professores, que viam na mediação uma forma de agregar novas abordagens, onde eles também teriam acesso a novos conhecimentos. No geral os professores ainda solicitavam a mediação com o mediador, exatamente como sempre foi nas bienais anteriores. A proposta de um professor mediador não é inválida, mas é importante ressaltar que existem diferenças entre a atuação na educação formal e não-formal, onde o objetivo pode ser semelhante, mas as metodologias têm suas especificidades. A mediação é um trabalho que deve ser feito em parceria, não excluindo o mediador de seu campo de ação.

Podemos extrair da análise de Mendoza mais um importante elemento para pensarmos a Escola Pública da Arte – Escola de Arte Pública que se fez ao longo das edições da Bienal do Mercosul: a relação com as escolas formais, principal público da Bienal do Mercosul, desde a primeira edição. Em conversa com a educadora Cida Aliano (outubro de 2017), que ocupou o cargo de assessora pedagógica da Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre⁷⁹ e participou imensamente das atividades promovidas pela Bienal do Mercosul, a professora me relatou que as primeiras aproximações da instituição Bienal do Mercosul com relação a rede formal de ensino, se deram de maneira verticalizada. Segundo sua perspectiva não houve espaço para um processo de construção compartilhada, a instituição se apresentou

⁷⁹ Cida Aliano exerceu ainda as funções de coordenação das artes visuais da rede, coordenação pedagógica das escolas das regiões Lomba do Pinheiro e Partenon, e coordenação das atividades culturais.

através de um projeto pronto, numa condição de fornecedora, através de um discurso salvacionista da arte. Divergente das diretrizes da secretaria municipal de educação, que se pautavam em teóricos da filosofia da diferença deslocados para o terreno da educação formal, tal distanciamento se refletia no momento da visita, na forma como as turmas eram recebidas pelos monitores, com um discurso institucionalizado, acadêmico e alheio a realidade do público que estava recebendo. Ainda segundo seu depoimento, essa relação foi se transformando progressivamente desde a 4ª edição, mas apresenta uma grande mudança de paradigma em 2006, com a constituição de um projeto pedagógico permanente, coordenado por Mônica Hoff e Ethiene Nachtigall Decker, onde a Secretaria de Municipal de Educação, através do contato aproximado com pessoas da rede, passa a ter escuta e participação no processo. Assim surge, por exemplo, o projeto de Vivências nas Escolas, voltado para os mediadores em formação, a fim de que vivenciassem o cotidiano escolar. No mesmo sentido, Mônica Hoff (2009, p.113) afirmou:

Houve um processo de apropriação muito forte por parte da comunidade para com a Bienal. Tão intenso foi que, terminada a 6ª edição, começamos a traçar um projeto de continuidade focado nas ações educativas da Fundação Bienal do Mercosul que segue até hoje e que prevê ações a longo prazo. Esse projeto só foi possível porque conseguimos estabelecer uma rede de troca muito forte com os professores do nosso estado.

A 8ª edição da Bienal do Mercosul, Ensaio de Geopoética, contou com a curadoria geral do colombiano José Roca, curadoria pedagógica do artista mexicano Pablo Helguera⁸⁰, curadoria adjunta da chilena Alexia Tala, do brasileiro Cauê Alves e da mexicana Paola Santoscoy, além da assistência curatorial de Fernanda Albuquerque e da crítica brasileira Aracy Amaral como curadora convidada. Realizada em 2011, já gozava do reconhecimento internacional sobre sua vocação pedagógica, acentuada desde a 6ª edição. “Uma vez conquistado esse posicionamento internacional, é o momento propício para intensificar a relação com o meio local [...]”, escreveu o curador geral Jose Roca (2011, p.11) nas primeiras linhas de apresentação do projeto. Sua proposta partiu das seguintes premissas:

- considerar como receptor principal o público local não especializado, incluindo o público estudantil;
- envolver em maior proporção os artistas locais, da cidade e região;
- consolidar o perfil internacional já alcançado, indo além do núcleo imediato de países vizinhos;

80 Completando a equipe de curadores, Alexia Tala (Chile), Cauê Alves (Brasil) e Paola Santoscoy (México), como curadores adjuntos; Aracy Amaral (Brasil), como curadora convidada e Fernanda Albuquerque (Brasil), como curadora assistente

- apresentar o Projeto Pedagógico como um componente intrínseco ao projeto curatorial e não como paralelo ou derivado dele;
- considerar que o tema escolhido também poderia ser uma estratégia de ação curatorial;
- entender a Bienal como uma instância de criação de infraestrutura.

Dentre as edições já realizadas da Bienal do Mercosul, a 8ª foi, talvez, o projeto que apresentou maiores convergências entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais. A começar pela sua premissa primeira de voltar-se para o local, compreendendo o seu tema principal, a noção de território, não apenas como um mote conceitual, mas como uma ação, estabelecendo compromisso com o público não especializado, através de propostas expositivas e estratégias ativadoras da cidade de Porto Alegre e do território do Rio Grande do Sul, que promoviam uma relação entre artistas, curadores, educadores e comunidade. Característica verificada por Jessica Gogan e Guilherme Vergara através da coleta de múltiplas vozes realizada ao longo da 8ª edição como parte de seu processo de avaliação e acompanhamento do Projeto Pedagógico:

Assim, verificou-se na coleta de vozes, um convite à reflexão, o quanto a arte é amplificadora de uma vontade de compartilhamento pedagógico ou de diferentes saberes (poética e política de troca de saberes). Como também, o quanto da educação (estrutura instituinte de formação de atitude, hábitos e subjetividades, em redes municipais e estaduais) está sendo encarnada, motivada e ativada por novas práticas artísticas. (GOGAN, J e VERGARA, G, 2011, p. 133).

Assim, a geopolítica em encontro com a arte, converteu-se em uma Geopoética. Para tanto, a maior potência do projeto foi contar com as redes já constituídas pelos processos anteriores e pela continuidade dos vínculos garantidos pela coordenação pedagógica permanente. Os principais ativadores da cidade foram seus próprios agentes locais. Com relação ao papel do curador pedagógico, mais um artista assumiu a função. Ao contrário da definição elaborada por Luiz Camnitzer (2009, p.15) a respeito das funções da curadoria pedagógica - “O curador pedagógico é alguém que não influi na seleção dos artistas” - na 8ª Bienal, o curador pedagógico passou a fazer parte efetivamente do corpo curatorial, envolvendo-se no projeto de maneira intrínseca e não derivada, o que permitiu que a dimensão pedagógica não fosse restrita a uma condição subordinada a curadoria geral, mas parte integrante do processo de conceitualização do projeto, de criação de programas e seleção de obras. Nas palavras de Roca: “Uma bienal pode tentar transcender a tríade interpretação-mediação-serviço que caracteriza o trabalho educativo em museus envolvendo a ideia do pedagógico a partir da sua própria formulação curatorial. (2011)”. Sobre o assunto,

Pablo Helguera afirmou: “Como diferencial da Bienal do Mercosul em relação às outras bienais no mundo, o Projeto Pedagógico está presente em toda a estrutura conceitual. As diversas linhas de ação curatorial foram concebidas como ações pedagógicas.”(2011, p. 2). No relatório de avaliação e acompanhamento da 8ª Bienal do Mercosul, realizado por Jessica Gogan e Guilherme Vergara (2012, p.19), a dupla observa as mudanças de paradigmas institucionais promovidas pela relação integrada entre curadoria e educação, bem como a importância da estrutura já constituída pelo projeto pedagógico ao longo dos 16 anos de história para dar substância e sentido a essa virada:

Ficou bastante claro que esta proposição curatorial não seria tão acertada se não fosse amparada por um forte projeto e processo pedagógico. Se, por um lado, é reconhecida a construção cuidadosa de fundamentos pedagógicos ao longo de 16 anos de Bienal do Mercosul, a partir de um foco na educação pública, nas duas últimas edições particularmente este salto é redobrado. No entanto, ressalta-se quanto a esta edição da Bienal a conquista de um novo patamar de investimento crítico na relação integrada entre curadoria e educação. Desta maneira, avaliou-se como essencial a integração e atuação híbrida de Pablo Helguera, artista-educador, como curador pedagógico com participação direta na equipe curatorial junto a Roca, adensando as bases e anseios geopoéticos como instrumento e método para o Projeto Pedagógico. Esta medida integrada entre curadoria e educação fundamentalmente conduziu toda a formação de educadores, mediadores e professores com um sentido de campo ampliado da pedagogia pela autonomia e participação – onde todos se tornam agentes “multiplicadores de ideias”, expressando um dos objetivos do Projeto Pedagógico



Figuras 43 (a) e (b). Casa M. 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul.

Um de seus projetos mais relevantes foi a criação da Casa M, localizada na rua Fernando Machado, no centro de Porto Alegre, que funcionou como uma chapelaria no início

do século passado e foi a residência da artista e professora de artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Cristina Balbão. O espaço contava com um atelier (no mesmo espaço que um dia foi o atelier de Cristina Balbão), uma biblioteca, sala de leitura, uma cozinha e internet sem fio aberta a comunidade. Surgiu, segundo Roca (2011), do desejo curatorial de que os recursos do projeto servissem para a criação de infraestrutura local e motivou um movimento de reivindicação pela sua permanência, que não foi acolhido pela instituição.

A Casa M foi aberta ao público quatro meses antes da exposição, em maio de 2011, contando com uma programação intensa e diversificada, com recursos oriundos do projeto pedagógico e a missão de ser muito mais um espaço de convivência do que um espaço expositivo. Embora houvesse colaboração de artistas visuais no projeto – Vitor Cesar desenvolveu o trabalho *Campainha*, Daniel Acosta desenvolveu o *REPLIK:modularshelvesystem*, mobiliário da biblioteca e Fernando Limberger interveio no jardim, com o projeto *Vermelho-Pungente (Para Dona Christina)* – os projetos uniam o artístico e o utilitário a favor de uma relação de experiência e não de contemplação. Também havia um projeto de intervenções temporárias na Vitrine – preservada dos tempos em que funcionava como uma chapelaria – situada na fachada da Casa, que contou com o trabalho de Tiago Giora, Rogério Severo, Viviane Pasqual, Helene Sacco, Rommulo Conceição, Glaucis de Moraes e João Genaro, que criaram projetos específicos para o local. Dirigida pelo curador pedagógico, que esteve poucas vezes presente em Porto Alegre, as ações espontâneas e atividades da programação foram propostas e organizadas especialmente pelos colaboradores locais, incluindo mediadores da mostra, além de contar com um conselho⁸¹ com profissionais de teatro, música literatura, para auxiliar na programação de eventos:

Mas talvez o aspecto mais importante nesse sentido seja o modo como o espaço vem sendo experimentado e apropriado não apenas pelo público, mas por aqueles que atuam no lugar: produtores, educadores, curadores, artistas, mediadores. Horta no terraço, ensaios de música no porão, cozinha transformada em ateliê de pães para crianças ou em sala de aula para grupos de universidades locais, sala de leitura acolhendo pela de teatro, jardim convertido em parque infantil, performances na escada e ateliê improvisando uma pista de dança são algumas experiências que dão vida à Casa M e emprestam outros sentidos ao lugar. (ALBUQUERQUE, Fernanda, 2011, p.143).

81 Formado por Alexandre Santos, Camila Gonzatto, Gabriela Motta, Jezebel de Carli, Leo Felipe e Neiva Bohns..

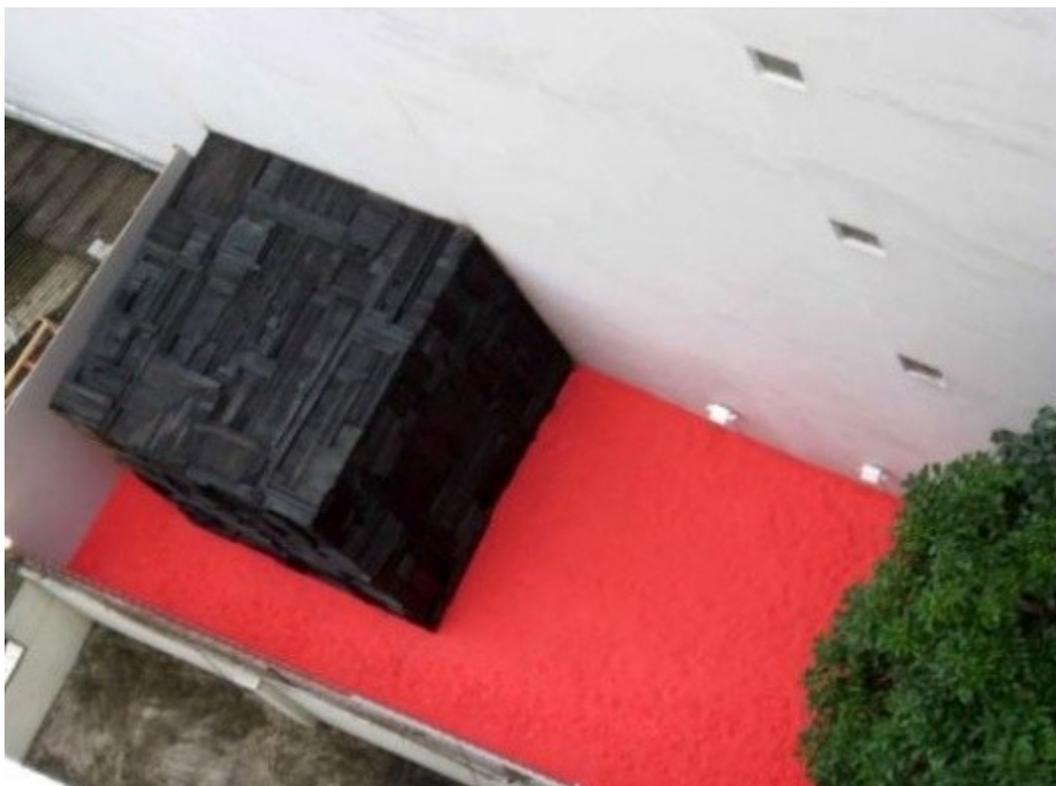


Figura 44. Vermelho-Pungente para Dona Christina, Fernando Limberger, Casa M – 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte:< <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4219>>

Dentre os projetos desenvolvidos na programação oficial, a Casa contou com o Programa Duetos, que reuniu doze artistas locais para utilizar a Casa M como ambiente de trabalho e investigação, oferecendo oficinas e desenvolvendo propostas em colaboração; o Programa Combos, em que três convidados de diferentes linguagens artísticas e campos do conhecimento compartilharam com o público projetos em desenvolvimento e trocaram ideias sobre suas práticas; a Oficina dos Vizinhos, um programa especial para os moradores da Rua Fernando Machado; o Programa de Residências para curadores de instituições culturais nacionais e internacionais que foram convidados a propor conversas com o público, desenvolver oficinas e visitar ateliês de artistas locais e os Cursos para professores, do qual fiz parte junto ao professor de artes e geografia André da Rocha, o professor de artes e artista Estêvão Haeser e o filósofo e poeta Jorge Bucksdricker. Diferente de edições anteriores da Bienal, em que os cursos eram destinados a educadores de arte, na 8ª edição incentivamos o diálogo com outros campos do conhecimento abordando temas como o papel da pedagogia na arte contemporânea, as imagens na pós-modernidade e suas implicações políticas, a

performance como manifestação política, museu e produção de identidades, e literatura e artes visuais no contexto contemporâneo, além de estratégias de abordagem da arte contemporânea na construção de conhecimentos em disciplinas como a história, a geografia e a filosofia.



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Curso para professores - 23/08/2011
Imagens e Discurso: o indígena através da Arte e da História - Diana Kolker
Foto: Camila Cunha/indicefoto.com

Figura 45. Curso para Professores, 8a Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Projeto Pedagógico - Curso de formação de professores - Ativando espaços, com Diana Kolker
24/09/2011 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Figura 46. Curso para Professores, 8a Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul.

A Casa M contava com uma equipe de mediadores, coordenada pela artista Carla Borba, que desenvolvia atividades experimentais e poéticas, situações convivência, relação e criação, para o público escolar, vizinhos, artistas e grupos espontâneos que visitavam a casa.

No atelier os vestígios das experiências e os trabalhos criados pelas pessoas visitantes, se acumularam nos espaços e passaram a fazer parte das narrativas e conversas da equipe de mediação.⁸² O espaço virou uma zona de aquecimento poético, irradiando suas ações pela rua e imediações. Numa grande escadaria situada a sua frente, que contava com um trabalho do artista Victor Cesar, foram realizadas ações como a intervenção da Escola Porto Alegre, próxima a Casa. Carla Borba foi até a escola, conversou com a direção e através desse contato pessoal criaram um projeto conjunto. A escola já havia recebido mediadores através do projeto Vivências na Escolas e desenvolveram um trabalho inspirado na obra de Eugênio Dittborn, artista homenageado daquela edição. A ação em parceria com a Casa M iniciou na escola, a partir do projeto que eles já estavam desenvolvendo, explorando as diferentes pigmentações naturais da argila – uma pesquisa de mais de vinte anos da professora de artes da escola⁸³. Carla Borba os convidou a visita a Casa e lá surgiu a ideia de realizarem uma ocupação efêmera com as argilas na escadaria, assim como realizaram no espaço escolar.



Ba Bienal do Mercosul - Cadernos de Viagem - Coro de Queixas, de Teutônia, se apresenta na escadaria da rua João Manoel - obra de Oliver Kochta-Kalleinein 11/09/2011 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Figura 47. Coro de Queixas, de Teutônia. Oliver Kotchta-Kalleinein, 8ª Bienal, Casa M, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul.

⁸² É possível conferir alguns registros de experiências, conversas com mediadores e oficinas através dos vídeos realizados por Fabrício Sortica, disponibilizados no youtube pelo link: < <https://www.youtube.com/watch?v=j-KLHK4M8eI&index=3&list=PLFBD63CFF84F6D8FF>> Consultado em dezembro de 2017.

⁸³ Infelizmente o nome da professora não foi identificado.



8ª Bienal do Mercosul - Casa M - 04/11/2011
Rua Fernando Machado lotada durante o Dueto "Geocoreografia", de Diego Mac e Teatro Geográfico, na escadaria da rua João Manoel. Foto: Camila Cunha/indicefoto.com

Figura 48. Dueto Geocoreografia, Diego Mac e Teatro Geográfico, Casa M, 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul.

Na escadaria também ocorreu a apresentação Geocoreografia, do dueto entre Diego Mac e do Coro de Queixas, obra dos artistas Oliver Kochta e Tellervo Kalleinen, já realizada em outras cidades do mundo, que na 8ª Bienal do Mercosul se desenvolveu na pequena cidade de Teutônia como parte da mostra Cadernos de Viagem. Apesar da cidade de Teutônia ser conhecida pela espantosa quantidade de corais, nenhum dos cantores profissionais se interessaram em participar da proposta. Participaram 40 pessoas de diversas idades, regidas pelo músico Lucas Brolese, compondo um hilariante coro de queixas sobre as mazelas da cidade do país ou de suas próprias vidas pessoais, passando pelo clima local, a lentidão do caminhão de bombeiros da cidade, a ausência de cinema na cidade com 30 mil habitantes, a precariedade do sistema educacional, a influência da grande mídia, os costumes culturais, a superlotação do sistema prisional brasileiro. O trabalho gerou um vídeo apresentado na mostra e duas apresentações públicas na capital, onde o artista cantou junto ao coro, a ele misturado, sem uma posição de centralidade ou destaque. A lotação era tamanha que fechou a rua Fernando Machado e arrancou lágrimas e gargalhadas do público.



8a Bienal do Mercosul - Casa M
Oficina dos vizinhos - Ocupação da rua com exposição dos trabalhos e a montagem do mapa/mosaico
02/11/2011 - Foto: Livia Stumpf/indicefoto.com

Figura 49. Oficina dos Vizinhos, Casa M, 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul.

Pablo Helguera propôs, no quente 2006, o conceito de transpedagogia “para tratar de projetos feitos por artistas e coletivos que misturam processos educacionais e a criação de arte, em trabalhos que oferecem uma experiência que claramente é diferente das academias de arte convencionais ou da educação formal.” (2011, p.11). É também de Pablo Helguera (2011) outro termo de suma importância no contexto desta pesquisa: a Pedagogia no Campo Expandido, fazendo alusão ao texto de Rosalind Krauss, para descrever o movimento de expansão de campos da arte contemporânea em direção a educação, inclusive através da transformação da pedagogia como meio para produção artística. Em suas palavras (2011, p.6):

[...] parafraseando o famoso termo de Rosalind Krauss “Sculpture in the Expanded Field, e pensando no termo “reterritorialização de Deleuze e Guattari, propus a ideia de se imaginar a pedagogia como um território que possui diferentes regiões. Uma delas, a mais conhecida, situa-se no âmbito da interpretação ou da educação como instrumento para entender a arte; a segunda é a fusão de arte e educação (como prática artística dos artistas mencionados anteriormente), e a terceira é a arte como instrumento da educação, a qual denominei na falta de um termo melhor, arte como conhecimento do mundo.

Penso ainda em uma quarta região, que também se faz no encontro entre as massas de

(ar)te e de educ(ar)ção, porém não somente como prática artística, mas como prática educativa. Se percebemos um movimento de ampliação de campos da curadoria e da arte em direção a educação o que dizer das práticas educativas em relação a esses campos? O que acontece quando as práticas educativas convergem com as práticas artísticas e curatoriais? Elas se fundem? Se misturam? Perdem suas especificidades? Deixam de ser educação e transformam-se em arte ou curadoria? Quais são os atributos dessas práticas educativas que se colocam em relação de contato e contágio profundo com as práticas artísticas e com as práticas curatoriais?

Ao longo de minha trajetória profissional no campo da educação em contextos artísticos, recebi comentários com a intenção elogiosa de que “aquilo já não era mais educação, era arte.” As ações que “mereceram” tal atributo guardavam em comum o fato de serem experimentais, participativas e com o potencial de afetar e serem afetadas pelo acontecimento compartilhado. Diante disso me perguntei inúmeras vezes, por que uma experiência que pretende acionar o potencial micropolítico, a capacidade de criação, o afeto e a participação não é facilmente lida como educacional. O atributo educativo, parece vir imediatamente acoplado a uma ideia subalternizada, redutora, didática e, por vezes, moralizante. Segundo Shmidt (2011), no entanto:

Estabelecer comunicação e relações com outras pessoas, entender, levar em conta perspectivas e sistematizações diversas são estratégias e fundamentos estabelecidos da mediação de arte. No mais tardar, é aí que se encontram as abordagens do campo da arte e da mediação de arte. O fato de mediação de arte e a arte propriamente dita se equipararem em alguns aspectos não significa, no entanto, que arte e mediação possam ser intercambiáveis a bel prazer ou que uma mediação de arte profissional e autônoma não tenha mais importância. Tampouco significa que arte participativa, arte relacional, arte comunitária ou outros projetos do tipo sejam automaticamente bons projetos de arte ou de mediação de arte. Além disso, devemos questionar de vez em quando se um projeto desenvolvido com vistas à responsabilidade pela sociedade e o próximo não é simplesmente um projeto nascido de motivações éticas, sociais, ecológicas etc., sem ser um projeto de arte.

Duas massas de ar ao se encontrarem não se misturam, elas conservam as características de suas superfícies, formando as frentes, frias ou quentes, mas produzindo relações de influências umas nas outras, gerando efeitos, criando uma zona comum. O filósofo da educação Jorge Larrosa, afirma que nas últimas décadas o campo pedagógico tem sido dividido no par antagonico entre os defensores de uma educação tecnicista e da educação crítica. Em seu artigo Notas sobre a experiência e o saber da experiência, de 2002, ele propõe uma terceira possibilidade, que seria pensar a educação a partir do par “experiência/sentido”.

Apesar de não ter endereçado sua escrita ao campo da educação em artes, seu pensamento, e especialmente o referido artigo, tem sido amplamente difundido no campo da educação em contextos artísticos, sobretudo para se falar em mediação em arte. Lembro-me de estudar este texto com um grupo de mediadores e compartilhar a sensação de que encontrávamos naquelas palavras um profundo diálogo com a nossa prática. O objetivo primeiro de uma mediação seria abrir caminhos para que os públicos vivessem uma experiência com a arte. Atualmente, contudo, vemos surgir uma economia da experiência que não faz nada além de extingui-la. Tudo deve excitar, produzir sensações, afetos. Ao mesmo tempo, é cada vez mais difícil viver uma experiência de fato, porque somos atropelados por uma grande velocidade de informações visuais, sonoras, gustativas, textuais, olfativas. Mas o que seria uma experiência, nos termos de Larrosa? “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não é o que se passa, não é o que acontece, não é o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo quase nada nos acontece.” (2002, p.18). Não há fórmulas, portanto, para provocar uma experiência, mas as mediadoras e mediadores a buscavam em cada encontro com o público. Larrosa nos dava pistas:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (2002, p.25).

Os mediadores e mediadoras, principais ativadores da mostra Geopoética converteram-se em geopoetas. A equipe, que contava com 197 mediadores, estudantes e graduados, sendo 13 oriundos de outros 6 estados brasileiros – que participaram do curso de formação através de uma plataforma de ensino a distância coordenada por Rafa Éis [Rafael Silveira] - era composta por pessoas de diferentes áreas de formação, como psicologia, geografia, relações internacionais, filosofia, história, artes cênicas, comunicação, etc. A mediação geopoética foi, portanto, uma mediação ambiental, site-specific, climática, cartográfica, que se fez através da convergência entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais, acionadas pela criação autônoma das e dos mediadora(e)s-poetas, cujas singularidades e multiplicidades foram potencializadas. A alegria era a prova dos nove:

Ensaio de Geopoética. Múltiplas e diversas tentativas de encontro com minha multiplicidade através da diversidade de vozes. Mediação que é medi[t]ação! Ação através do meio, do espaço. Fronteiras estabelecidas por rios, pela água de nossos corpos, pelo que flui. A cada novo grupo acolhido, uma nova orquestra, uma nova

composição. E o mais divertido é que, através da arte, sou plenamente pesquisadora e amplamente geógrafa! A curiosidade – minha e dos visitantes – é o que nos guia a cada nova conversa. Nunca fui tão feliz num trabalho como agora. Nunca imaginei que estaria tão perto do meu sonho de criança como agora. O museu é ágora, com a nobre presença de mulheres, crianças e idosos. Como escolher as palavras mais adequadas para expressar tanta gratidão a tantas pessoas? Fazer o trabalho da melhor forma é o mínimo.... e além de tudo é o máximo!

Fui trabalhar como mediadora porque havia desistido de ser professora e geógrafa. Que universo curioso, pois nunca me senti tão professora e tão geógrafa... E com que alegria. :)

Pois foi do setor educativo, na 8ª Bienal do Mercosul, que se propôs a experiência das Perambulações Noturnas, uma iniciativa dos mediadores da mostra Cidade não vista, roteiro cuja a proposta era supervisionada por Maroni Klein, mediadora em mais de cinco edições da Bienal, a experiência de perambulação nos remete ao Delirum Ambulatorium, que Hélio Oiticica e Lygia Pape experimentavam nas madrugadas do Rio de Janeiro.

Com o objetivo de “sentir” a cidade, as Perambulações aconteciam à noite, em saídas temáticas – foram elas: Corpos luminosos, Marchinhas de Bienal, Cortejo celestial e Arquitetura do acaso – e buscavam explorar outras paisagens não vistas do centro da cidade (não apenas espaciais ou arquitetônicas) como sociais e culturais, desbravando e enfrentando lugares estigmatizados, mudando a ocupação e percepção que, até então, se tinha deles. (HOFF, 2013, p.79)

Mônica Hoff (2013, p.80) apresenta o relato de Maroni Klein (2011, p. 2) sobre a primeira perambulação:

Na primeira perambulação, do corpo luminoso, havia o desafio de quebrar esse paradigma do “perigo existente no centro” à noite. A melhor maneira de conseguir ocupar espaço é justamente apropriando-se dele. Foi o que fizemos, saímos pelo percurso da Casa M até o aeromóvel explorando os sons possíveis nos elementos constituintes da urbe, bancos, grades, latas de lixo, placas, qualquer coisa que emitisse som, até chegarmos ao paisagismo sonoro de Pedro Palhares [artista da 9ª Bienal com trabalho apresentado nos pilares da estrutura que sustenta o aeromóvel.



Figura 50. Perambulações Noturnas, Equipe de Mediação da Mostra Cidade Não Vista, 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Foto: Maroni Klein

Foi também na 8ª edição da Bienal do Mercosul, que mediadoras e mediadores criaram de forma autônoma a proposta Mediação Nômade, uma ação de larga convergência com as práticas curatoriais. A mostra, Ensaio de Geopoéticas, apresentava obras e propostas artísticas relacionadas as questões geopolíticas, território, fronteira, nações, identidade, narrativas históricas, construções políticas, circunstâncias geográficas, rotas de circulação, intercâmbio, na perspectiva das e dos artistas participantes. Estas palavras não ficaram presas nos guias, catálogos, folders e notas de jornais que circularam no período da 8ª Bienal. Elas pulsaram e vazaram dos textos. Ganharam textura, volume, sangue, cheiros, vozes, sabor e movimento nos corpos da equipe de mediação.

No cais do porto quatro armazéns estavam ocupados pela mostra. Três deles compunham a mostra Geopoéticas e um a mostra Cadernos de Viagens. Cada armazém constituía um roteiro de visitação com equipes de mediação distintas. Com a delimitação dos mediadores em roteiros fixos, inúmeras e potentes relações entre as obras, que estavam separadas pela expografia, não poderiam ser estabelecidas. “Se algumas obras nos questionavam sobre a fabricação de fronteiras geográficas, passamos a pensar as fronteiras de nossa própria ação educativa. Compreendemos que esses limites também são fabricações e que, portanto, poderiam ser reinventados. A educação, também foi compreendida como um território a ser ativado, alargado, corrompido.” (KOLKER, 2011). Dessa forma, motivados

pelos questionamentos que a própria Bienal suscitou, uma frente quente se formou. Alguns integrantes da equipe de mediação sentiram o desejo de romper as fronteiras entre armazéns, entendendo que as mesmas impunham uma limitação ao potencial educativo que a mediação poderia ativar:

Pensamos que o ato de mediar torna possível uma visão cada vez mais profunda de um trabalho de arte e também do entendimento desta Bienal como um todo, por isso sentimos necessidade de avançar nos armazéns vizinhos nos arriscando e tornando nosso trabalho mais desafiador e saboroso. Propomos a realização de roteiros temáticos, que ultrapassem as fronteiras impostas pela arquitetura do cais e produzam novas relações entre as obras, ativando o território pela arte e pela educação. (in: KOLKER, 2011).

Eu era na época supervisora de uma das equipes e fui procurada por uma mediadora, Helena Moschoutis, que já vinha mostrando o desejo de experimentar a mediação em outros roteiros. O desejo de Helena era o mesmo de mediadores de outras equipes. Realizamos algumas reuniões, levei a proposta para outros supervisores, que receberam com mais ou menos entusiasmo. Fizemos pesquisas, experimentamos mediações entre colegas. O grupo elaborou um manifesto nômade, recheado de menções a obras que faziam parte da mostra:

Nós, os mediadores nômades, encontramos um no outro uma necessidade de transformação. Nosso coro não se queixa, reivindica. Não queremos bandeiras, marcos, nem mesmo uma faca para dizer que o território é nosso. Queremos a liberdade de atravessar fronteiras sem passaporte nem carimbos. Nós não enxergamos esta Bienal como um tecido já costurado, mas como um tear em constante atividade, e sentimos necessidade de sermos livres para cruzar essa malha mutante, escolhendo e sendo escolhidos na trajetória dos fios, seus nós e entrelaçamentos. Realizar viagens interarmazéns para absorver outras linguagens e olhares, proporcionando ao público um gole de cada rum, cachaça ou cerveja do caminho. Queremos, assim, dinamizar a interação público-obra sem repetir palavras por repetir, mas no intuito de construir nossas almas e conseqüentemente a do público de forma mais universal. Por isso, nos permitimos questionar até que ponto o projeto pedagógico pode ou deve ser pensado a partir da expografia? Sabemos que o espaço em si é um delimitador para a curadoria, pois existem algumas obras que poderiam estar na mesma mostra, mas encontram-se geograficamente distantes, e o diálogo que poderia surgir entre elas morre em silêncio. Queremos, enfim, ativar diálogos entre obras de diferentes armazéns e colocá-las em um mesmo fio mediador, mas não necessariamente condutor, que possa percorrer todo o cais autonomamente. (in: KOLKER, 2011)

Organizei um projeto e com o consentimento dos mediadores e mediadoras participantes apresentei a coordenação pedagógica da Bienal do Mercosul, que a recebeu com total abertura. Não havia autoria ou hierarquia. Bastava o desejo de se aventurar, de se permitir estar vulnerável aos climas/afetos do deslocamento. A proposta era criar mediações temáticas (curadorias?) a partir de relações que os mediadores criassem, sempre abertos a desvios e às novas rotas que surgissem no diálogo com o público. “Nômades como o vento

que não tem território fixo, mas modifica constantemente a paisagem por onde passa. Nosso trabalho mais bonito foi de modificar a paisagem visível e imagética dessa edição da Bienal.” (MOSCHOUTIS in: KOLKER, 2011).

Somando as plantas da exposição, os relatórios produzidos na época e as nossas memórias afetivas, convidei Helena Moschoutis a produzir comigo os procedimentos para uma cartografia climática dessa experiência. Criamos uma cartografia afetiva, um desenho dos ventos, explorando os elementos éticos e estéticos deste fazer cartográfico. Nosso ponto de partida para ativar a memória foi seu relato sobre a experiência:

[...]Realizei minha mediação nômade no dia 23 de outubro sob o tema “Construções da verdade”, gerado a partir do trabalho de Paco Cao, O veneno da dança, com o objetivo de repensar as maneiras que a verdade pode ser construída, enquanto a história permanece em constante construção, sem verdades absolutas e definitivas. O grupo foi reunido no portão do Armazém 4 com aproximadamente quinze pessoas. O público alvo do projeto era justamente o público espontâneo que escolheria participar desse grupo ou não e poderia ter uma participação na Bienal um pouco mais profunda, construindo sentidos conjuntamente. O grupo foi reduzido a seis pessoas na maior parte do tempo, mas todos os envolvidos participaram das discussões e fiquei bastante feliz com a dinâmica da mediação porque o grupo ali estava bastante absorto e pude me colocar também em posição de visitante diversas vezes, principalmente porque estava mediando algumas obras que ainda não tinha grande familiaridade. As obras mediadas foram: O herói, de Alberto Lastreto, O Clímax do Novo Mundo, de Barthélémy Togu, Reclamando o Reino de Laird, de Duke Riley, Revolução de Fernando Bryce, Estádio Asteca 2010, proeza maleável, de Melanie Smith e Rafael Ortega, Mecha, de Miguel Angel Rios, O veneno da dança, de Paco Cao, Caligrafia, de Bernardo Oyarzún e Máquina aceleradora de ficções, de Sebastian Romo.

A videoinstalação O herói, do artista argentino Alberto Lastreto, emblemas nacionais, hinos e monumentos que produzem imagens e discursos necessários para a criação dos projetos de nações e identidades nacionais são manipulados através de animações digitais.

O Clímax do Novo Mundo, do artista camaronês Barthelemy Togu, é uma instalação que ocupou uma das entradas do Armazém 4 do cais do Porto. Composta por um grande volume de enormes carimbos, feitos em troncos de árvore talhados, com inscrições referentes aos carimbos de passaportes, permitindo ou negando o acesso a diferentes locais do mundo. Na parede, impressões desses carimbos eram expostas, expondo também os mecanismos racistas de “passabilidade” ou impedimento da circulação num mundo pretensamente global. Um artista negro, africano, de Camarões, não encontra as mesmas facilidades de circulação que artistas brancos, europeus ou norte-americanos. Quanto(a)s artistas negros e negras fazem parte das coleções de museus? Quantos participam de mostras como as Bienais? A obra de

Toguo evidencia o que é silenciado, traz imagem ao que invisibilizado na geografia da arte, mas vai além da arte. Em muitas visitas mediadas recebemos públicos cujo o acesso à própria cidade é dificultado pelas barreiras econômicas e raciais. Muitos visitam a região central da capital pela primeira vez ao visitarem a Bienal do Mercosul:

Meu passaporte estava coberto de múltiplos carimbos em cada página e podia ser lido como uma novela gravada – que ilustrava as dificuldades que encontrava para obter o visto, ou para cruzar fronteiras entre países. [...] Escolhi a escultura como meio porque me pareceu apropriado para uma primeira abordagem a esses assuntos, dado que o peso, a massa, o volume e a matéria ilustram a pesada carga dessa obsessão. (TOGUO, in: ROCA, 2011, p.76)



Figura 51 (a) e (b). O Clímax do Novo Mundo, de Barthelemy Toguo, Ensaios de Geopóéticas, Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Acervo da autora.

Reclamando o Reino de Lair, de Duke Riley, fazia parte de um conjunto de proposições que José Roca chamou de ZAP, Zona de Autonomia Poética, situado no Cais do Porto, em estruturas que prolongavam sua arquitetura, fundando fisicamente um novo território dentro do território dado, artistas desenvolveram trabalhos que nos interrogam sobre como uma comunidade humana se constitui como uma nação, que ferramentas no campo simbólico e representacional atuam na materialidade das relações humanas, desenhando o que nós conhecemos como a geopolítica legitimada do “mundo real”, abordam ainda, aquilo que está entre: nações que tem reconhecimento político, mas que não possuem território, comunidades que vivem no interior de um determinado território, mas que não se reconhecem ou não são reconhecidas como parte daquela nação, comunidades que são governadas por representantes ilegítimos, etc. “Para aquelas novas construções de nação só resta a possibilidade de uma declaração unilateral de autonomia poética, baseada numa vontade de autodeterminação que desafia as próprias leis das nações em que habitam seus cidadãos.” (ROCA, 2011, p.44).

No projeto Reclamando o Reino de Laird, o artista estadunidense pesquisou a história de uma ilha do rio Delaware, que atualmente pertence a Venezuela, habitada por Ralston Laird, um imigrante irlandês, que proclamou-se rei da ilha no século XIX. Riley nos coloca na fronteira entre uma pesquisa histórica, apresentando árvores genealógicas e antigos objetos do reino, com a ficção motivada por interesses geopolíticos do presente. Um observador desatento pode facilmente confundir as belas produções do artista com objetos arqueológicos e documentos históricos que atestam a legitimidade da narrativa que constrói. O artista produz uma carta, vejam bem, endereçada ao então presidente da Venezuela Hugo Chavez - cuja gestão foi fortemente marcada pelo embate e oposição ao colonialismo neoliberal dos Estados Unidos – reclamando a devolução da ilha, que era então uma base da companhia de petróleo venezuelano CITGO.

Fernando Bryce, artista peruano, reproduz através do desenho uma imensa quantidade de matérias de jornais, revistas, folhetos, propagandas política e documentos de arquivos, que colaboraram para produzir discursos e imagens das nações latino-americanas. Em Revolução o artista reúne desenhos que abordam a Revolução Cubana, a partir de um mesmo jornal homônimo.

A obra Estádio Asteca de Melanie Smith e Rafael Ortega é uma videoinstalação que exhibe imagens de um imenso grupo de jovens, estudantes da rede de ensino do México, dos níveis médio e superior, no Estádio Asteca, onde uma monumental apresentação se mescla a

imagens paradigmáticas da arte do século XX e imagens que compõem o imaginário cultural mexicano. Entre as imagens exibidas, uma se destaca: “The Revolution will not be televised”, ou A revolução não será televisionada, frase que despertou profícuos debates com o público, transpondo a relação entre a mídia brasileira e as forças políticas econômicas que regem nosso país.

Mecha, do artista argentino Miguel Angel Rios, é uma videoinstalação, inspirada no “tejo”, jogo de rua originário da Colômbia e muito popular na região andina, que consiste em lançar peças de metal em um tabuleiro com mechas de pólvora a fim de acendê-las e gerar uma explosão. Uma metáfora sobre os jogos políticos que se materializam através da guerra e da violência:

Para o artista, o tejo é uma espécie de arma de fogo invertida pois lança-se a bala (o tejo) à pistola (a mecha de pólvora), ficando o lançador desarmado. Através de uma montagem visual e sonoramente dramática de fogo cruzado, Mecha consegue, entre outras coisas, articular um comentário agudo sobre a midiaticização e espetacularização da violência. No entanto, trata-se de uma guerra despersonalizada – sem vencedor e vencido, sem conquistador e conquistado –, em que as respostas dos que se enfrentam – e, porque opera num espectro muito amplo – são ativadas pelas experiências pessoais de quem observa essa ‘guerra’. (ROCA, 2011, p.220)

Veneno da Dança, do artista espanhol Paco Cao, consiste em uma instalação sobre o livro *Venenum saltationis*, perseguido pela Inquisição católica. A partir de uma pesquisa na República Dominicana que resultou em um longa-metragem, a instalação aborda a fusão entre as culturas de matrizes africanas, europeias e americanas e as repressões violentas sobre determinadas manifestações estéticas motivadas pela empresa colonizadora. Para a 8ª Bienal do Mercosul, o artista produziu elementos que faziam relação com o contexto histórico local.

Como parte da mostra Caderno de Viagens – cuja planta infelizmente não tivemos acesso – o artista Bernardo Oyarzúm, chileno e descendente do povo Mapuche, ficou 18 dias em uma aldeia Mbyá-Guarani, na aldeia Koenju, na região de São Miguel das Missões, onde trabalhou em colaboração com a comunidade. O artista apresentou suas obras na Sacristia da Ruína da Igreja de São Miguel das Missões e no Armazém 7 do Cais do Porto, onde foi criada a instalação Caligrafias, um monumento tipográfico, cujas letras foram feitas com a terra da aldeia.

Pudemos observar os momentos de aquecimento e esfriamento da visita, os momentos em que os fluxos de conversas foram ativados, em que a mediadora ocupou um lugar de atração e centralização dos ventos, os momentos onde a voz circulava entre o grupo. Helena indicou como os momentos mais aquecidos, aqueles em que as conversas intensificaram e o fluxo de pensamento e conexões se ampliaram e aceleraram. “Essas obras que eu te falei eu

acho que foram mais vermelhas, mais aquecidas, que houve um fluxo bem forte.” Em nossa conversa, Helena recordou (in: KOLKER, 2017):

[...]Era um dia extremamente quente, desses dias que tu fica cozinhando, sabe? De muita pressão atmosférica, aquele peso... Estava muito calor em baixo daquele uniforme. Eu lembro de ir caminhando para o [armazém] 4, ali pela beira do rio, pensando que não tinha dia pior para eu começar as mediações nômade. E no fim a mediação foi muito boa pra mim, foi um dia legal de lembrar. E eu lembro de pensar que a mediação tinha ressignificado todo aquele dia de trabalho difícil, árduo. Essa coisa de ficar em pé muito tempo que é... ócios do ofício, ainda mais um ofício institucionalizado[...] E aquele dia tudo se modificou por causa da mediação. Realmente era um dia muito pesado, nublado, que ia chover a qualquer momento e as coisas mudaram depois, ficou tudo bom. [...] Isso acontecia muito comigo, com frequência, nas mediações. Eu ficava muito bem quando acabava. Com uma sensação... uma coisa assim... Eu tenho isso quando dou aula também. Não todos os dias, claro... Uma felicidade... que eu acho que é uma coisa do encontro, uma coisa que acontece quando a gente conversa com uma pessoa, quando a gente troca uma ideia, as coisas que nos são devolvidas no que a gente consegue despertar.

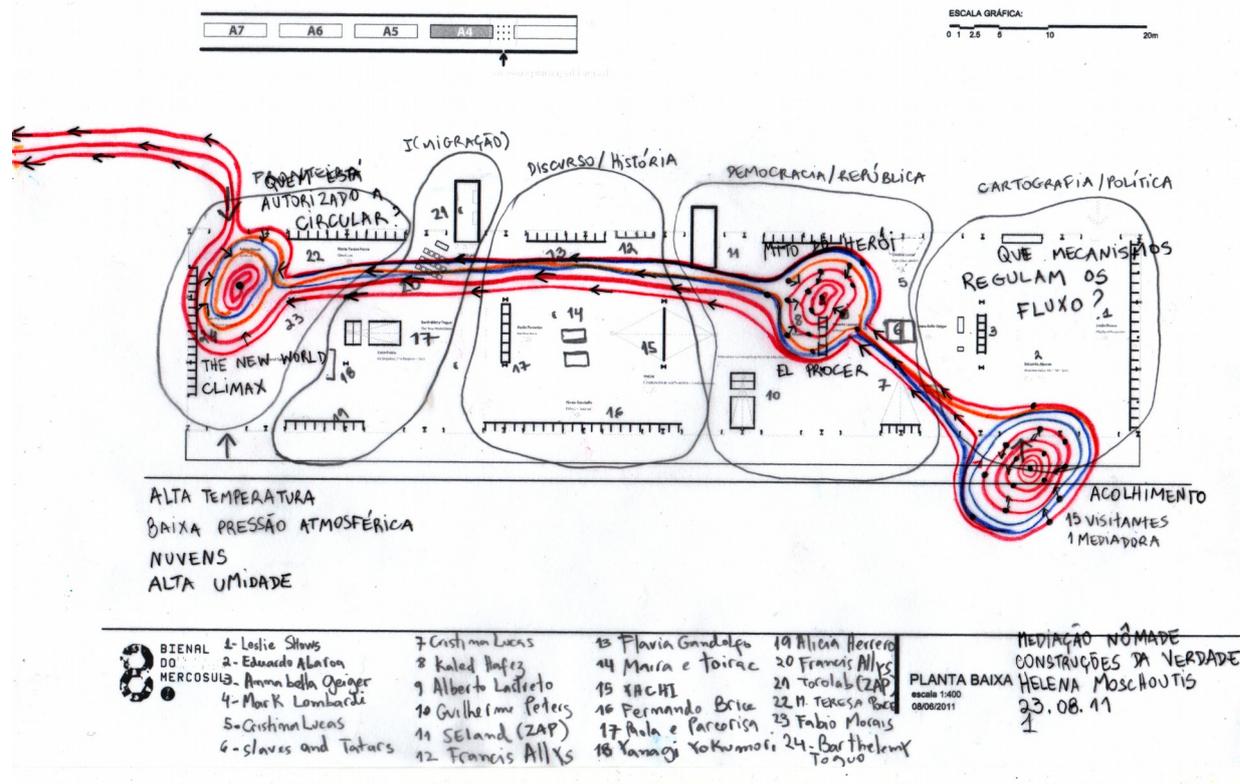


Figura 52. Cartografia Climática Mediação Nômade, com Helena Moschoutis. Diana Kolker, 2017.

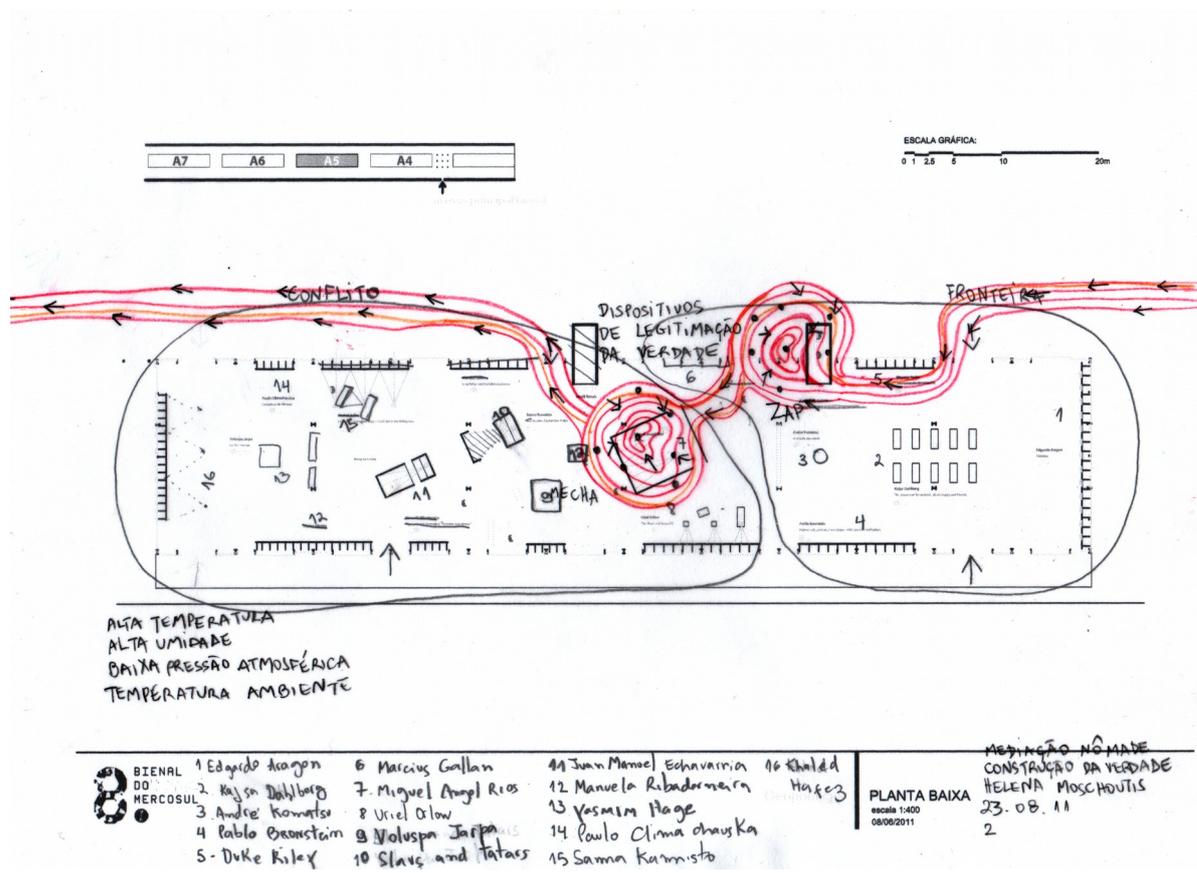


Figura 53. Cartografia Climática Mediação Nômade, com Helena Moschoutis. Diana Kolker, 2017.

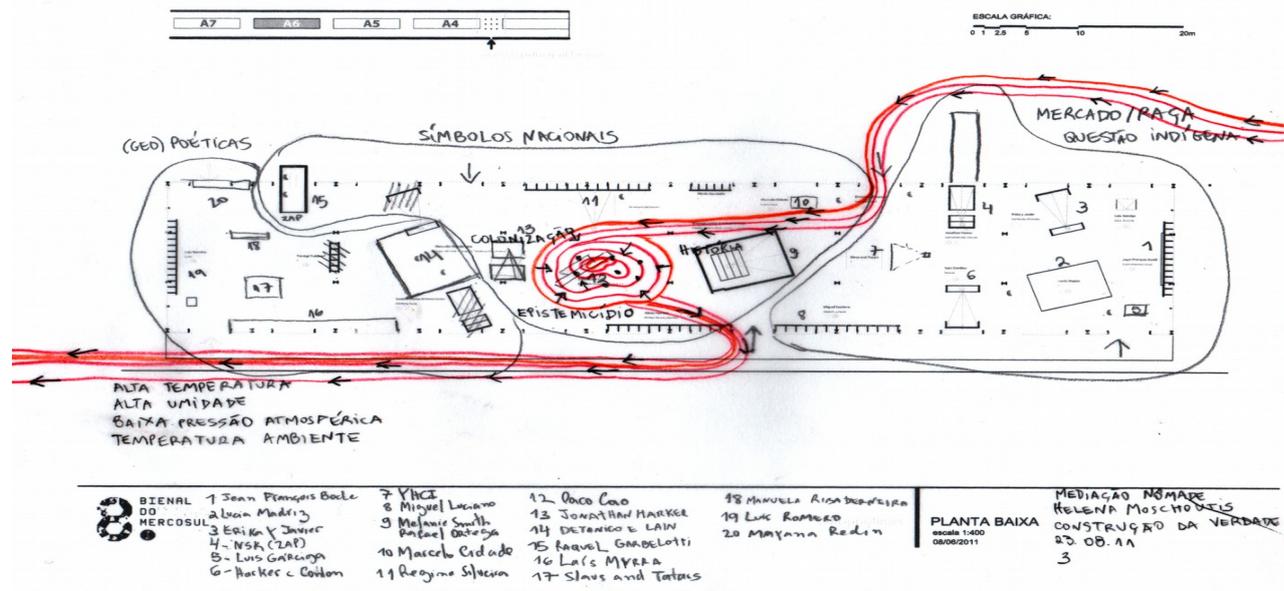


Figura 54. Cartografia Climática Mediação Nômada, com Helena Moschoutis. Diana Kolker, 2017.

Renata Job, mediadora da mostra Geopoéticas, criou um roteiro que teve como ponto de partida as questões relativas a produção material de nossos tempos, que tipo de documentos históricos deixaremos para as futuras gerações, visto que cada vez mais com o avanço da tecnologia digital a produção se desmaterializa. Segundo seu relato, tais questões eram recorrentes na mediação da obra *Não notamos distúrbios, todos estão felizes e são amigáveis*, de Kaja Dahlberg, que ficava exposta no Armazém 5, onde trabalhava. Este tema, todavia, era um aspecto de sua obra, mas não a questão central, conforme foi apresentada pelo discurso curatorial. Sua produção aborda fundamentalmente as questões de gênero, pertencimento e papéis sociais numa perspectiva feminista. A incorporação de elementos característicos da produção documental, do arquivo, da memória, são utilizados como meios para levantar discussões acerca das minorias sociais. A obra apresentava um conjunto de cartões-postais coletados em sebo, enviados de Jerusalém para Suécia, com mensagens pessoais, mas que também carregam traços da memória coletiva e da relação entre nações e história política dessas regiões. A partir do movimento nomádico, Renata Job buscou obras de outros roteiros curatoriais, que pudessem dar continuidade e profundidade a este tema, aumentando o número de composições possíveis e potencializando a experiência do público.

A proposta surgiu de observações feitas especialmente sobre as obras do A5, onde trabalhava. Como nos postais de Kaja Dahlberg e o evidente caráter documental tradicional de seus selos e carimbos, que ao mesmo tempo contempla um caráter do íntimo, do pessoal, exposto nessa mensagem que anda aberta (sem envelopes). Uma preocupação compartilhada por alguns dos visitantes espontâneos, especialmente os mais velhos, era sobre que tipo de documento material estamos deixando hoje. O encerramento desse armazém na obra de Khaled busca trazer o debate para as tecnologias atuais, seja observando a quantidade de celulares que notamos nas mãos das pessoas nas fotos, seja através do próprio registro apresentado pelo artista. (JOB, In: KOLKER, 2011)



Figura 55 (a) e (b). Mediação Nômade, Renata Job. Ensaios de Geopoéticas, Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Bienal do Mercosul.

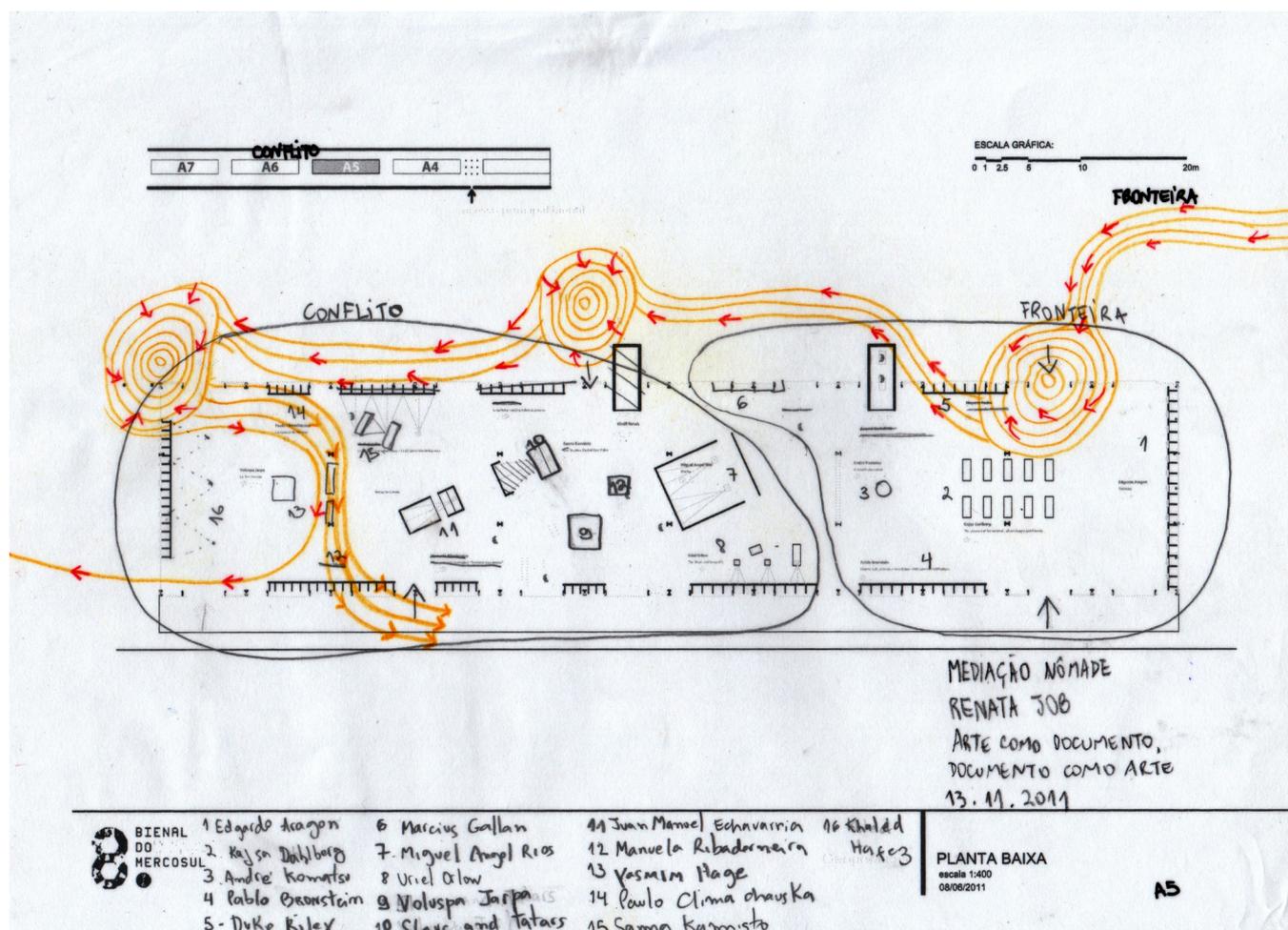


Figura 56. Mediação Nômade, Renata Job. Ensaios de Geopoéticas, Cais do Porto, 8ª Bienal do Mercosul, 2011.
Fonte: Bienal do Mercosul.

4. DO CHÃO À ATMOSFERA, DA ATMOSFERA AO CHÃO

Seguindo as trilhas dessa caminhada e abrindo novas passagens por terra, água e ar, o presente capítulo cartografa os movimentos de convergência e divergência entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais em relação ao território da Bienal do Mercosul e seus habitantes na 9ª edição do evento. Buscaremos analisar como os questionamentos levantados pela presente pesquisa se relacionam e quais são os efeitos dessas experiências na própria instituição e nos processos de produção e interação social com a arte. Quais são esses dilemas ético-estéticos, como se manifestam e de que forma interferem nos processos de produção e interação social com a arte? Teriam a potência de criar zonas de convergência? Como elas afetam a própria instituição que as sediam, neste caso a Bienal do Mercosul? A institucionalização e espetacularização da arte podem, por outro lado, fazer divergir as práticas artísticas, educativas e curatoriais?

4.1. Se o clima for favorável, Si el tiempo lo permite, Weather permitting: 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Se o clima for favorável, Si el tiempo lo permite, Weather permitting é o título trilingue da 9ª Bienal do Mercosul |Porto Alegre. Os três idiomas carregam consigo uma diversidade de sentidos que a tradução torna ainda mais plural. Como vimos, a palavra clima pode referir-se à temperatura e às condições atmosféricas de determinada região, mas esta palavra também é utilizada em um sentido figurado, referindo-se às condições psicológicas, afetivas e políticas. Em meteorologia o clima diz respeito à média das variáveis do tempo. Para traçar o perfil climático de um lugar são necessários, no mínimo, trinta anos de estudos e análises sobre as variações do tempo. Do tempo? Diz-se que o tempo está ruim, bom, feio, bonito, diz-se que o tempo abriu, fechou ou virou para expressar as condições atmosféricas de um dado momento. O tempo bom está associado a sol, ausência de nuvens e de umidade. O tempo ruim está associado ao seu encoberto pela presença de nuvens e chuvas. Todavia, o que determina tais critérios? Sabemos que a chuva é fundamental para vida no planeta. Sua

escassez pode desequilibrar seriamente os ecossistemas. A chuva penetra no solo, flui até as nascentes dos rios e lagos, promove uma limpeza no ar, fazendo assentar a poeira e outras impurezas, rega as florestas, rega a lavoura. O manejo da água, sua abundância e sua escassez, sua distribuição e propriedade é questão central das economias no planeta. Portanto, o tempo é qualificado, narrado, gerido, louvado, conforme perspectivas e relações geográficas de poder. O tempo é ainda muito mais. É divindade, é duração, é invenção, é uma convenção, é movimento, é diferença.

O título, antes de expressar uma ação – ou mesmo um possível sujeito da ação – já anuncia que existem condições para que esta se faça possível. Aponta também para uma indiscernível relação entre seres humanos e natureza: não apenas por sermos parte dela, mas por nossas ações afetarem e serem afetadas pelos fenômenos naturais. “Uma expressão comum para certezas relativamente imprevisíveis.” (CHONG CUY, 2013, p.32). Segundo a curadora geral, Sofia Hernandez Chong Cuy, o título tão incomum para este tipo de evento, foi definido para sugerir que tais noções de clima estavam no centro do projeto e, como veremos, de fato foi fortemente afetado pelas contingências atmosféricas do ano de 2013.

O tempo também funciona como linguagem, como ideias expressas em imagens ou articuladas em figuras de linguagem que expressam atmosferas emocionais e climas políticos. São esses tipos de perturbações atmosféricas – que vêm com suas próprias forças interiores e exteriores, seja como posições singulares ou movimentos sociais – que influenciam, impulsionam a 9ª Bienal do Mercosul/ Porto Alegre. [...] Esses títulos, usados coloquialmente como locuções e não como nomes próprios, são um convite para refletir sobre quando e como, por quem e por que certos trabalhos de arte e ideias ganham ou perdem visibilidade em um dado momento do tempo.

A 9ª Bienal foi comandada majoritariamente pelo gênero feminino, situação inédita, numa instituição que desde sua origem foi gerida e comandada por homens empresários, num país que pela primeira vez era presidido por uma mulher, a presidenta Dilma Rousseff. A presidência da Bienal, também pela primeira vez, ficou a cargo de uma mulher, a empresária Patricia Fossati Druck, assim como a curadoria geral e pedagógica. Segundo Mônica Hoff, (2014, Seminário Sentido de Público na Arte) tal situação se reflete na estrutura do evento e na maneira como ele se desenvolve:

[...] isso representa, e, enfim, depois reflete na estrutura externa e como vai avançar ou não, lá na frente. Ah... A educação sempre foi coordenada por mulheres. As coordenadoras do programa educativo sempre foram mulheres. O magistério é um lugar, né, de mulheres. A literatura sobre educação, a literatura científica sobre educação, é a única que fala do profissional da educação no feminino. No geral são todos no masculino. Então tem relações de poder que, que estão implícitas, e que eu acho que precisam ser discutidas, ou pelo menos precisam de uma nova posição, de

um novo posicionamento em relação a isso. Ah... Isso ficou muito claro na 9ª Bienal, e acabou também ficando... se tornando presente na construção e no desenrolar do programa educativo.

O projeto se estruturou através de três grandes eixos principais: uma mostra de arte contemporânea com o misterioso título *Portais, previsões e arquipélagos*, distribuída em diversos espaços da cidade; o programa *Encontros na Ilha*, que envolvia visitas a Ilha da Pedra Branca, também conhecida como Ilha do Presídio, além de promover encontros de discussões e publicações e o imenso programa pedagógico em artes, intitulado *Redes de Formação*, ou no inglês *Cloud Formations*. A exposição era, portanto, parte de um programa ampliado e não seu objetivo final ou central. O corpo curatorial foi composto por Sofia Hernandez Chong Cuy como curadora geral e diretora artística, Raimundas Malasauskas, como Curador do Tempo; Mônica Hoff, como Curadora de Base, Bernardo José de Souza, como Curador do Espaço; Daniela Pérez, Julia Rebouças e Sarah Demeuse, como Curadoras da Nuvem e Dominic Wilsdon, como Curador Pedagógico da Nuvem. Mônica Hoff, além da curadoria de base, manteve seu cargo como coordenadora do projeto pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul.

Este projeto foi, todavia, o mais profundamente vinculado aos setores empresariais, não somente através do financiamento e da administração da instituição, mas através de um programa de comissionamento, *Máquinas da Imaginação*, inspirado no programa *Art and Technology (A&T)* do Los Angeles County Museum of Art (LACM), desenvolvido nos EUA, entre 1967 e 1971. “O programa estabeleceu parceria entre artistas e indústrias, centros de pesquisa e comunidades independentes no Brasil, concentrando-se especificamente na exploração das abordagens artísticas dos recursos naturais e tecnologias diversas.” (CHONG CUY, 2013, p.46). Dentre as instituições participantes estavam a Irani, empresa de resina e celulose; as indústrias siderúrgicas da Gerdau, patrocinadora master do evento desde sua origem; a Petrobras, através de uma área de construção de plataformas petrolífera em alto-mar; a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), através de seu centro de pesquisa em robótica e microgravidade. Patrícia Druck (Relatório de Responsabilidade Social, 2013, p. 1) destaca essa aproximação com o empresariado em seu texto que abre o Relatório: “Afinal, a própria Bienal do Mercosul foi criada por empresários. E essa era a ocasião de desenvolver um projeto no qual não apenas se recebesse aporte financeiro dos patrocinadores e grandes corporações, mas também se criasse um diálogo entre tais agentes.” Dentre os artistas envolvidos nesses projetos de comissionamento destacam-se Audrey Cottin, Cinthia Marcelle, Luiz Roque, Lucy Skaer e Daniel Steegmann Mangrané. Os resultados

foram apresentados na exposição Portais, previsões e arquipélagos. O que nos interessa sobremaneira, é a justificativa curatorial para realização de tal programa. Ela parece sintetizar uma articulação entre as relações geopolíticas que possibilitaram o efeito bienal da década de 1990, as relações econômicas do capitalismo globalizado e as práticas artísticas, educativas e políticas que se voltam ao engajamento social e a ação comunitária. Todavia, nessa síntese, forças que seriam opostas, divergentes em seus objetivos e interesses são colocadas lado a lado pela curadora, como se não houvesse antagonismos, como se fossem parte de um processo comum, único, partilhado e convergente. Sua equipe curatorial também levantou críticas e questionamentos a respeito da inserção de práticas colaborativas em um contexto de “corporativização contemporânea da cultura” (2013, p.52):

Artistas cujo o trabalho eu admirava tinham uma prática experimental que envolvia o engajamento de comunidades de maneiras participativas ou que desencadeassem parecerias para trocar ideias, materiais e habilidades. Nesses processos colaborativos, geralmente ocorria um certo movimento transversal, criando novos imaginários coletivos e culturas de trabalho que eram menos hierárquicos e mais participativos e integrados. Isso viria a ser uma característica determinante quando preparei minha proposta, já que ela levava em conta a maneira como a cidade de Porto Alegre e as origens da comunidade da Bienal do Mercosul pareciam adequadas para desenvolver um programa colaborativo de comissionamento. Por exemplo: o Brasil está vivendo um boom econômico e cultural graças a suas várias indústrias em expansão; Porto Alegre havia sediado o Fórum Social Mundial e, pouco depois, tornou-se o polo do Fórum Internacional de Software Livre. Em seguida, havia o nome bastante sugestivo da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Como o nome sugere, a fundação desta Bienal em 1996 foi articulada com base no acordo regional de cunho político e econômico, o Mercado Comum do Sul, estabelecido em 1991. Então, a primeira vista, todas as partes pareciam se encaixar, e um programa como o Máquinas da Imaginação parecia capaz de começar ao simples pressionar de um botão. Mas, claro, não foi o caso. (2013, p. 49 e 50)

Do desejo de comunicar-se aos inventos de estratégias e ferramentas de comunicação, a 9ª Bienal estabeleceu diálogos entre a arte e a tecnologia. Todavia, segundo a curadora (CHONG-CUY, 2013, p. 50), as discussões com a equipe curatorial no ano que antecedeu a mostra, apontaram para a necessidade de reconsiderar o foco temático na ideia de “tecnologia avançada”, que tinha como referência uma noção de tecnologia construída no contexto da Guerra Fria, através de um programa criado nos Estados Unidos. E foi através de sinais de fumaça, uma das formas mais antigas de estabelecer comunicação, às margens do rio Guaíba, que foi anunciada a abertura do tempo-espço para a 9ª Bienal. “Longe de se centrar nos artefatos, ela reativa os meios, conectando-se a eles e por meio deles. Eles são abordados enquanto espaços, e como tais, também como canais de distribuição para destacar sua relação simbiótica com a arte contemporânea.” (CHONG-CUY, 2013, p.72). Foi através do quase

obsoleto telegrama que os artistas receberam convites e mensagens sobre o comissionamento de suas obras. O público recebeu as boas vindas, na abertura da exposição, através de mensagens em código morse, emitidas desde uma torre abandonada do outro lado do Guaíba. Uma mensagem telepática foi transmitida pelo artista Eduardo Navarro, navegando entre as nuvens de Buenos Aires até o Theatro São Pedro, para o lançamento do Programa Redes de Formação. Além disso, foi encomendado ao estúdio norte-americano Project Projects o desenvolvimento de um alfabeto próprio, um sistema tipográfico, que recebeu o nome Porto Alegre, inspirado em cartas meteorológicas:

A 9ª Bienal do Mercosul não teve logomarca específica; ao invés disso, comissionou um sistema tipográfico especialmente para a edição, denominado Porto Alegre. O conjunto de símbolos adapta pictogramas retirados de diferentes contextos científicos – desde cartas meteorológicas e mapas de condições climáticas até versões prototípicas da tabela periódica. Referenciando um amplo espectro de significados, cada letra atua como um microcosmo de tradução e comunicação codificada. (relatório de responsabilidade social, 2013, p. 7)

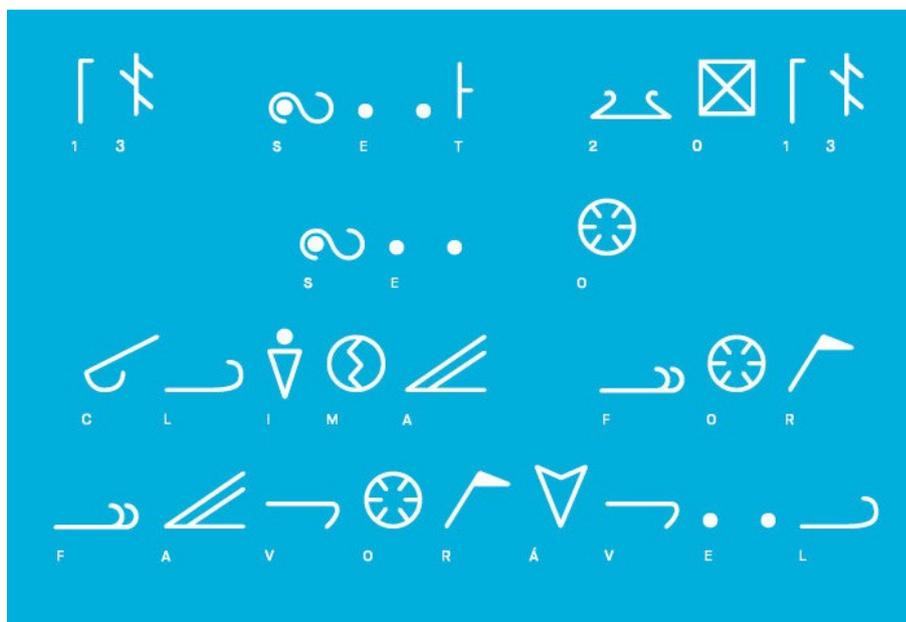


Figura 57. Sistema Tipográfico Porto Alegre. 9ª Bienal do Mercosul, 2013.

Fonte: <http://aplataforma.org/post/54690871435/o-tempo-o-vento-e-a-porto-alegre>

Para além de uma plataforma pedagógica direcionada a formação de educadores e de públicos, uma das principais características do programa *Redes de Formação* era a sua atenção ao local. Alguns dos artistas convidados a participar da 9ª edição, construíram seus

projetos como parte das Redes de Formação, através da Curadoria de Base. Entre estes artistas, Ana Laura Lopes de la Torre, realizou o projeto *AGUAÍBA*, com o objetivo de desenvolver uma investigação sobre as relações que tem os porto-alegrenses com o Guaíba:

[...] o projeto *AGUAÍBA* é uma ação política (e artística) afetiva de caráter colaborativo desenvolvida ao longo de vários meses a partir de conversas, caminhadas, oficinas e rodas com diferentes comunidades e pessoas que têm a água e o Guaíba como uma presença indelével em suas vidas. E uma performance também realizada junto à orla do Guaíba no fim de semana de abertura da 9ª Bienal. (HOFF in: CHONG CUY, 2013, p. 202)



Figura 58. *AGUAÍBA*, Ana Laura Lopes de La Torre, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.

Fonte: Bienal do Mercosul

A mostra inaugurou em 13 de setembro de 2013, porém meses antes, no dia 17 de maio de 2013, o dia das Telecomunicações, iniciamos o Programa *Redes de Formação*, que integrou mediadores, professores e curiosos por arte. O programa interconectou duas redes: a Rede da Terra, cujas atividades e ações eram realizadas presencialmente em Porto Alegre, região metropolitana e cidades do interior do Rio Grande do Sul; e a Rede da Nuvem, cujas atividades, totalmente articuladas com ações da terra, foram realizadas através de uma plataforma de Educação a Distância (EAD) e da parceria com instituições tutoras, tais como

museus e instituições culturais, que complementaram a formação dos mediadores oriundos dessas cidades.

Se nas edições anteriores as formações de mediadores e professores tinham como objetivo final preparar o público para viver uma experiência com a arte através da exposição através da educação, na 9ª Bienal as atividades relacionadas ao seu programa de formação eram por si só experiências ou, ao menos, um convite a experiência e suas atividades não se encerravam com a abertura da mostra. Nenhuma de suas atividades tinham um caráter instrumentalizador, a formação de mediadores não se configurou como um treinamento para mediação, a formação de professores não foi um curso de capacitação para a exposição. Nas palavras de Mônica Hoff: “Não me interessa instrumentalizar para que se crie retórica sobre obras de arte ou sobre espaços, mas me interessa discutir e viver o campo político disso. O quanto isso modifica a maneira como a gente se coloca e está no mundo.” (in: KOLKER, 2015, p.39)

Puderam se inscrever para participar do programa e posteriormente atuar como mediadores na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, estudantes universitários a partir do 3º semestre e profissionais de todas as áreas do conhecimento. Recebemos o número total de 1.300 inscrições, dos quais foram selecionados 300 candidatos para serem entrevistados. Configurou-se, portanto, uma equipe com áreas de formação e atuação heterogênea, contando com pessoas oriundas de artes, pedagogia, filosofia, biologia, arquitetura, museologia, psicologia, ciências sociais, história, comunicação, design, etc., e níveis de formação: graduação completa, em andamento e pós-graduação. O núcleo de mediação realizou uma série de atividades que foram pensadas especialmente para aqueles que pretendiam atuar como mediadores na mostra. Dentre as atividades, incluíram-se palestras, laboratórios de mediação, residências em escolas e uma experiência de imersão e produção poética, chamada momento pólen. Todavia, todas as atividades foram abertas aos interessados, possibilitando o diálogo e a partilha de experiências. O projeto pedagógico buscou constituir-se, portanto, como um grande ativador da rede de professores, mediadores e público interessado. Tratava-se de um programa experimental tanto no sentido de uma empiria exposta às condições do tempo e à imprevisibilidade, mas também no sentido de criar condições favoráveis à experiência de seus envolvidos. Nas palavras de Mônica Hoff:

[...] pautada pela descentralização do poder acerca da produção de conhecimento não apenas teórico mas, fundamentalmente, político e poético no que tange à formação do discurso e das práticas artísticas e educativas que envolveram aquela edição, representando, assim, uma reviravolta na estrutura do que até então se

entendia por educação no contexto da Bienal do Mercosul.

Penso que, mais do que uma reviravolta na estrutura da Bienal do Mercosul, o Programa *Redes de Formação* moveu forças divergentes aos modelos de produção de subjetividade vigentes nas sociedades capitalistas contemporâneas. Segundo Félix Guattari (1986), as subjetividades não são apartadas das estruturas produtivas de uma sociedade, elas são matérias primas das forças produtivas, certamente mais importante do que qualquer outro tipo de produção, e nos chegam através das representações que nos injetam através dos mais variados dispositivos, nos chegam pela linguagem, pela família, pelas instituições, pelos equipamentos que fazem parte de nossas vidas e nos modelam os comportamentos, as sensibilidades, as relações sociais, os medos e os desejos. Ainda segundo o filósofo, trabalhadores sociais, como jornalistas, educadore(a)s, psicóloga(o)s, assistentes sociais, etc., atuam mais diretamente na produção de subjetividades. E estes, ou “vão fazer o jogo dessa reprodução de modelos que não permitem criar saídas para os processos de singularização, ou, ao contrário, vão estar trabalhando para o funcionamento desses processos na medida de suas possibilidades e dos agenciamentos que consigam pôr para funcionar.” (GUATTARI, 1986, p.29). Evidente que, considerando os aspectos geopolíticos estudados nos capítulos anteriores e os paradoxos de se estar vinculado com um evento espetacularizado, gerido por corporações e, portanto, ligado as estruturas produtivas do capitalismo mundial, existem limitações e incoerências neste processo. Todavia, ainda assim, muitas propostas do programa *Redes de Formação* se inserem nesta segunda opção, atuando como uma força divergente a alguns interesses institucionais, criando saídas para processos de singularização.

“O público primeiro, aquele que é constantemente transformado e transforma ao mesmo tempo”(2009, p.109), assim Mônica Hoff se refere aos mediadores e mediadoras que se formam através da experiência na Bienal do Mercosul. Subjetividades que se produzem no meio, na zona de mediações entre as práticas artísticas, educacionais e curatoriais em que o sentido de público assume um lugar proeminente e atua diretamente na produção de sentidos sobre o que a arte é ou pode ser. A equipe de mediação, além das atividades específicas dos cursos, vivem a experiência de dialogar com os artistas e curadores e passar alguns meses numa relação intensiva com as obras e a exposição como um todo, aprofundando suas percepções sobre elas através dos incontáveis diálogos com os públicos mais heterogêneos. Um convívio íntimo, diário, profundo, amplo com a arte e com os afetos que elas produzem no encontro com as pessoas e com o ambiente. Talvez nem os próprios artistas alcancem tamanha intimidade com suas obras e conheçam tão bem as potências que elas podem

alcançar. Não a toa o programa de formação de mediadores tornou-se tão protagonista no evento. A qualidade e intensidade dessas experiências eram extraordinárias. É, portanto, na imanência histórica, no universo das relações afetivas de encontro com o evento artístico situado no tempo-espaço, que essa experiência alcança uma dimensão ontológica.



Figura 59. Musa de Lama, Robert Rauschenberg, 1969.
Mediação da curadora Sofia Hernandes Chong Cuy para equipe de mediação da 9ª Bienal do Mercosul.
Santander Cultural, Porto Alegre, 2013.
Acervo da autora.

Algo que podemos reconhecer na fala da psicóloga argentina Maria Soledad Mendes, que participou como mediadora da 9ª Bienal do Mercosul, para o material audiovisual que produzimos para o projeto Sentidos do Público, coordenado pelo Instituto Mesa (in: KOLKER e SILVEIRA, 2013):

Eu não sou formada em arte e o meu primeiro contato formal com trabalho em arte é a partir da formação e do trabalho enquanto mediadora da 9ª Bienal. Então, nesse sentido, me sinto próxima do sentido do público. [...] Por isso eu quis trazer algumas perguntas que eu ouvi desse público que eu recebi, porque achei que essas perguntas falam dos sentidos - no sentido de direções de onde eles vem, o que eles vem pensando sobre arte - e acho que isso me fez pensar muito sobre o que é arte e o que é o público na arte. Para dividir essas perguntas “o que significa essa obra?” “o que o artista quis dizer?” Que acho que são perguntas bem diferentes né? Tem uma pergunta que o que significa ou que tem uma verdade ali para ser conhecida independente de qualquer um e a outra é “tem alguém que oferece uma narrativa para a gente pensar alguma coisa”. “O que é isso?” que eu acho genial porque é uma aproximação, uma abertura, uma curiosidade, é uma convocatória para um outro

para ir junto para isso. “Quem é o artista?” e “quando foi feita essa obra?” para pensar do contexto. O que isto está falando também num contexto. “Isso é para ser uma arte?” Que eu acho que é uma pergunta sobre o que é arte. “Isso é pode ser arte?”, “Porque isso é arte?”... “Com que tipo de material foi feito?” “Por que colocou tal material” ou “por que não colocou tal coisa? Que é uma apropriação da possibilidade de criar também, o público também criar. “Foi tu que fez a obra?” “Que tipo de retorno recebe o artista com o que o público acha da obra?” Também: “o que acontece com a obra quando acabar a bienal?” que é uma pergunta sobre... sei lá... conservação, sobre o mercado da arte também... “De quem é a obra?” E também: “De onde tu é?” Que é por causa do sotaque mas também quer dizer que para falar de arte interessa com quem eu estou falando. Então eu acho que com isso eu fui construindo sentidos sobre o sentido, o sentido de estar ali o público na arte. Que a gente pode construir junto com os mundos possíveis que a gente pode criar. (04:53)

Quando o Coletivo E foi convidado pelo Instituto Mesa para colaborar em parceria com a Mônica Hoff com o projeto Sentido do Público na Arte, imersos na 9ª Bienal, decidimos abrir um canal de escuta para pessoas que estavam envolvidas com o evento atuando desde lugares e funções diversas. Todavia, fomos tomados por uma sensação de mise em abyme. Do que estamos falando quando usamos a palavra Sentido? Do que estamos falando quando usamos a palavra Público? Quais os sentidos do sentido do público na arte? Lançamos a polifônica questão para nossos convidados. Annaline Curado, mediadora e artista, nos deu um depoimento:

Me vem uma coisa bem de análise das palavras nessa frase e me leva a uma boneca russa. Uma coisa dentro da outra. Como se fosse um furacão que não sei aonde pode chegar, mas... Sentido para mim, eu sou filha de italiano e a palavra sentido do verbo sentir me lembra muito o ouvir. Em italiano sentir, sentire, é ouvir. Então sempre que eu penso em português eu acabo ligando o italiano e me parece que é alguma coisa que a gente tem [pousa as mãos sobre o próprio peito]. Alguma coisa que faça sentido é o que a gente consiga ouvir, que chega até a gente e bom... O sentido do público... Aí o público... O que é o público? Aí me vem mais um pergunta. Público poderia ser quem acessa, quem escuta a arte ou o quanto essa arte é acessada? O quanto ela pode ser acessada? Me vem o público. Bom... O sentido do sentido do público... O quanto esse público consegue escutar a arte? O quanto essa arte chega até os ouvidos? Até o corpo das pessoas que estão... os espectadores ou participantes? Hoje em dia eu não sinto muito a arte como sendo pensada para o público em geral . Como pensá-la realmente no sentido público? Acho que a fala vai virando boneca russa também. Enfim... Tenho buscado pensar isso. Como eu posso fazer... produzir trabalhos, ou como mediadora, ou como fotógrafa, quebrar o abismo que existe entre a arte e o público? Eu acho que existe esse abismo. Um abismo construído durante muito tempo e pelas configurações dominantes. Como a gente pode criar pontes ou simplesmente juntar isso? O público e a arte e fazer isso criar sentido? Porque não adianta só ser assistencialista. “Ah... vou levar a arte para o público...” Se não fizer sentido para ele. Se realmente não chegar aos ouvidos. E outra coisa que eu penso de sentido. Uma vez me falaram que sentido... só pode fazer sentido para alguém aquilo que ela já viu algum pedaço disso. Tipo... Já faz parte de uma experiência então vai remeter a algo que ela já passou. (in: KOLKER e SILVEIRA, 2013)

O que é o Público? Nos interroga de volta Annaline. A artista Anna Laura Lopes de La Torres, nos responde:

[...] tradicionalmente, público em arte se refere aos consumidores, a gente que pode contemplar ou apreciar a arte, mas também há outra linha de uso de termo que tem a ver com arte pública, é uma categoria de arte que se caracteriza por se realizar em lugares públicos e que muitas vezes também são financiadas por fundos públicos. Esse é o termo que eu tenho mais proximidade, porque meu trabalho como artista de alguma maneira dinamita a outra concepção de público, um pouco da linha Allan Kaprow com os happenings onde não há públicos, segundo vê, já não há público, é parte da coisa. Há uma citação muito linda de Guy debord que diz: “A questão aqui não é se esta obra de arte te interessa, mas se te permite te facilita em converter-se em alguém mais interessante.” A ideia de que ao público não é alguém que vem ver algo interessante se não que a oportunidade de se aproximar-se da arte, tem a ver com a oportunidade de todas as pessoas que se aproximam dos artistas e outros não artistas de se converterem-se em pessoas mais interessantes no processo. Acredito que nos últimos dez, vinte anos houve realmente uma explosão dessa noção de público em arte enquanto a participação das pessoas na criação e construção de obras e projetos de arte e também toda discussão do que é o público se tornou mais complicada com as novas tecnologias, as nossas vidas privadas agora são públicas, todos aparecem no facebook, os espaços públicos são privatizados, nunca sabemos quando estamos em um lugar se esse lugar é público realmente ou se estamos em um lugar privado, como um shopping center que parece público, mas é privado. As noções tradicionais de público e privado estão bastante condensadas e a mim, mais que a palavra público...público para mim também tem a ver com essa definição de estatal, o público como algo que tem um vínculo com o estado com um espaço de democracia e participação cidadã que é de todos. Não me interessa tanto em meu trabalho a palavra público, se não a palavra comum. O comum no lugar do público. O público digamos que seria o compartilhado por lei, que de alguma maneira está oficializado, o espaço, os recursos normatizados para compartilhar e o comum são os espaços para compartilhar e que compartilhamos por nossa própria vontade, não porque estamos ou ligados ou coagidos pelo estado, pela lei ou pelos nossos próprios pares. (in: KOLKER e SILVEIRA, 2013)

O sentido evocado pela artista e mediadora Annaline, ao realizar uma tradução da palavra sentir, expressa simultaneamente a dimensão da escuta desses públicos, na relação que se faz através da palavra, mas também de uma dimensão que envolve a escuta e a experiência do corpo em uma relação de afeto com a arte através dos processos de mediação que cria um comum. Aponta para uma zona de convergência entre as práticas artísticas e educacionais tecidas num espaço experimental. Veremos a seguir que as ações educacionais realizadas na 9ª Bienal do Mercosul, em especial as que envolviam práticas de mediação, por vezes se confundiam com práticas artísticas. “E é verdade que, a partir daí, a partir da experiência, tanto a educação como as artes podem compartilhar algumas categorias comuns.” (LARROSA, 2015, p.12). Que categorias seriam essas? A primeira delas, é da ordem do (in)vento. A segunda da ordem do (e)vento. Começemos pela primeira.

Virginia Kastrup (2007) escolhe o termo invenção para pensar a cognição como um processo de criação que lhe é própria. “A cognição aparece, então como um processo dotado

de uma inventividade intrínseca, processo de diferenciação em relação a si mesma, o que responde pela criação de múltiplos e inéditos regimes de funcionamento. Ela é assim seu principal invento.” (2007, p, 28). Segundo a autora, a invenção implica uma duração, implica o tempo, não se faz contra a memória, num procedimento de corte e ruptura, mas se faz pela experiência e pela composição com o campo ontológico em choque com a matéria, compreendendo que não existe uma separação entre o sujeito e o fora. O resultado dessas composições, assim como os fenômenos atmosféricos, escapam de nossos mecanismos de previsibilidade. “Ela remete à ideia de uma natureza bifurcante, que inclui sistemas que possuem uma instabilidade intrínseca, sistemas onde o tempo é criador.” (KASTRUP, 2007 p.33).

Através dos estudos de Bruno Latour sobre a modernidade, Virgina Kastrup (2007) apresenta a cognição como uma prática de mediação, que se faz na invenção. Latour propõe que o conhecimento não deve começar pelas extremidades entre sujeito conhecedor e objeto a ser conhecido, mas pelo meio. “O meio não é entendido como espaço intermediário entre dois polos separados, mas como região ontológica que é, ao mesmo tempo, primordial e inventiva.” (KASTRUP, 2007, p.50). Nesse sentido, o filósofo faz distinção entre as noções de intermediários e mediadores, em que os primeiros colocam as extremidades sujeito e objeto em relação, através de procedimentos de representação e os segundos, ao contrário, atuam como conectores dos elementos, através de uma prática que se faz no meio, produzindo composições imprevisíveis, traduzindo, desdobrando, traindo aquilo que transportam. (KASTRUP, 2007, p. 51). A cognição é aqui entendida, portanto, como uma prática inventiva e não como um regime de representação. Como podemos ver, mais uma vez, na fala de Maria Soledad Mendes (KOLKER e SILVEIRA, 2013):

Não conheço a língua do contexto da arte então de alguma forma eu faço uma tradução desde que eu consigo entender dessa língua que é a arte que nem sempre me foi própria, que não é que eu consigo falar certo que eu tento me comunicar mas nem sempre dá certo aquela comunicação e também para ficar no encontro com a outra pessoa que também está dialogando com aquela língua que nem é própria para ela também não, que nem sempre também ele consegue falar sobre isso, que nem sempre consegue traduzir, então não sei, acho que, eu, na mediação eu faço múltiplas tentativas de traduções de diferentes línguas de diferentes códigos que poderiam ser pensados enquanto línguas, penso também que eu vou como eu faço na tradução. Quando eu estou lendo um texto um outro texto eu começo a pensar coisas, inserir palavras, inserir conceitos, universos que existem que não existiam e na mediação eu também vou construindo com o publico coisas que para mim também não existiam, então o meu vocabulário, o meu universo vai ficando mais rico e acho que no encontro com outros aquilo se multiplica ainda mais então em me sinto mais rica mas também me sinto com mais recursos, com um universo mais amplo para poder dialogar e poder fazer essa tradução.

Em 2014, quando produzi o estudo de caso para a Revista Mesa, pensando o sentido de público expressos nas formações de mediadores da Bienal do Mercosul, afirmei que “na nona edição as fronteiras entre público e mediador, educação e arte foram dissolvidas.” (KOLKER, 2015,p.39). Conforme o modelo que nos propõe Ricardo Basbaum, citado no primeiro capítulo da dissertação - “qualquer possibilidade produtiva reunindo estas duas matérias deverá considerar as regiões de contato, as membranas e interfaces, tudo que é entretecido na região exterior comum aos dois campos.” Penso que no caso específico 9ª da Bienal do Mercosul, como a experiência com os Labs de Mediação, experimentamos a dissolução de fronteiras, uma mistura entre campos, onde vimos emergir a criação de uma espacialidade própria, uma zona comum, convergente, onde não estamos mais no campo da educação ou da arte ou da curadoria. Estamos no meio, nessa zona entre, tanto poética quanto político-pedagógica. Em outras situações, que veremos a seguir, estes encontros se deram através de um confronto, colisões, divergências e choques.

É através do conceito de rede que Latour explicita as práticas de mediação, “uma espécie de sistema acentrado e que põe em conexão elementos da natureza e da sociedade, intelectuais e políticos, materiais e institucionais.”(KASTRUP, 2007, p. 52). Regina Benevides e Eduardo Passos (2004) apontam para a ambiguidade do conceito de rede na contemporaneidade e distinguem seu funcionamento através das temperaturas. São frias as redes hiperconectivas do neoliberalismo, que investem na homogeneização das produções materiais e subjetivas. Elas se fazem de cima para baixo, assim como o ar frio, que possui maior densidade e, pela ação da gravidade realizam um movimento descendente, dispersando ventos para seu exterior. As redes quentes, conforme definem, são aquelas cujas conectividades são geradoras de diferenciação e, portanto, impõem resistência às forças da fria trama neoliberal: “É nesse sentido que a experiência do coletivo, do público ou mesmo da multidão deve ser retomada como plano de produção de novas formas de existência que resistem às formas de equalização ou de serialização próprias do capitalismo”. (BENEVIDES e PASSOS, 2004, p.169). As redes quentes, mais leves, movem-se de baixo para cima, atraindo (in)ventos para seu interior. O projeto pedagógico realizado na 9ª Bienal do Mercosul, pelo seu caráter experimental e micropolítico, fruto do desejo de promover encontros, inventar, provocar fissuras, afetar e gerar afeto, pode ser pensado como uma zona quente dentro da instituição, o que não o isenta de apresentar regiões frias ou menos aquecidas.

A segunda categoria comum que educação e arte partilham quando habitam o campo da experiência, como dito, é da ordem do (e)vento. A palavra evento possui diversas significações. Desde seu uso corriqueiro, para referir-se a uma programação, ao seu sentido mais complexo a partir das formulações de inúmeros pensadores. Acionamos aqui, o sentido de (e)vento como uma sítio-ação, um acontecimento que se dá em um determinado tempo-espaço e opera trans-forma-ções nas subjetividades, uma alteração na distribuição de desejos, a criação de um novo campo de possíveis. Segundo Rodrigo Nunes (in RIBAS, 2014, p.151):

Sua importância e ubiquidade provém da quantidade de funções que é chamado a cumprir: dar conta da emergência do novo e de sua possibilidade; instituir uma ruptura com a causalidade, a temporalidade e a historicidade lineares; fazer a novidade passar nem do lado do sujeito, nem do lado do objeto, mas ao mesmo tempo, entre os dois, constituindo-os; com isso, promover a temporalização do transcendental, que deixa de ser uma estrutura estática para se tornar transformável (e, paradoxalmente, transformável desde o empírico); assegurar o primado da prática sobre o pensamento e a teoria, da formação sobre a forma, da individuação sobre o indivíduo, da contingência sobre a necessidade, num registro, contudo de impessoalidade: o evento (nos) acontece mais que nós o fazemos acontecer.

Segundo Milton Santos (2006), os eventos não estão isolados, se dão dentro de um conjunto sistêmico, objetos de uma organização com funcionamentos, escalas, intensidades e durações específicas, são acontecimentos solidários a outros eventos. Eles são afetados e afetam outros eventos simultaneamente. Convergem e divergem. Todavia, constituem também um corte na medida em que rompem com a linearidade do tempo cronológico e abrem passagem para um novo por vir:

É também por isso que ele gera, naqueles que afeta, um sentimento de transformação irreversível – de que o tempo se divide em um ‘antes’ e um ‘depois’ . Não que tudo mudou, mas que alguma coisa mudou, jogando luz nova sobre tudo mais e criando possibilidades antes inexistentes. (NUNES in RIBAS, 2014, p. 151).

De acordo com Maurizio Lazzarato (2006), o evento nos coloca diante de uma dupla individuação, a criação de um novo possível e sua efetuação que entram em choque com os poderes instituídos. O possível não existe a priori, precisa ser criado, e quando criado, pode ou não ser efetuada. Para tanto, é preciso abrir-se a emergência de uma descontinuidade de nossa sensibilidade e construir uma nova a partir dos novos agenciamentos que o encontro produz.

[...] Efetuar os possíveis que um acontecimento cria implica modos de agir e sentir bastante diferentes da ação de um sujeito sobre um objeto ou de um sujeito sobre outro sujeito. Atualizar e efetuar não são atividades de transformação (da natureza ou do outro), mas efetuações de mundos. (LAZZARATO, 2006, p.20)

Como vimos no primeiro capítulo da dissertação, novamente com Ricardo Basbaum (2007), a arte tem a potência de produzir uma ruptura no equilíbrio do contexto de onde emerge, uma zona de turbulência, um evento, que produz descontinuidades com relação a linearidade mecânica do tempo. Segundo Brian Holmes (in: RIBAS, 2014, p.210), em seu Manifesto Afetivista, “um evento artístico não necessita um julgamento objetivo. Você sabe que ele aconteceu quando graças ao eco que produz agregamos algo a mais à nossa existência.”



Foto Eduardo Seidl/Indicefoto.org

Figura 60. Palestras, 9ª Bienal do Mercosul, CCEE, Porto Alegre, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.

Forças Gravitacionais, Universo em Previsão, Choque Térmico, Distúrbios Atmosféricos, De afluentes e efluentes. Estes são alguns dos títulos dados às palestras, atividades quinzenais abertas ao público, que compuseram o cronograma do programa Redes de Formação, reunindo artistas, curadores, acadêmicos, técnicos e trabalhadores, que contribuíram com suas áreas de atuação e pesquisa em torno dos temas relacionados ao projeto curatorial. Assim, mesmo as tradicionais palestras foram mais do que fontes de informação sobre as temáticas e os artistas da mostra, sobre história da arte ou sobre mediação, elas foram pensadas de maneira poética e compreendidas como a possibilidade de um encontro com o desconhecido. As palestras tiveram início com a abertura do Programa Redes de Formação e se seguiram até o final da mostra. Contavam como atividade obrigatória

para a formação dos mediadores, transmitidas on-line para rede da nuvem, mas eram abertas a todos interessados e aconteciam no turno da noite, no Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo no Centro de Porto Alegre/RS.

Os Laboratórios de Mediação – ou Labs. de Mediação – podem ser pensados como o coração da formação de mediadores, bombeando o sangue para o corpo, dando o ritmo e a pulsação ao sentido público da arte na 9ª Bienal do Mercosul. Buscamos romper com a arquitetura pedagógica que verticaliza os processos de formação, derrubando as colunas dessa estrutura. Mais do que uma escola de mediação sem paredes, promovemos um processo de desescolarização⁸⁴ da formação de mediadores, onde todos eram potenciais intercessores: os proponentes de cada o laboratório, os demais mediadores em formação, o público curioso, a equipe do pedagógico, os professores, os ambientes onde a atividade se desenvolvia, os artistas, as obras de arte.

Os coordenadores de cada Lab. atuavam como propositores de uma situação que seria vivenciada pelo grupo. Embora realizadas coletivamente, cada participante vivia sua experiência de forma singular. A mim, muito mais do que uma supervisão, foi vital estabelecer uma superescuta a fim de favorecer a ativação das potências e a transformação das fragilidades individuais e coletivas na direção de uma invenção de si. Não nos interessava estabelecer um modelo de mediador a ser alcançado ou exercitar estratégias de mediação a serem reproduzidas com o público. Interessava-nos o múltiplo e o singular em cada um. Interessava-nos que cada um fosse muitos, que se efetuassem na relação com o público, com as obras e uns com os outros, reconhecendo-se como parte de um corpo comum, um corpo de múltiplos corpos. Interessava-nos caminhar com um corpo coletivo ao mesmo tempo em que criávamos os caminhos e que pensávamos sobre a caminhada:

Quando corpos quaisquer, de grandeza igual ou diferente, são forçados, por outros corpos, a se justaporem, ou se, numa outra hipótese, eles se movem, seja com o mesmo grau, seja com graus diferentes de velocidade, de maneira a transmitirem seu movimento uns aos outros segundo uma proporção definida, diremos que esses corpos estão unidos entre si, e que, juntos, compõem um só corpo ou indivíduo, que se distingue dos outros por essa união de corpos. (SPINOZA, 2011, p. 64)

Artistas e educadores foram convidadas e convidados a conceber e conduzir propostas experimentais em diversos espaços da cidade de Porto Alegre e arredores. O centro histórico,

84 A noção de desescolarização tomamos de Ivan Illich (1985). O autor propõe uma crítica ao pressuposto de que o conhecimento é proveniente exclusivamente do ensino institucional escolar, que se faz de forma hierarquizada, opressora e mercantilizada. Segundo o autor, não apenas a educação, mas toda a sociedade precisa ser desescolarizada. Illich diferencia escolarização de aprendizagem e propõe a noção de Teia Educacional, onde as pessoas aprendem em todas as instâncias da vida social.

um parque público, as margens do Guaíba, o jardim botânico, museus de arte, história e ciência, uma escola, estações de trem e um sinistro porão foram espaços ativados pela experimentação poética, colocando em relação os temas que perpassam a proposta curatorial da 9a Bienal do Mercosul e as práticas pedagógicas da mediação em contextos artísticos. As estratégias de mediação, vivenciadas na 8a Bienal do Mercosul, somamos as poéticas da mediação no sentido de ir além da mediação do “conteúdo” da arte, mas experimentando através da mediação um “pensamento artístico”. Nos aproximando à ideia de mediação artística. Segundo Eva Schimitt (2011):

Em nível internacional, tanto na mediação de arte quanto na arte em si existem abordagens interdisciplinares que não englobam apenas ciências como sociologia, psicologia, estudos da cultura, estudo de gênero, ciências naturais e economia, mas também criam acessos aos mundos do cotidiano, da vida e da mídia. Em alguns dos projetos contemporâneos, mal dá para traçar a fronteira entre arte e mediação de arte, ou então esta simplesmente se torna irrelevante.

Os Lab. de Mediação eram atividades semanais que se articulavam às palestras do Programa Redes de Formação, através de enigmáticos títulos, acompanhados por um texto provocador a partir do qual a pessoa convidada a coordenar a atividade elaborava sua proposta com a minha colaboração. Algumas propostas de Labs foram pensadas especialmente para uma convidada ou convidado, outras foram feitas sem destinatário, da mesma maneira que pensamos em convidadas e convidados sem estabelecer previamente qual proposta seria oferecida. Ficava ao encargo da pessoa convidada, com meu auxílio, definir o local de realização do Lab., que deveria apresentar afinidades com a proposta/temática do Lab. Também era concebida, junto a pessoa convidada, uma versão das nuvens para cada lab. Cada proposta era experimentada com três grupos distintos, contando com cerca de quarenta participantes cada, dentre mediadoras, mediadores, professoras, professores e pessoas curiosas com a proposta.

O primeiro Lab., O Clima da Mediação, realizado na Fundação Vera Chaves Barcelos (FVCB) foi concebido pelo Coletivo E, conduzido por mim e Rafa Éis (integrantes do coletivo) em parceria com a coordenadora do projeto pedagógico da FVCB, que foi também a primeira coordenadora do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul, Margarita Kremer. Participaram da atividade 127 pessoas.

A palavra clima refere-se, comumente, à temperatura e condições atmosféricas de uma determinada região. O clima de um local, no entanto, pode ser também o clima de alguma coisa ou de alguém. Quando mencionamos a palavra clima estamos nos referindo tanto ao clima meteorológico, como aos climas político, econômico, cultural, acadêmico, amoroso. O clima é, nesse sentido, o índice de um estado ou situação. Quando falamos em “clima da mediação” nos referimos à

sobreposição de todos esses climas. Nem sempre o clima de uma mediação é bom. Em outras, é mais do que favorável. Mas, afinal, que fatores e elementos determinam se a temperatura de uma mediação está excelente, elevada ou aquém do esperado? Como dimensioná-los? O presente Lab propõe discutir sobre a importância de boas condições climáticas e de variações também no contexto da mediação.

O Lab. “O Clima da Mediação” teve como principais objetivos introduzir noções básicas de mediação relacionando a prática educativa do mediador à ideia de clima, fundamental para a concepção do projeto curatorial desta edição da Bienal do Mercosul; criar um clima afetivo para o acolhimento dos participantes, tendo em vista que este era o laboratório que abria o programa de formação; pensar sobre a importância de um bom acolhimento às turmas que visitariam a Bienal do Mercosul, criando estratégias para “medir a temperatura” dos grupos, “afetar e ser afetado pelo clima da mediação”.

O fato deste encontro ter sido realizado fora de Porto Alegre (na cidade de Viamão), produziu uma experiência de deslocamento análoga a muitos grupos que recebemos como visitantes na mostra. Portanto, a experiência de mudar de paisagem, de clima, vivenciar os imprevistos e contratempos de um deslocamento urbano e a expectativa sobre a atividade, foram matérias para o laboratório. No encontro foram abordadas as estratégias que podem ser adotadas pelos mediadores para medição do clima do grupo visitante e os instrumentos que podem criar para afetar o clima do público, de maneira a torná-lo favorável ou mesmo apenas lidar com o imprevisível e o desfavorável. A chegada de um grupo, comumente nominada acolhimento, é tanto o “momento termômetro” da mediação, o qual busca-se empatia e modos de abordagem sensíveis aos distintos grupos que passam pela exposição, quanto o momento de criação de novos climas.

No momento inicial do encontro, Margarita Kremer recebeu o grupo, oferecendo limas do pomar da FVCB e maçãs, conversando sobre a importância da alimentação e do cuidado com as cordas vocais. Uma ação de acolhimento e caloroso afeto. Conversou sobre o papel do mediador, a história do pedagógico na Bienal do Mercosul, o setor educativo da fundação Vera Chaves Barcellos, etc.

Uma característica climática muito particular de Porto Alegre se tornou muito presente e potente nas quatro turmas participantes do Lab.: No outono, costumamos passar por todas as estações do ano em um só dia. Houve uma grande variação no tempo, o que afetou de forma muito incisiva o desenvolvimento do Lab. para cada turma. Na turma da manhã do dia 23, em função de uma intensa neblina que se formou em Porto Alegre e Viamão, Margarita começou seu acolhimento anunciando: “Nosso encontro começa nas nuvens!” A temperatura estava

bem baixa, não pudemos sentar na grama e observar o pomar, mas o grupo foi se aproximando, corpos juntos se mantêm mais aquecidos. Já no Lab. da tarde, as nuvens se dissiparam e o sol abriu, nos permitindo sentar na grama para conversar. Como atividade final, que chamamos tipos de nuvens – Temas que pairam sobre poéticas, identificamos os temas evocados pelos trabalhos presentes na mostra, através da criação de um inventário de palavras. Experimentamos as múltiplas possibilidades de acesso a uma exposição de arte através de uma dinâmica pautada na criação coletiva de relações entre os trabalhos expostos e o olhar de cada participante sobre os mesmos.



Figura 61 (a)



Figura 61 (b)



Figura 61 (c)

A proposta do Lab. nas nuvens foi conjuntamente elaborada por mim, Rafael Éis e Gabriela Bon, coordenadora das nuvens, responsável pela plataforma de ensino a distância. Buscamos conceber uma atividade que guardasse relações conceituais com a proposta realizada em Porto Alegre, mas que não fosse uma reprodução ou uma adaptação da mesma. Consideramos ainda, que a atividade também deveria ser plenamente realizável para aqueles que morassem em cidades que não possuem instituições culturais. Após a experiência os participantes deveriam pensar sobre algumas questões relacionadas a experiência, tais como:

Qual foi o local escolhido para o encontro? Por que o escolheu?
Haviam outras pessoas no local? Elas participaram do encontro?
Como estava o clima do dia?
Você preparou alguma programação para o encontro?
O clima mudou com a chegada de seu visitante?
Por que você escolheu essa pessoa para visitá-lo?
É a primeira vez que ela te visita?
Você preparou algo especial para receber seu convidado? O que?
Você sabe de onde o convidado veio e como ele fez para chegar até você?
O horário da visita afetou o encontro? Como? Por quê?
Quanto tempo durou? O tempo correu ou passou lentamente?
Algo inesperado aconteceu durante o encontro? Em caso positivo, como você e seu convidado reagiram ao inesperado?
No momento em que seu convidado chegou, você já podia prever como seria o encontro? Como? Por que?
Você usou alguma estratégia para tornar o clima favorável? Em caso positivo, qual?



Figura 62. Lab. Mediação e as diferentes cosmovisões, com Gleucemir Rodrigues Macuxi Wapixana e Lula Sampaio Tukano, 9Bienal do Mercosul, Porto Alegre 2013. Acervo da Autora.

O segundo Lab., Mediação e as diferentes cosmovisões, foi realizado as Margens do Guaíba, nos dias 07 e 08 de Junho de 2013 e contou com a concepção e condução de Gleucemir Rodrigues Macuxi Wapixana, indígena da etnia Macuxi Wapichana e Lula Sampaio Tukano, indígena do povo Tukano. Participaram do laboratório 127 pessoas. Os dois ministrantes, residentes no Distrito Federal, viveram a experiência como mediadores de exposição, no projeto Séculos Indígenas no Brasil, do qual participei na condição de coordenadora da Ação Educativa, junto a Luciano Laner (Montanha), Karina Finger e Roger Kischalosky, nos anos de 2010 a 2012. Lula e Gleucemir, participaram do projeto de formação de mediadores que conduzimos no período de um ano e nos anos que seguiram passaram a participar das formações das novas equipes. O laboratório partiu da seguinte provocação:

Cosmovisão é a maneira pela qual (nos) percebemos e (nos) compreendemos (n) o mundo. É o entendimento individual e coletivo da realidade ao redor, do lugar que ocupamos no mundo e nessa realidade. Ao considerar isso, consideramos também que a construção de conhecimento não é em absoluto uma conduta linear e com normas estabelecidas e que varia de um lugar a outro, de uma cultura a outra, de uma etnia a outra. E se a maneiras de conceber saberes difere de um ser ao outro, difere da mesma forma a maneira como ele é compartilhado. O presente laboratório quer, a partir da discussão sobre as diferentes cosmovisões, adentrar o universo indígena e suas formas de significar, construir conhecimento e compartilhar.

O Lab. “A Mediação e as Diferentes Cosmovisões” teve como principais objetivos introduzir noções básicas de mediação relacionando a prática educativa do mediador às ideias de produção material, cosmovisão, cultura e história; promover um encontro entre mediadores indígenas e não indígenas; criar e experimentar diferentes estilos de mediar; desenvolver estratégias de mediação que despertassem o interesse do público e que afirmassem suas diferenças. Sem elencar como objetivo enunciado, o Lab. tinha a pretensão de colocar em questão e tensionamento preconceitos e estigmas herdados pela empresa colonizadora, que congelam a imagem dos povos indígenas nas imagens e discursos produzidos pelos colonizadores, através da presença, fala e pensamento de dois jovens indígenas contemporâneos que atuaram como mediadores de exposições. Gleucemir e Lula não foram apresentados como representantes da cultura indígena. Ao contrário, reforçamos a pluralidade de povos e culturas indígenas que habitam o que hoje é o território brasileiro, afirmando sua

presença na contemporaneidade, através de uma relação direta, sem a mediação de uma representação não indígena.

As questões dos participantes ficaram muito em torno da ideia do que é ser indígena, mas os coordenadores do Lab. se preocuparam em fazer constantemente o link com a mediação e sua experiência como mediadores. Gleucemir propôs que os participantes levassem um objeto que tivesse alguma história pessoal que pudesse ser compartilhada com o grupo. Lula mencionou em diferentes momentos que a formação como mediador foi extremamente significativa, inclusive o deixando mais preparado para lutar pelos direitos dos povos indígenas através de políticas públicas e da ação educativa. Falou ainda do quanto essa experiência fortaleceu sua identidade como indígena e ao mesmo tempo o transformou, na medida em que foi afetado pelas pessoas que mediou. Os Labs passaram pelas seguintes etapas:

- Apresentação (com contação de história)
- Conversa sobre a experiência como mediadores no projeto Séculos Indígenas no Brasil, a relação com o público, a pluralidade de públicos, estratégias de mediação.
- Roda de Conversas sobre questões dos povos indígenas contemporâneos e biografia dos convidados;
- Lula Tukano apresentou os objetos do povo Tukano, um deles foi o rapé, que ele ofereceu à experimentação do grupo. Gleucemir apresentou seu objeto através da narrativa dos indígenas Macuxi e Wapichana e convidou os mediadores a contarem histórias através de seus próprios objetos.

O Lab. El niño / La niña: os fenômenos atmosféricos e as condições climáticas no contexto da mediação, realizados dias 14 e 15 de Junho de 2013, foi concebido por Valquíria Prates, educadora, curadora e pesquisadora, realizado no Centro Histórico de Porto Alegre, contando com a participação de 117 pessoas. Valquíria Prates, recebeu a seguinte provocação:

El niño e La niña são fenômenos atmosféricos opostos. Se o primeiro é ocasionado pelo aquecimento anormal das águas superficiais do Oceano Pacífico, o segundo se deve ao processo contrário, o resfriamento anormal. A chegada de ambos não acarreta alterações e efeitos em uma única região do planeta, mas em todo ele, de distintas formas e simultaneamente, muitas vezes. As mudanças climáticas e os fenômenos atmosféricos são trazidos nesse Lab como metáfora para discutirmos o

campo das imprevisibilidades no que concerne à relação entre a educação e a arte através da mediação. Interessa-nos dialogar sobre aquilo que não está posto no discurso da mediação, o imprevisto possível e o previsto improvável, sobre o que acontece quando massas de ar diametralmente opostas (escola/museu; metodologias educacionais e artísticas) se encontram, que choques geram e como se comportam e dialogam.

A primeira parte do Lab de sexta feira (manhã e tarde) iniciou no auditório do CEEE. Valquíria Prates apresentou a proposta da atividade, tecendo relações com a fala dos palestrantes da noite anterior, retomando as ideias de desastre, previsões, imprevisibilidades, devir e resiliência, deslocadas para o terreno da mediação. Os participantes foram divididos em subgrupos de 10 pessoas e orientados a realizarem no espaço público obras instrucionais de Yoko Ono e Marjetica Potrc.

A realização e mediação dos trabalhos deveriam acontecer simultaneamente e a maneira como isso seria feito foi planejada pelos grupos, que também deveriam registrar através de fotos, vídeos e gravações em áudio a experiência no espaço público. Ao final da experiência nos reunimos com as pessoas participantes em uma roda de conversas. Dentre as questões levantadas, ainda carregadas de alguma adrenalina produzida pela situação de desafio e exposição pública, falou-se da situação de produzir uma experiência e ser simultaneamente um participante da experiência, transfigurando o lugar da mediação, como um espaço de neutralidade e acentuando seu lugar de afetação recíproca.



Foto Eduardo Seidl/indicefoto.org

Figura 63 (a). Lab. El niño / La niña: os fenômenos atmosféricos e as condições climáticas no contexto da mediação, com Valquíria Prates. Centro Histórico de Porto Alegre, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul

Yoko Ono, Peça de voz para soprano

Grite

1. Para o vento
2. Para a parede
3. Para o Céu.

1961, outono.



Foto Eduardo Seidl/Indicefoto.org

Figura 63(b). Lab. El niño / La niña: os fenômenos atmosféricos e as condições climáticas no contexto da mediação, com Valquíria Prates. Centro Histórico de Porto Alegre, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.

Marjetica Potrc

Como derrubar um muro:

É fácil

Feche os olhos,

Se concentre,

E sopra.

Na conversa, que eu pude (re)acessar através de áudios que fiz na época, mediadores contaram como algumas pessoas se encorajaram em participar da proposta quando eles

mesmos as realizavam conjuntamente e que uma vez que entravam, as vezes era difícil fazê-los sair do experimento e finalizar a proposta. A forma de abordagem foi uma tema de debate. Quais estratégias foram utilizadas? Quais reações a essas estratégias? Como não perder a espontaneidade? Qual a diferença de realizar tais abordagens no espaço público ou no espaço arquitetônico vinculado ao evento institucional? A experiência com as obras instrucionais das duas artistas ativou ainda dimensões políticas latentes na relação com o espaço urbano e a sociedade. Sopraram o muro da Mauá, que separa a cidade do Guaíba, sopraram a injustiça social, sopraram a solidão da experiência de ser mãe e mulher numa sociedade patriarcal e capitalista, soltaram insatisfações políticas. Soltaram gritos aprisionados. Os mediadores-propositores-participantes tornaram-se cúmplices entre gritos e sopros. Como conferimos na fala de uma das participantes do Lab., cujo nome não está identificado, que extraí de um pequeno registro em vídeo que fiz na ocasião:

Ao mesmo tempo que tu está proporcionando tu está experienciando também, o lance de compartilhar, [...] depois de gritarem eu falava para as pessoas que isso era uma experiência da Bienal, mas, na verdade, é uma experiência pra ti e pra mim e pra gente sentir alguma coisa diferente e romper alguma coisa no nosso dia de uma forma artística.

No paradigmático ano de 2013, as manifestações que tomavam o país, fizeram parte da atmosfera política que respirávamos naquela edição da Bienal. Nas ruas, manifestações, protestos, escracho, ações diretas de black blocs⁸⁵, movimentos sociais, como o MPL (Movimento Passe Livre), estudantes, trabalhadores ocupavam os espaços e reivindicavam uma série de pautas, em especial, a mobilidade urbana e o acesso à cidade. Nas redes a Mídia Ninja e diversos coletivos independentes de comunicação, além de cada pessoa, com seu celular e seus perfil individual em redes sociais, transmitiam suas perspectivas, opiniões e narrativas sobre os acontecimentos políticos. As pautas que estavam nas ruas passaram a constituir os Labs através das falas e corpos de seus participantes. Esse atravessamento se fez presente, sobretudo, no quarto laboratório, concebido por Cayo Honorato, e a ele destinado, denominado *N(o) subsolo da Mediação*, realizado nos dias 21 e 22 de junho, com a participação de 87 pessoas, um dos labs que provocou afetos mais diversos e complexos:

O prefixo “sub” opera um deslocamento. Deslocamento este que atua em um eixo: o vertical. Seja quando se refere a um deslocamento físico: como em subcutâneo,

85 Grupos de pessoas que através de táticas de guerrilha urbana e ações diretas se organizam para enfrentar a repressão policial em manifestações políticas.

submarino, ou subterrâneo; seja quando se dá através do juízo moral, como em sub-humano, por exemplo, o sufixo “sub” leva as coisas do alto para baixo, da superfície ao profundo, do externo ao interno, de fora para dentro. Muitas práticas têm nesse estado sua condição de existência, como é o caso do mergulhador, do mineiro e do arqueólogo. Outras, em sentido distinto, também: como o psicanalista, o psicólogo, em torno do subconsciente; e o educador e os sociólogos, em relação às ditas subculturas. Ao considerar o contexto da mediação, no que estamos falando quando nos referimos a subsolo, subcutâneo, substrato, subentendido? Quais são os porões e os compartimentos isolados e submersos da mediação? Que lugar é esse que escapa ao domínio da consciência e, muitas vezes, da história? No que consistiria uma mediação de subsolo? O que, afinal, se vê na mediação? E o que não se vê: como identificar as nuances presentes na construção dos discursos verbal e corporal e as instâncias de transformação invisíveis da mediação?



Foto Eduardo Seidl/Indicefoto.org

Figura 64. Lab. N(o) subsolo da Mediação, com Cayo Honorato.
Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.
Fonte: Bienal do Mercosul.

A partir de minha primeira conversa com Cayo Honorato, que incluiu o contexto político de Porto Alegre, as diferentes noções de mediação, a proposta do programa redes de formação, a ideia de laboratório e os participantes dessa formação, começamos a pensar um local para realização do Lab. Cayo Honorato ficou interessado em realizá-lo em um porão, um local verdadeiramente subterrâneo. Escolhemos o espaço onde atualmente funciona o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), mas que entre os anos 1960 e 1970, período marcado pela ditadura civil no Brasil, funcionava como sede do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O porão onde realizamos o Lab. exibia as marcas terríveis de seu antigo uso,

perfurações de tiro e manchas de sangue, vestígios das práticas de violência do estado contra os opositores do regime. O Lab. abriu o debate sobre a percepção dos mediadores a respeito de sua atuação em contraposição aos interesses da maior parte das instituições de arte sobre os programas educativos. Todavia, a força do ambiente impregnado de um passado terrível apresentou camadas mais fundas que se somaram as marcas no corpo dos jovens que foram reprimidos com violência pela brigada militar nas manifestações que aconteceram na véspera da realização do Lab. – o que produziu variados afetos:

Este laboratório me causou um desconforto muito grande e isso é fora do comum. [...] Naquele sábado à tarde senti um mal estar, uma vontade de correr daquele lugar que foi perfeitamente traduzido na fala de uma colega geógrafa que teve coragem de dizer o que estava sentindo. Nesta fala, a resposta do ministrante ecoou na minha cabeça "ninguém está preso..." e ai me liberei. Sai daquele lugar, e senti que poderia fazer isso porque o palestrante me deu autorização de não mais ficar naquela angustia, naquela fala, no subsolo. Postei no Face, algumas pessoas comentaram as suas experiências lá com este lab, falei com a Diana e foi. Depois, pensando eu com meus botões, lembrei que a arte pode causar esse mal estar. Venho de uma exposição onde tudo era muito colorido, muito vivo e alegre. O que eu não me dei conta é de que o subsolo é isso, esse espaço obscuro, essa angustia, essa falta de ar, que a mediação pode trazer se não bem conduzida, esclarecida, ou qualquer outro momento em que nós mesmos somos o subsolo da mediação. (Rampinini in: KOLKER, 2015, p. 45)

Analisando a experiência da 9ª Bienal retrospectivamente, percebo que este laboratório, como um vulcão, apresentou as questões que incandesceram e irromperam do subsolo ao longo da mostra. As divergências entre o projeto pedagógico e os interesse institucionais ficaram evidentes através da maneira como a instituição conduziu algumas situações que se tornaram públicas e circularam pelas redes. Voltaremos a tais questões a seguir. Todavia, como indicado no capítulo anterior, o Lab. antecipou a dimensão extrainstitucional que a mediação na 9ª Bienal do Mercosul ativou, antes mesmo que os mediadores em formação pudessem compreender.



Figura 65 (a)



Figura 65 (b).

Figura 65 (a) e (b). Lab. Da via-láctea às vias de fato: a mediação do macro ao micro (e vice-versa), com Ana Lígia Becker. Museu de Ciência e Tecnologias da PUCRS, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Acervo da autora.

O quinto Lab., Da vialáctea às vias de fato: a mediação do macro ao micro (e vice-versa), concebido pela artista e educadora Ana Lígia Becker, uma das criadoras do Material Pedagógico da 9ª edição, foi realizado no Museu de Ciência e Tecnologias da PUCRS e contou com 126 participantes.

A vialáctea é o “porto” que abriga o sistema solar. É a nossa galáxia. É uma estrutura constituída por mais de duzentos bilhões de estrelas e tem uma massa de cerca de um trilhão e 750 bilhões de massas solares, com idade calculada em 13,6 bilhões de anos. É um imenso quintal, onde as quase ínfimas formigas somos nós. Esse é o nosso, praticamente, incomensurável universo. Mas nem só de incomensuráveis universos vivemos. Na maioria das vezes, nosso mundo é o mundo das particularidades, dos instantes, daquilo que cabe na palma da nossa mão. A medida do universo é, na verdade, a medida das nossas convicções e do

conhecimento. O conceito de universo sofreu mudanças incríveis ao longo dos séculos pode conta disso. Hoje, podemos afirmar que cada objeto é um universo. E que todos também o são. Quando falamos da mediação do macro ao micro (e vice-versa), estamos falando de ciência e de arte, das configurações do mundo científico às conformações do universo poético. O presente lab pretende discutir sobre esse encontro e as suas formas de codificar e interpretar a natureza.

O encontro foi concebido em dois eixos: o primeiro para pensar como “cada objeto é um universo” do “micro ao macro (e vice-versa)” e segundo para abordar as configurações do mundo científico às conformações do universo poético. Um pedido misterioso foi lançado aos participantes: que levassem ao laboratório uma pedra que coubesse na palma da mão. Ana Lígia nos contou que seu pedido não escondia nenhum plano final. Sua intenção primeira seria despertar a curiosidade dos participantes sobre o inesperado. O fato de realizarmos o lab num museu de ciências produziria novos sentidos a escolha ou a narrativa sobre o objeto? Quantas conexões uma pedra é capaz de fazer? O que é preciso para despertar a curiosidade?

Os participantes foram divididos em grupos e receberam uma série de proposições de mediações a serem realizadas nos equipamentos do museu de ciência: Inventar um título ou nome poético para o invento, teoria, fórmula ou descoberta científica e fazer um desenho fotografia, performance, vídeo ou intervenção que represente este título; criar um manifesto artístico que questione ou proponha a aplicação de termos, conceitos, princípios e aplicações de determinado experimento, invento, ou descoberta científica no fazer artístico; contar uma mentira convincente, inventando aplicações, funções e exemplos cotidianos, entre outros. Ao final da experiência, Ana Lígia levantou debates sobre como arte se tem beneficiado da ciência? E como a ciência tem se beneficiado com a arte? Quais seus pontos comuns? A experiência levantou conversas sobre a atividade inventiva, sobre perspectivas, narrativas hegemônicas e sobre a responsabilidade do papel do mediador na posição de interface entre públicos e instituições.

Arcoíris, arcoceleste, arcodaaliança, arcodachuva, arcodavelha. Em todos e em cada um dos casos estamos falando da mesma coisa: um fenômeno óptico e meteorológico que ocorre quando a luz do sol brilha sobre gotas de chuva. Ou, em outras palavras: o rastro multicolorido deixado por Íris, a mensageira dos deuses, neta do mar e da terra e filha de Electra, uma das oceânides. Um trabalho de arte, para além da sua aparente unidade, carrega consigo diversos discursos o do artista, o da curadoria, o institucional, o da comunicação, o do público, o do crítico, entre tantos outros. Nenhum deles, no entanto, dá conta ou esgota as possibilidades de interpretação e vida de uma obra. Como a mediação pode “decompor” a obra de arte em um espectro tão amplo de sentidos quantos forem os olhares lançados sobre ela? A mediação seria, nesse sentido, um fenômeno que se dá no campo ordem visual, político ou discursivo?

O Lab. 6, Arco celeste: a ideia de refração na mediação, foi realizado dias 05 e 06 de Julho de 2013, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e conduzido pelos artistas e educadores Luciano Montanha Roger Kichalowsky. Contou com 106 participantes. Luciano e Roger atuaram em diversas edições da Bienal do Mercosul como colaboradores do projeto pedagógico. A nuvem que atravessa as diversas edições e que torna a se precipitar quando reinicia o evento. Seu laboratório, desenvolvido no espaço expositivo do MARGS dedicou-se ao desenvolvimento de estratégias de mediação em artes, através do contato direto com os trabalhos artísticos organizados através de uma proposta curatorial. O objetivo principal do Lab. foi criar ferramentas que auxiliassem as mediadoras e mediadores a trabalhar com um espectro de interpretações e discursos entorno dos trabalhos de arte, de forma a não fechar o sentido e não impor apenas uma leitura. Assim, ao lado dos discursos trazidos pela poética do artista ou pela curadoria da exposição, colocam-se aqueles motivados pelo encontro entre o imaginário do grupo e a obra como signo aberto, apontando quais sentidos surgem dos aspectos objetivos e narrativos do trabalho em questão, quais emergem do seu imaginário pessoal, quais são interpretações subjetivas, etc.



Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto

Figura 66. Lab. Arco celeste: a ideia de refração na mediação, com Luciano Montanha Roger Kichalowsky. MARGS. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.



Foto:Flávia de Quadros/indicefoto

Figura 67. Lab. Descoberta e invenção: a mediação como prática poética, com Mara Pereira. Santander Cultural. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.

O Lab. 7, Descoberta e invenção: a mediação como prática poética, coordenado pela educadora e pesquisadora Mara Pereira, nos dias 2 e 13 de Julho de 2013, foi realizado no Santander Cultural e no Memorial do Rio Grande do Sul, contando com 134 participantes. O laboratório foi concebido a partir da seguinte provocação:

As discussões e abordagens acerca da mediação da arte, em âmbitos educacional, artístico, curatorial e institucional, nunca estiveram tão presentes como nos últimos quinze anos. Os movimentos da arte no Século XX e da mediação (da arte) nos últimos trinta a quarenta anos não apenas tocaram conceitualmente questões similares, comparáveis entre si, como tornaramse congruentes, como afirma Eva Schmitt. Como definir, então, a linha tênue que separa o objeto do discurso? Seria a mediação apenas discurso? Seria a obra mero objeto? Que lugar é esse em que a arte é considerada mediação e a mediação é considerada processo poético por excelência? Que negociações estão envolvidas? Mudaram as regras do jogo ou foi o jogo que mudou? O presente lab propõe discutir teórica e empiricamente sobre a mediação como prática, para além de educacional, poética.

O Lab. teve início com as instruções para que cada um fizesse a familiar dobradura de

um barquinho de papel. No barquinho deveríamos responder duas perguntas: O que faz um mediador? O que faz um artista? A seguir o grupo foi dividido em 7 subgrupos. Mara Pereira apresentou 7 propostas artísticas contemporâneas, criadas a partir de diferentes meios e linguagens (publicação, performance, intervenção urbana, residência, fotografia, áudio, palavra e uma obra escolhida na exposição em exibição no Santander Cultural). Cada subgrupo deveria elaborar uma descrição objetiva e outra poética sobre a trabalho apresentado e criar uma mediação não discursiva, mas através de uma performance, um zine, um objeto, um manifesto, um som, uma fotografia ou um lambe-lambe. Ao fim da experiência o grupo debateu sobre o sentido ampliado de mediação e suas possibilidades de aproximações com as práticas artísticas. Uma mediação pode acontecer a partir da obra de arte, com a obra de arte, além da obra de arte ou independente dela.



Foto: Flávia de Quadros/índicefoto

Figura 68. Lab. Descoberta e invenção: a mediação como prática poética, com Mara Pereira, Santander Cultural. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.

Como uma mediação pode ser rio? Da medida de um rio: a mediação da nascente à foz, foi uma proposta pensada especialmente para o desenvolvimento dos curadores e educadores Jessica Gogan e Guilherme Vergara.

A palavra rio, se entendida como substantivo, vem do latim fluvios e diz respeito a um curso de água doce e natural que flui de uma área mais alta para uma área mais baixa do relevo. Os rios costumam desembocar em um oceano, lago, mar, ou em outro rio. Os rios afluem e confluem. E apresentam variações no seu volume de água, tendo períodos de cheias e de vazante. O modo de vida das sociedades pode tornar tais variações mais severas: a vazante pode virar seca e a cheia pode virar enchente. Os rios influem. Os rios são essenciais para a sobrevivência da humanidade, fornecendo água para higiene, ingestão e produção de alimentos. Os rios assumiram grande importância econômica, inclusive como fonte de geração de

energia. A história de muitos povos teve início nas margens dos rios. Os rios são importantes vias de transporte e travessias. Os rios são leitos de histórias e lendas. Os rios são moradas de botos, cobras grandes e sereias. Ninguém pode nadar duas vezes no mesmo rio. Um rio nunca é o mesmo. Quando estou feliz ou satisfeita, quando acho graça, quando sou sarcástica, quando me fazem cócegas, quando sinto prazer, eu rio. O leito de um rio é, de certa forma, a vida de um rio. Uma mediação da medida de um rio é uma mediação fluxo, uma mediação movimento, uma mediação que tem curso próprio, em que as paradas não existem e nas quais as mudanças de curso são observadas através da acentuação e atenuação de certos elementos, muitas vezes imperceptíveis àqueles que se valem desse rio. Afinal, como uma mediação pode ser um rio?

Inicialmente sonhamos realizar o laboratório em uma embarcação. Pensamos no vento. Nos utensílios que nos mostram a sua direção. Pensamos as relações entre a navegação, os fluxos, os afluentes. Por motivos de produção não conseguimos realizar nosso primeiro sonho. Decidimos então realizar o Laboratório no trem que liga Porto Alegre a região metropolitana. Plataforma Poética. O fluxo é de gente. Marcamos um ponto de encontro: a estação do Mercado Público. Os participantes ganharam uma folha de papel com conceitos geradores e algumas instruções:

Dividir em grupos de 5 – 7. Uma vez em seu grupo.
 Reconhecer juntos um tempo zero - inaugural.
 Respirar e caminhar à deriva. Observar. Acolher o que está ao redor.
 Fazer um inventário de percepções e ideias.
 Conversar sobre possíveis (i)mediações: Dou-ações poéticas, etnográficas, jornalísticas e afetivas;
 Escolher uma conexão com um dos conceitos geradores para nortear suas (i)mediações.
 Pensar-sentir para agir coletivo para um lugar e tempo específico:
 Quais são os interesses e talentos do grupo? Definir estratégias, práticas e instrumentos. Local? Nas estações? Nos trens? As ações serão coletivas e/ou individuais? Como começar e como acabar?
 Experimentar.
 Celebrar o encerramento juntos.
 Você brincou? – “a alegria é a prova dos nove”.(Oswald de Andrade)

Os conceitos geradores Fixo + Fluxo; Transporte=Metáfora; Agitação ≤ Construção; Passagem × Passageiro; Presente / Presença, foram os guias dessa viagem. As ferramentas de coleta, intervenção, eram papel, lápis, câmeras, olhos, nariz, boca, pele, ouvido. Experimentamos o fluxo e fomos tomados por um estado de embriaguez poética. Segundo a filósofa Rosa Dias (2011), esse estado nos toma quando somos provocados por acontecimentos que nos afetam, nos tiram da relação ordinária com o tempo-espaco. “No momento em que nos sentimos tocados por alguma coisa e o nosso ser animal responde por essa provocação, produzimos o estado estético – aquele em que transfiguramos as coisas”(DIAS, 2011, P.68 e

69). Num espaço de uso comum, um espaço utilitário e cotidiano, público, supostamente alheio a arte, experimentamos o poético e o político:

Se transporte é metáfora em grego, como seria uma metáfora dentro de uma metáfora? [...] Ainda na ideia de fluxo e fixo, decidimos provocar os passageiros, injetando uma fagulha de questionamento. Entramos no vagão e, ao invés de sentar ou escolher um lugar para ficar de pé, ficamos caminhando freneticamente sem parar e, quando as portas se abriram na estação seguinte, saímos do trem e logo paramos, deixando que as pessoas entrassem e saíssem. Paramos quando os outros se movimentavam e nos movimentamos quando todos estavam parados. No fim da manhã os grupos apresentaram seus experimentos, e cada um era totalmente distinto do outro. Pude entender o papel do mediador com muita clareza: ser um provocador, que concede autonomia pro outro experimentar de acordo com o seu repertório; inspirar curiosidade, levantar questionamentos, convidar para brincar de ser um explorador do mundo através da arte. (SIEGMANN, In: KOLKER, 2015, p.43)



Figura 69. Lab. Da medida de um rio: a mediação da nascente à foz, com Jessica Gogan e Guilherme Vergara. Trensurb, Porto Alegre, 9ª Bienal do Mercosul, 2013.



Figura 70. Lab. Da medida de um rio: a mediação da nascente à foz, com Jessica Gogan e Guilherme Vergara. Trensurb, Porto Alegre, 9º Bienal do Mercosul, 2013.

Conforme lemos no relato de Renata foi através da experiência que ela pode “entender o papel do mediador com muita clareza”. Renata expressou o que buscávamos com esse processo experimental de formação de mediadores, uma formação que se fez no afeto e que com afeto produziu pensamento. Os conceitos, práticas, metodologias não foram explicados, mas vividos no próprio processo de formação. E cada um viveu esse processo de forma singular, com suas bagagens subjetivas, seus lugares e seus deslocamentos. No lugar de oferecer fórmulas ou propor estratégias para que os mediadores promovessem uma experiência do público com arte, entendemos que eles/nós somos também sujeitos participantes nessas experiências. Um processo político pedagógico ocorre quando somos afetados na mesma medida em que afetamos.

Rente ao chão: a invenção da mediação, foi o 9º laboratório, coordenado pelo artista e educador gaúcho Jorge Menna Barreto. O Lab foi realizado em três momentos e dois espaços. O primeiro, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, onde assistimos ao filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, e discutimos a noção de stalker como uma figura de mediação entre o mundo concreto e o que o filme denomina "a zona". A seguir trabalhamos com a ideia de

mediação como tradução e a noção de espanto como precursor na produção de sentido, através de um texto traduzido por Jorge Menna Barreto, que analisa a obra do artista Andreas Slominski. No terceiro encontro, nos reunimos rente ao chão em um piquenique no Parque da Redenção, no sábado de manhã, com ingredientes da feira orgânica que acontece ali. A segunda proposta dependia de um fator especial: que o clima fosse favorável. E foi. A atividade contou com um total de 145 participantes e, nos dias 26 e 27 de Julho de 2013, o sol apareceu para nos esquentar no frio inverno gaúcho.



Figura 71 (a).

Lab. Rente ao chão: a invenção da mediação, com Jorge Menna Barreto. Parque da Redenção, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Foto Juliana Pepl.



Figura 71 (b) Lab. Rente ao chão: a invenção da mediação, com Jorge Menna Barreto. Parque da Redenção, 9ª

Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Foto Juliana Pepl.

A palavra latina *invenire* – da qual deriva a palavra *invenção* – designa o ato de descobrir relíquias ou tesouros arqueológicos (STENGERS,1983). Nessa perspectiva, poderíamos afirmar que inventamos nossos tesouros quando decidimos o local a escavar! Nossas relíquias podem estar no chão da sala de aula, no museu, na biblioteca, na horta comunitária, no quintal da avó, dentro de um livro, no parque, num filme, em alguém. "Rente ao chão" é o nome dos três encontros previstos. Funcionam enquanto engrenagens de uma estrutura maior, e portanto dependem um do outro, embora também possam ser frequentados separadamente.

O 10ª Lab de Mediação Sismos induzidos: a ideia de desastre na mediação, foi coordenado pela educadora do olhar Janaína Melo. Realizado nos dias 2 e 3 de agosto, na Usina do Gasômetro em parceria com a Oficina de Reciclagem, contou com um total de 122 participantes:

Por sismo, poderíamos entender uma espécie de fratura, abalo ou tremor resultante de movimentos subterrâneos de placas rochosas, atividade vulcânica ou por emissão de gases. Sismos são terremotos terra em movimento. Sismos induzidos são, por sua vez, os tremores, abalos e fraturas provocados pela ação direta do homem. São, de certa forma, artificiais. Mas com efeitos irreparáveis na natureza. Podem ser causados pela extração de minerais e gases naturais, pela queda de grandes edifícios, pela detonação de explosivos muito potentes, como a bomba nuclear, ou ainda estar associado à construção de barragens. Ao propormos os sismos induzidos como metáfora e eixo norteador desse lab, buscamos inverter a sua lógica e provocar os participantes a pensarem não a partir da perspectiva do desastre como um mal, mas como um processo importante, fundamental e bemvindo à construção do conhecimento e a sua partilha. Propomos aqui nos colocarmos numa perspectiva das fraturas bem-vindas e dos desastres oportunos, do tremor necessário à relação com o outro no contexto da mediação da arte.

À nossa provocação Janaína Melo devolveu a seguinte proposição para os mediadores:

Uma tarefa da arte é converter o limite em potência. Para o lab Sismos Induzidos: A ideia de desastre na mediação o convite é reconhecer as potencialidades daquilo que não deu certo. Para isso peço que cada participante traga para o lab o que já deu errado, muito errado! Pode ser uma receita de bolo, um relato sobre mediação, uma prova, um projeto ou trabalho de arte, uma exposição, canção ou peça de teatro, uma peça de roupa mal costurada, um texto, uma produção literária, um corte do cabelo, uma história ou caso de relacionamento, amizade, trabalho, aula, festa etc. Traga a própria coisa, se não for possível produza um relato escrito, registros fotográficos, desenhos ou outra forma de manifestação da coisa fracassou. Esteja disposto a compartilhar o erro para compreendê-lo como uma nova razão.



Figura 72. Lab. Sismos induzidos: a ideia de desastre na mediação, com Janaina Melo. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.

Chegando ao espaço onde o Lab. foi realizado o segundo piso da Usina do Gasômetro, Janaína Melo se deparou com cadeiras dispostas de forma semelhante a uma sala de aula tradicional. A situação, que lhe causou estranheza, foi matéria para uma primeira proposição ao grupo de mediadores: que inventassem uma nova forma de ocupar aquele espaço. Os mediadores se espalharam pelo espaço, impondo a Janaína Melo o desafio de seguir com o Laboratório naquelas condições. Diante disso ela deu continuidade à sua proposta, porém, com o corpo em movimento, errante, transformando aquela situação desafiadora e inesperada em um novo dado da atividade pedagógica e criando, de imediato, novas estratégias. O que significa o erro na perspectiva da mediação? A noção de erro implica necessariamente uma noção de acerto. Mas na zona de imprevisibilidade dos afetos, podemos predeterminar um caminho certo para mediação de uma obra de arte? Essas e outras perguntas foram os temas das conversas disparadas pela experiência proposta por Janaína. Foi criada uma composteira, onde tudo aquilo que os mediadores levaram como uma experiência que deu errado, fosse transformado, reciclado, em uma segunda sessão de trabalho.



Figura 73 (a)



Figura 73 (b)

Figura 73 (a) e (b)– Lab. Um arbusto no vale: a mediação está onde (aparentemente) não está com Potira Preiss., Helena Moschoutis e Federico Testa. Jardim Botânico, Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.

No 11º Laboratório Um arbusto no vale: a mediação está onde (aparentemente) não está, propusemos que dois participantes da Formação de Mediadores, o filósofo e pesquisador Federico Testa e a educadora-artista e pesquisadora Helena Moschoutis criassem uma proposição articulada com a bióloga e a coordenadora de produção do programa Redes de Formação, Potira Preiss. Os encontros tiveram propostas bem heterogêneas, revelando que um mesmo local e uma mesma provocação podem produzir abordagens muito diversas. Participaram do Lab., realizado no Jardim Botânico de Porto Alegre, 94 pessoas. Helena Moschoutis convidou os participantes a uma caminhada em que, no encontro com os espaços do Jardim Botânico, procurássemos definições de margens e imagens da mediação artística (em seu sentido expandido). Federico Testa propôs a realização de um sarau, inspirado na pergunta “você já se sentiu um arbusto no vale?” Potira Preiss realizou uma série de dinâmicas e jogos cooperativos que se articularam a uma revisão da relação entre sociedade – natureza nas teorias científicas contemporâneas.

Os vales são entendidos como acidentes geográficos cuja extensão pode ser de milhares de quilômetros ou de alguns poucos. Geralmente são formados por atividade fluvial e cercados por montanhas e colinas. Mas podem ser diferentes também. Arbusto é um tipo curioso de vegetação, não é árvore nem erva. Mas também o é. Cresce pouco, viver rente ao solo e floresce na primavera. Esse lab se vale dessa imagem do arbusto no vale- para falar das evidências e insignificâncias que circundam a mediação, dos atravessamentos externos embora relacionados. Um arbusto no vale, nesse sentido, tanto pode ser visto como um corpo estranho no que diz respeito a figura do mediador, como um bem vindo ponto de tensão, se nos referirmos à mediação. Seja um arbusto no vale, já dizia o poeta, mas seja! Nestes encontros, nos interessa discutir sobre os cruzamentos epistemológicos presentes nas diferentes maneiras de perceber e interpretar a natureza e a cultura. Seriam a

percepção e compreensão de um cientista natural e de um artista sobre esses temas similares?

O Lab 12, Na prática, a teoria é outra, foi coordenado pelo escritor e filósofo, Jorge Bucksdricker, colaborador do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul em diversas edições. Na 9a Bienal do Mercosul, junto a Ana Lígia Becker, o filósofo foi responsável pela concepção do material pedagógico. Jorge fez uma apresentação do Material que foi experimentado pelos participantes. Através do material conversamos sobre a ampliação de campos e as relações de hibridismos entre campos do conhecimento que se estabelecem no contemporâneo:

Na prática, a teoria é outra" é uma espécie de dito popular que fala sobre a distância que separa a teoria da prática. A ideia desse laboratório é investigar esse espaço 'entre'. Um espaço através do qual frequentemente nos movemos, seja como professores, seja como mediadores. O que tem a dizer a ciência sobre ele? E a filosofia? E a arte? De que modo resolvemos os dilemas que a sua existência nos coloca? É possível extinguir essa distância? Como ponto de partida, utilizaremos algumas proposições do material pedagógico da 9ª edição da Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

Nem todas as respostas cabem num adulto: a mediação de/para crianças, o Lab 13, foi realizado na escola Amigos do Verde, localizada na zona norte de Porto Alegre, nos dias 27 e 28 de agosto, contando com a participação de 62 pessoas.

Toda criança é um poço de perguntas. No entanto, nem todas as respostas cabem em um adulto. Dos pequenos vêm as questões mais complexas em uma rapidez de raciocínio absurda: "Como se chega à Lua? Quantas luas existem no céu? Por que as folhas das árvores caem? Por que o sol vai embora? O que é 'amor'? Depois do dois vem o cinco, não é?". Dotados de uma curiosidade premiada, os pequenos fazem ciência sem saber. São os reis da hipótese e exemplares do que Einstein simplificou na fórmula $E=mc^2$: eles são energia em sua máxima potência. Andam com 10 meses; falam com 11; desafiam a lei da gravidade aos 14 meses; escolhem, selecionam, solicitam, questionam com 1,9 anos; fazem interessantes teorias aos 2; e constroem portas automáticas aos 8. Crianças botam chuva onde não tem, falam com o vento, não vem diferença entre o "2" e o "z", navegam mares bravios em pequenas banheiras, criam novos idiomas, são princesas, piratas, palhaços, joanas, lolas, margaridas quando bem entendem. Crianças fazem prodígios, como bem disse Manuel de Barros.



Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto

Figura 74. Lab. Nem todas as respostas cabem num adulto: a mediação de/para crianças, Escola Amigos do Verde, 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.

As pessoas convidadas a coordenarem a experiência não foram as profissionais da educação, mas crianças com idades entre 8 e 4 anos. As atividades lideradas pelas crianças incluíram uma visita mediada por elas ao ambiente escolar – onde nos apresentaram seus esconderijos, seus locais preferidos e suas histórias e usos de cada local; e a participação em uma série de brincadeiras e danças que elas conduziram do início ao fim, de forma colaborativa, organizada e muito alegre. A proposta de convidar crianças a conduzirem o laboratório vincula-se com o objetivo de romper a lógica dos processos de subjetivação de nossa sociedade, escapando aos modelos de significação dominantes, marcadamente adultos, masculinos, brancos, heterossexuais, cis gênero, cartesiano, racional. Uma ruptura nos lugares de distribuição do saber, onde as crianças são compreendidas como aquelas que sempre são o receptáculo de um processo pedagógico e não suas propositoras.



Figura 75. Lab. Acessibilidade cultural, Ana Meneghetti. 9ª Bienal do Mercosul, Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2013. Acervo da autora.

O 14º Lab. de Mediação foi um encontro conduzido por Ana Cristina Meneghetti, intérprete de Libras e Audiodescrição, contratada pela Bienal do Mercosul para colaborar nas mediações que demandassem tradução para Libras. O encontro, realizado nos dias 2 e 3 de setembro, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e na praça do Alfândega, contou com 90 participantes. Além de uma palestra sobre acessibilidade cultural para pessoas com deficiência, Ana Meneghetti, propôs uma dinâmica de mediação em que um dos pares de uma dupla deveria ser privado de visão, enquanto o outro deveria mediá-lo e possibilitar uma experiência estética, através de outros recursos que não o visual. Ao longo da mostra as equipes de mediação tiveram novos encontros com Ana, onde desenvolveram audiodescrição de algumas obras em exposição. Nas palavras de Ana Meneghetti:

Quem já viu um filme com audiodescrição percebe o quanto a gente está com o nosso olhar viciado. Como eu não fui perceber aquele cenário? Como eu não fui perceber aquele detalhe naquela obra? E quando a gente escuta uma audiodescrição a gente começa também a desacelerar os nossos sentidos mais viciados começa a acelerar os outros sentidos que estão lá acordados e não estão sendo usados. Uma obra tátil. Quando a gente fecha os olhos e coloca as mãos numa obra tátil a gente começa a perceber coisas que a gente não percebeu olhando, mas o nosso tato vai nos comunicando coisas (KOLKER e SILVEIRA, 2013)

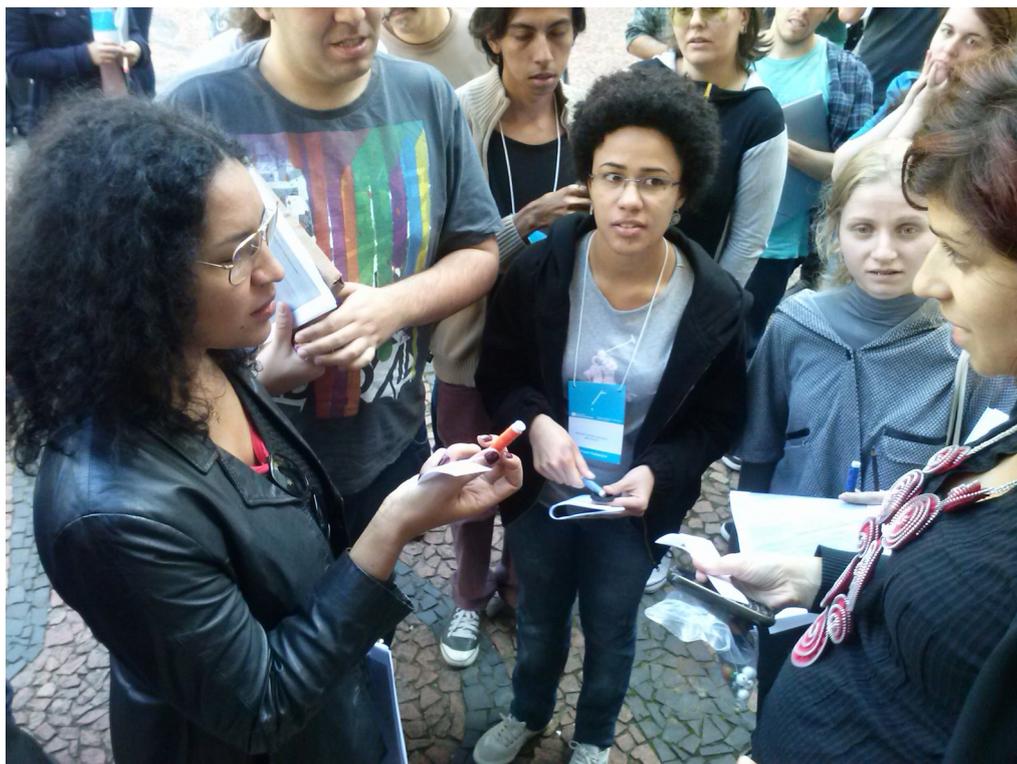


Figura 76. Lab. 'No descomeço era o verbo': a mediação como observação, com Raquel Arada. Praça da Alfândega. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Acervo da autora.

'No descomeço era o verbo': a mediação como observação foi o último Lab realizado antes da abertura da exposição. Coordenado pela educadora portuguesa Raquel Arada, Coordenadora do serviço educativo da Fundação Caixa Geral, nos dias 05, 06 e 07 de Setembro de 2013, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e na Praça da Alfândega. Contou com a participação exclusiva dos mediadores.

No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos. A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira. E, pois. Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – O verbo tem que pegar delírio.' Nesse poema, Manoel de Barros fala da escuta do mundo das coisas visíveis e também da observação da alma das coisas. Algo que interessa muito quando falamos em mediação da arte e que dialoga com o pensador Vilém Flusser, que diz que a visão nos trai e que a audição nos enche, nos completa, nos faz de fato estar no mundo e percebê-lo. Esse lab quer saber ser vento: forte, bravo, intenso, leve, formidável e invisível aos olhos muitas vezes. Mas invariavelmente reconhecível aos ouvidos.

Raquel Arada propôs um jogo de mediações, onde os grupos deveriam experimentar diferentes estilos de mediação para obras que estariam expostas na Bienal do Mercosul: mediação transmissiva, mediação interrogativa, mediação através de materiais pedagógicos,

mediação através do gênero/mediação identitária, mediação participativa. Cada grupo receberia ainda os seguintes desafios que se somariam ao estilo de mediação: incluir a emancipação, dar reforço positivo ao público, dar reforço negativo ao público, colocar o corpo na frente da obra; fazer muitos movimentos com braços, dar muitas entonações a voz, não movimentar o corpo, etc. O restante dos participantes do Lab, assumem o papel de público, recebendo também algumas tarefas, como: não participar, participar muito, fazer perguntas, contar histórias pessoais, fazer relações absurdas, etc. No final da experiência debatemos o que foi observado.

Outro programa concebido especialmente para formação de mediadores foi o Momento Pólen, uma proposição que teve o objetivo de borrar as fronteiras entre arte e ciência, arte e educação. Consistiu em uma prática semelhante a alguns programas de residências de artistas. Em duplas, os mediadores deveriam passar um dia ou um turno em algum lugar que desenvolvesse uma atividade diferente das que eles costumam realizar.⁸⁶ Exemplo: um historiador passaria um dia num laboratório de pesquisa de esponjas marinhas, um biólogo passaria o dia em um museu de arte. A partir dessa experiência deveriam realizar uma produção poética aberta e nos mais diversos formatos. Poderia ser a criação de uma medicina, um vídeo, um artigo, uma performance, uma exposição de fotos, enfim, o que a experiência provocasse.

As Residências nas Escolas já faziam parte do “currículo” dos cursos de formação de mediadores da Bienal do Mercosul há algumas edições, sob o nome Vivências nas Escolas. Consistiam em um período de observação de uma turma escolar (que podia ser da educação infantil ao EJA) e posteriormente, na realização de uma oficina cuja temática se relacionava a questões suscitadas pela proposta curatorial de cada Bienal. Tal ação tem se mostrado de fundamental importância para tornar mais potente o encontro entre a educação escolar e a Bienal. Se por um lado estimulava as professoras e professores a fazerem parte do processo e inserir a Bienal no seu planejamento curricular como algo além de um passeio, também familiariza as mediadoras e mediadores com as questões que envolvem o ambiente escolar (seus desejos, dificuldades, potências e problemas). Assim é possível promover um encontro

86 Departamento de Treinamento de Voo, Laboratório de tratamento de Imagens e Geoprocessamento e DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural (PUCRS), Senda Viva (empresa de arquitetura e urbanismo), Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, Museu Joaquim Felizardo, Museu Julio de Castilhos, Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, Sítio Capororoca, Centro de Energia Eólica da PUCRS, Parque de Itapuã, Usina do Papel, Projeto Fábrica de Gaiteiros (Guaíba/RS), Movimento Roessler para Defesa Ambiental, Sítio Pé na Terra, UVAIA – UFRGS (grupo que desenvolve atividades práticas com manejos agroecológicos), ONG Amigos do Meio Ambiente, Empresa Vida, Moinho Sangalli, Laboratório de Gastronomia, Laboratório de Anatomia, Agência Experimental de Comunicação (AgexCom), Laboratório de Caracterização de Materiais, Laboratório de Sensoriamento Remoto e Cartografia Digital, Laboratório de Materiais de Construção, Laboratório de Geoprocessamento, Laboratório de Análise Ambiental, Laboratório de Manufatura Computadorizada e Laboratório de Engenharia Elétrica (Unissinos).

entre escola e Bienal e converter mediadores e professores em educadores nômades, cujas fronteiras da escola e do museu são ultrapassadas. Nas palavras de Dandara Cagliari, mediadora da 9ª Bienal do Mercosul:

E é incrível a rede de afetos que se construiu com isso também. Até ontem já passaram dois meses da residência e eu ainda estou em contato com essa escola e os frutos dessa residência ainda estão sendo colhidos. Porque os meninos, como eu falei, fizeram um rap e esse rap foi divulgado pela Bienal e eu to muito orgulhosa deles e eles estão muito felizes também. E o mais incrível de tudo isso é que no último dia da residência a gente fez uma espécie de autoavaliação em grupo com a presença do professor. E um dos meninos... eu perguntei pra eles “o que mudou pra vocês sobre a ideia que vocês faziam da Bienal?” E ele disse assim, muito sincero, eu fiquei emocionada quando ele falou: “eu achava que Bienal, que museu, que arte fosse coisa de gente rica, coisa de gente culta, mas agora eu percebi que eu também faço arte e que eu também faço parte da Bienal. Então isso foi o melhor resultado que eu consegui tirar dessa residência, foi incrível. E depois eu pude acompanhar também a visita deles na Bienal e também foi incrível de novo ver como eles lembravam de tudo o que e tinha passado pra eles e como eles de fato se apropriaram. A maioria deles nunca tinha entrado em um museu e o fato de eu ter conversado com eles antes, de ter explicado o que era, o que eles achavam... eles chegaram aqui se apropriando do espaço, entrando, questionando, não tinha aquela inibição que normalmente a gente vê nesse tipo de publico. Esse publico que normalmente não chega no museu. (KOLKER e SILVEIRA, 2013)

Conversas de Campo, foi um dos programas que mais ativou o objetivo de promover uma descentralização do poder acerca da produção de conhecimento e produção sensível. Marcando uma revisão estrutural dos modos de atuação institucional. Nas edições anteriores a Bienal promoveu algumas ações pelo território do estado. Através dos cursos voltados para professores e dos programas Cadernos de Viagem (8ª edição), Artistas em Disponibilidade (7ª edição), Três Fronteiras (6ª edição), o evento foi criando uma rede de atuação para além da capital. Todavia, havia uma crítica sobre os modelos e formatos desses contatos. A Bienal chegava, levava seus saberes, sua arte, apresentava, entrevistava, afetava e ia embora. O que os artistas, os educadores ligados a Bienal, o evento, ou a própria instituição escutava? Como se afetava nesse contato? As Conversas de Campo propõem uma reversão nessa lógica. Sensível as críticas sobre os projetos anteriores, Mônica Hoff, criou uma proposta onde o objetivo maior era dar continuidade a um projeto de descentralização.



Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto

Figura 77 (a).



Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto

Figura 77 (b).
Figura 77 (a) e (b).
Conversas de Campo.
Minas do Leão Rio
Grande do Sul. 9ª
Bienal do Mercosul,
2013. Fonte: Bienal
do Mercosul.

Conversas de Campo levou o evento para Viamão, Osório, Butiá, Minas do Leão, Guaíba, Triunfo, Tramandaí, Lajeado, Vespasiano, Corrêa, Eldorado do Sul, Campo Bom, Pantano Grande, Montenegro, Maquiné, cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul, não para se apresentar, mas para aprender no encontro com essas comunidades⁸⁷. O lugar do saber não vinha nem da capital, nem da arte. O saber era partilhado:

Então, na 9ª, eu propus que a gente fizesse o contrário, que a capital se deslocasse, se dissolvesse, que fosse pra Tramandaí, falar com pescadores e com mergulhadores da Petrobrás, que fosse pra Butiá, e Minas do Leão, pra conversar com mineiros, pra entender como se extrai o carvão, como essa energia chega em Porto Alegre, afinal

⁸⁷ O programa foi desenvolvido nas seguintes cidades: Butiá, Campo Bom, Rio Grande, Novo Hamburgo, Guaíba, Osório, Porto Alegre, Viamão, Tramandaí, Triunfo, Lajeado, Sapiranga, Santa Mari

de contas... Ou pra falar do lixo, porque essas cidades comportam o lixo da capital. (in KOLKER e SILVEIRA, 2013).



Figura 78. Conversas de Campo. Observação de estrelas. 9ª Bienal do Mercosul, 2013.

Fonte: Bienal do Mercosul.

Da mesma maneira o programa voltado para professores, diferente de todas as edições anteriores, foi um programa experimental e poético, que não tinha vistas a instrumentalização dos professores para visitarem a mostra posteriormente. Era, assim como os laboratórios de mediação, um convite ao encontro, as partilhas, a produção poética, a um acontecimento a experimentação de procedimentos artísticos. Uma ação de formação em absoluta convergência com as práticas artísticas. Marés era o nome do programa e ele passou por 15 cidades do estado, a maioria delas geograficamente longe do mar. E ele foi concebido por três artistas e educadores, Leticia Bertagna, Luciano Laner e Rafa Éis. Nas palavras de Rafa Éis (SILVEIRA, 2014):

[...]Logo, vimos ali uma grande possibilidade de experimentação artística, pedagógica e micropolítica. Pensamos também que, como a teia experimental que integrava o Programa Redes de Formação, o Marés deveria se constituir aberto às singularidades das forças a serem lançadas em cada um dos seus encontros. Assim, envoltos em um complexo plano de forças e encarnando o próprio fenômeno natural das marés como procedimento, desenhamos um possível modo de navegação neste dado percurso físico entre cidades. Abrimos nossas velas aos seus imprevisíveis encontros e afetos.

O fenômeno das marés se dá pelo efeito de interações de forças gravitacionais do sol e da lua sobre os níveis dos oceanos. Tais forças, se combinadas com a ação dos ventos sobre os mares, podem produzir um lindo evento natural chamado ressurgência. Este evento é fundamental para a renovação da cadeia alimentar marítima e se dá quando as águas das camadas mais profundas, ricas em nutrientes, sobem à superfície. Os nutrientes, antes inertes, quando sobem às camadas

iluminadas são utilizados por algas que em sua fotossíntese produzem microalgas, alimentos de zooplâncton que servem de alimento a pequenos peixes.

O que nos interessa aqui é o modo como essa relação de forças produz, por meio da atualização das camadas mais profundas na superfície, a efetivação dos nutrientes que farão a manutenção da cadeia alimentar nos mares. Atraídos pela beleza desse movimento, tratamos então de deslocá-lo do plano da oceanologia para realocá-lo nos imprecisos limites entre a arte e a educação. Estimular ressurgências afetivas: buscar os discursos e imagens que não estão dispostos ao olhar, trazê-los à superfície tornando-os alimento para a produção poética com a cidade, afetar e ser afetado pelas relações que inventam o comum. “Devir-maré” da arte.

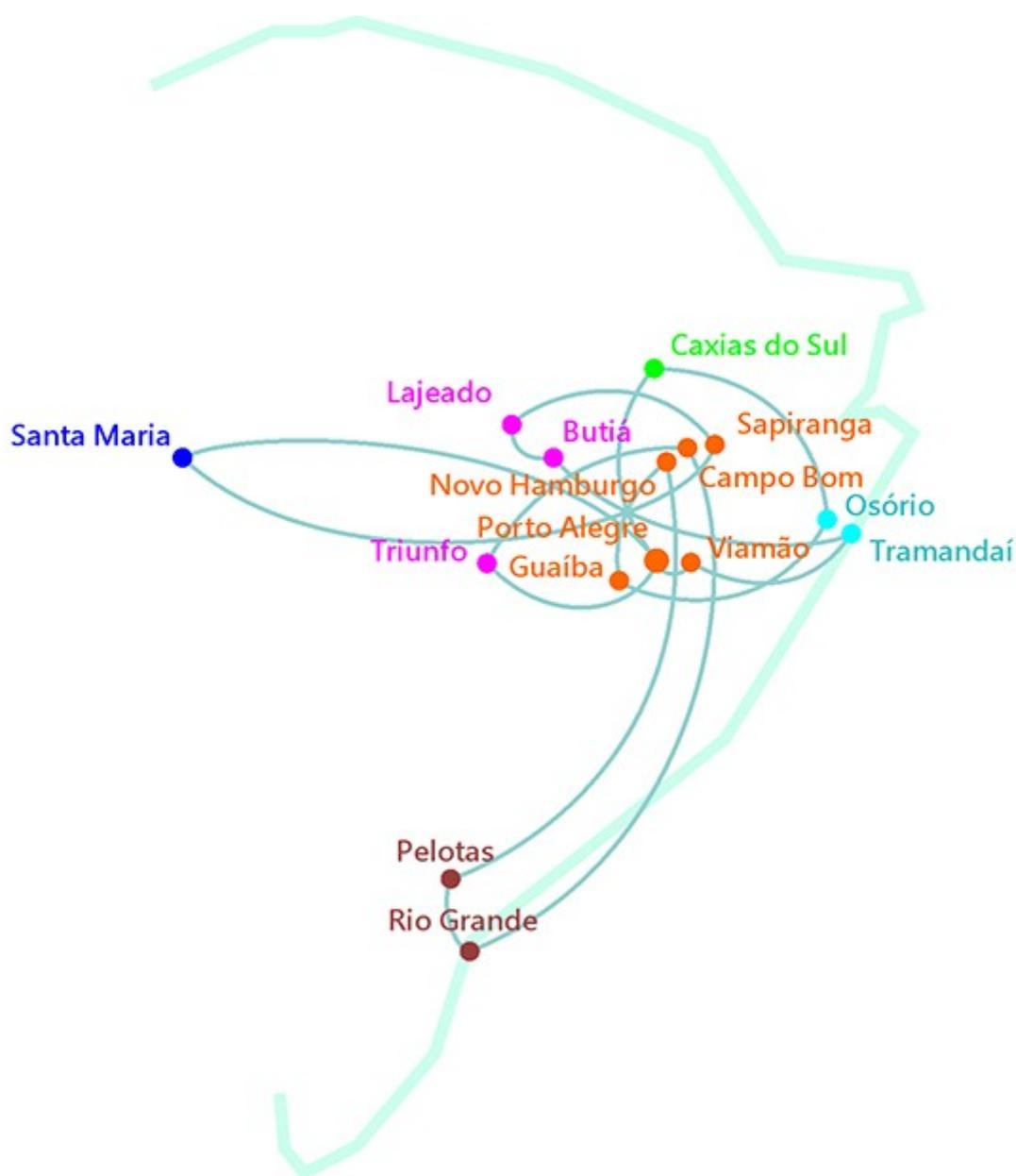


Figura 79. Mapa do Programa Marés, 2013. Fonte: Luciano Laner.

Os encontros, com duração de 8 horas, estruturavam-se a partir de três etapas. Num primeiro momento, dedicavam-se a criação coletiva de repertórios poéticos, conversando sobre arte, experiências estéticas e observando trabalhos de artistas (não necessariamente participantes da 9ª Bienal), este momento era realizado com escuta atenta e aberta sobre as diferentes visões e relações com a arte. A seguir o grupo partia para criação de situações poéticas em espaços comuns da cidade, pensando, sobretudo, as imagens e discursos produzidos sobre a cidade, seus principais problemas e conflitos, ou suas maiores potências. Por fim, retornavam para partilhar essas experiências e pensar desdobramentos desses acontecimentos na escola.



Figuras 80 (a) e (b). Programa Marés, 9a Bienal do Mercosul, Caxias do Sul, 2013. Fonte: Rafael Silveira.

Em Caxias do Sul, território originalmente habitado pelo povo Kaingang, recebera no século XIX, um grande contingente de imigrantes italianos. A identidade cultural da cidade passou a ser relacionada a imagem construída em torno desse contingente populacional, invisibilizando os povos de outras matrizes, sobretudo afrodescendentes e indígenas. Esse foi o foco da conversa e da intervenção do grupo de professores e professoras de Caxias do Sul, que criaram a proposta Identidade Coletiva

Identidade Coletiva produziu um testemunho visual de uma cidade distinta daquela pintada pelos discursos defensores de uma unidade identitária no município de Caxias. Nos retratos produzidos, distintos moradores da cidade criavam um conjunto em nada homogêneo. A frase “Esta cidade sou eu esta cidade”, repetida em todas as

fotos, assinala uma espécie de aliança poética que afirmava a diferença (e não um contrato burocrático que sela a desigualdade). O nome ao pé da composição da foto escrito no chão da rua produz uma marca que situa no mapa da cidade o local do encontro. A partilha de sementes de girassol celebra este encontro, vida em potência a ser cultivada. (SILVEIRA, 2014)

Com 59 artistas de 28 países, a exposição Portais Previsões e Arquipélagos foi distribuída em alguns espaços da cidade de Porto Alegre. A Usina do Gasômetro, os museus localizados na praça da Alfandega onde atualmente funcionam o Santander Cultural, o MARGS e o Memorial do Rio Grande do Sul e em espaços públicos, como a orla do Guaíba. Cada um desses espaços possuía uma equipe de 28 mediadores, dois supervisores e dois assistentes de supervisão, divididos por turnos de trabalho. Contamos também com uma equipe de mediadores responsáveis por atender as escolas e grupos agendados residentes em cidades com até 100 km de distância de Porto Alegre. A referida equipe chamada “Volare”, contava com 3 supervisores, 2 assistentes e 13 mediadores, e não estava vinculada a um espaço expositivo específico, mas realizava mediações em todos os espaços que abrigaram a mostra da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Contamos ainda com uma equipe de mediadores atuando no espaço denominado Escola Caseira de Invenções com base no Memorial do Rio Grande do Sul. A equipe possuía 2 coordenadores e 6 mediadores.

A *Escola Caseira de Invenções*, mais do que um espaço foi um programa gerido pela equipe de mediação de forma autônoma. Em termos físicos, ocupava um pequeno espaço no Memorial do Rio Grande do Sul, na Praça da Alfândega, mas em termos micropolíticos, alcançou outros espaços. Inicialmente pensado com um projeto que por si só interroga o que é ou como pode ser uma Escola, seus mediadores atuaram para além daquele espaço, fazendo ações conjuntas com outras equipes, intervindo na cidade e convidando pessoas diversas para ministrarem workshops, oficinas ou para apenas partilharem tempo/espaço por ali, inventar algo junto. A capacidade inventiva foi retomada como algo comum e as simples gambiarras de todas nós, tornaram-se extraordinárias. Segundo consta no relatório de responsabilidade social da 9ª Bienal do Mercosul (2013), ao longo dos 59 dias de mostra, mais de 50 mil pessoas passaram pela escola e 1.276 pessoas participaram de suas atividades.

Segundo a curadora Sofia Hernandez Chong Cuy, mais do que uma exposição, a Bienal do Mercosul foi pensada como um ambiente, “onde o público poderia encontrar recursos naturais e culturas materiais sob uma nova luz; como uma ocasião para especular sobre as bases que marcaram as distinções entre descoberta e invenção, bem como sobre os valores de sustentabilidade e entropia.” (CHONG CUY, 2013, p.32). Esta tendência ao

ambiental se traduziu em uma bienal altamente desmaterializada, gasosa, e portanto, expandida, mais voltada para a experiência do que para a relação com o objeto.

[...] muitos projetos eram performances ou eventos, alguns outros nunca foram concebidos integralmente e, quando e se chegaram a sê-lo, eram efêmeros. Algumas obras ainda estavam em andamento ou eram simplesmente inacessíveis situadas no local em que haviam sido criadas ou em lugar remoto. Mas muitas dessas instâncias se provaram, além de mera inspiração, relevantes, por muitos motivos diferentes. Eram colaborações únicas entre artistas e outras comunidades, especializadas ou não, que expandiram as noções tanto de arte quanto de tecnologia, que encapsularam um contexto político e cultural – visões de mundo únicas, por assim dizer em seu desenvolvimento, e isso incluía instâncias e espaços de produção além do mundo corporativo ou das indústrias de manufatura. (CHONG CUY, 2013, p.64)



Figura 81. E se a Lua estivesse apenas a um salto de distância? de Bik Van der Pol.

9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.

Acervo da Autora.

Isso se expressa, por exemplo, em programas como Ekphrasis, realizado no Memorial do Rio Grande do Sul. Obras que por serem efêmeras, microscópicas ou site-specific foram apresentadas de forma verbal, ou “uma rerepresentação verbal da representação visual” (CHONG CUY, 2013, p.64).⁸⁸ A grande quantidade de Performances como parte da mostra

⁸⁸ No total foram 10 sessões de Ekphrasis, com: Marta Minujín, Eduardo Kac, Rodrigo Derteano com Jorge Villacorta de Alta Tecnología Andina, Bik Van der Pol, Ana Laura López de la Torre, Grethell Rasúa, Aurélien Gamboni & Sandrine Teixido, Christian Bök, Fritzia Irizar e Zhenia Kikodze sobre Sistema de Sinais de Yuri Zlotnikov.

Portais, Previsões e Arquipélogos, também apontam para essa redução da centralidade do objeto artístico. Dentre elas Poemas e Textos sem Eloquência: Monoblock, de Juan José Gurrola, numa parceria com o Porto Alegre em Cena; E se a Lua estivesse apenas a um salto de distância? de Bik Van der Pol e Operatting Theatre (O.T.) de Audrey Cottin.

Tais premissas que apontam para uma tendência ambiental nos projetos curatoriais se expressam ainda no depoimento de Michelle Sommer para o projeto Sentido de Público na Arte, curadora, arquiteta e pesquisadora, responsável pela museografia da 9a Bienal do Mercosul. Sua pesquisa acadêmica e profissional volta-se para narrativas curatoriais e espaciais em exposições de arte contemporânea de maneira indissociável do sentido de público na arte hoje, principalmente contexto das exposições.

Eu fiquei pensando sobre o desfazimento e eu tenho encontrado a desconstrução, desconstrução mesmo, no sentido Derridiano, que eu acho que permeia essa discussão, do meu ponto de partida de formação que é a arquitetura, que por natureza é esse ensino quase absolutamente técnico que se tem, de tratar a arquitetura como um conhecimento sobre forma e não como uma forma de conhecimento, que é sobre o espaço, sobre as relações de compartilhamento e não sobre relações de apartamento, que é o que a gente vê hoje, a arquitetura produzindo insuflando violência, através de uma necessidade constante de barreiras, portas e passagens em tudo. Nesse contexto, acho que esse exercício de Arquitetura expositiva dessa Bienal, ela vem com essa natureza de desconstrução, ela vem com essa natureza de fazer uma escavação museográfica, que é a retirada de toda e qualquer artificialidade dentro do espaço. Tentar não seguir essa tendência de espetacularização, para justamente propiciar pontos de encontro. Acho que essa Bienal vem com um suspiro espacial para que as pessoas sejam convidadas a contemplar, a ter espaços de permanência e de troca. Eu acredito que a arte pode propiciar essas relações de troca que dão sentido ao público e que dão sentido a arte. É quase uma relação de inversão. Tenho acreditado nessa relação de inversão de tentar vetar essa tendência a espetacularização e estetização generalizada que a gente vê nos eventos expositivos que arquitetura cada vez mais é quase competitiva em relação a própria natureza do projeto curatorial. Mies Van Der Rohe: “Menos é mais, sabe?” O menos é sempre mais. (in: KOLKER e SILVEIRA 2013).

Percebe-se ainda, no depoimento de Michele Sommer, uma convergência com os paradigmas norteadores do projeto pedagógico da edição:

Enfim, acho que as relações não se dão nessa forma de linha, mas se dão numa forma de círculo, cíclico onde o espectador, o público, está inserido dentro dessa discussão, ele é o grande responsável pela ressignificação dos trabalhos na arte a partir de suas experiências subjetivas que é indissociável de sua experiência dentro de um contexto de exposição, e nesse momento em específico acredito que esse público seja um público muito propenso a comunicação que assim como as obras tem uma densidade informativa enorme, o público também tem uma densidade informativa gigante. E acredito que a nossa função como agentes atuantes dentro desse campo, é justamente propiciar as possibilidades de troca nessas relações, fazer essa inclusão do público num modelo cíclico e não linear como ponta. E tenho estado muito afim com o pensamento do Rancière de incluir esse espectador emancipada na arte e não tentar perpetuar relações de embrutecimento ou relações

de explicação, porque o público tem o conhecimento, o princípio de nossa relação é de igualdade: eu sei algo esse público também sabe algo que eu não sei e essa troca pode acontecer. Eu acho que esse é o sentido do público na arte hoje, o potencial de troca. (in: KOLKER e SILVEIRA 2013)



Figura 82. Portais, Previsões e Arquipélagos, Usina do Gasômetro. 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Acervo da autora.

As margens do Guaíba, chegamos na Usina do Gasômetro. Entramos pela lateral do edifício. No primeiro pavimento, ao olharmos para cima, nossos olhos demoram a encontrar um teto. Avistamos do térreo os mezaninos nos andares superiores. Se virarmos para o lado direito do térreo da Usina, avistamos um conjunto de elementos que nos remetem ao mobiliário urbano, nos transporta para uma imagem de praça. Koenraad Dedobbeleer (Bélgica), interveio em estruturas do interior do prédio e inseriu novos elementos produzindo rebatimentos e relações entre o dentro e o fora. Havia uma estrutura circular de concreto, com água em seu interior. O público passou espontaneamente a jogar moedas no seu interior e a tomá-la como uma fonte de desejos.

A esquerda da entrada, gigantescas estruturas metálicas na cor verde, com formas distorcidas, lembram algo entre um cemitério de dinossauros e brinquedos de praças públicas. Não à toa. A obra, da artista Sara Ramo (Espanha/Brasil), foi feita através da colaboração com a fábrica Mamoan, cuja produção é justamente brinquedos para parquinhos. Que dinossauros são estes? A mediadora Eduarda Moura relatou que se sentiu atraída pela obra. Conta ainda, que não observou nas pessoas um interesse especial por aquelas gigantes estruturas que jaziam no espaço. Provocada pela obra, a mediadora propôs uma ação poética. Vestida com um jaleco, apresentava-se ao público como paleontóloga da infância e se dispôs a colecionar dinossauros.

Me apresentava como paleontóloga da infância e dizia que naquela dia estava colecionado dinossauros daquele tempo, oferecia uma troca. Normalmente, as pessoas preferiam escutar alguns dinossauros antes de contar os seus ou nem chegavam ao fazer. O que aconteceu ali, em muitas vezes, foram pessoas utilizando a obra, o meu personagem e as histórias alheias como portais de acesso a elas mesmas, a um passado nebuloso que escolheram não acessar ou simplesmente não perceberam estar encoberto. Reencontros com a origem de problemas familiares, traumas com os pais, ciúmes de irmãos mais novos, de primos, de amigos. Desejos de invisibilidade, de perfeição. Medos, descoberta da sexualidade e perdas. Ouvi um pouco de tudo isso, transmiti, partilhei, me envolvi, enfim, escavei sem ter a mínima possibilidade de mesurar os resultados dessa pesquisa, mas a superfície que me foi mostrada, e sobretudo, seu conjunto, foi uma experiência fascinante de encontros e redescobertas de si. (MOURA In: SILVEIRA, 2013).

A ação de Eduarda Moura pode ser pensada como um acontecimento, onde a obra de Sara Ramo foi ativadora de uma experiência com o público. Através de uma situação experimental, Eduarda acessou questões que identificou no trabalho da artista e criou um artifício para que o público se relacionasse com a obra, mas também com ela própria. Não se trata, portanto, de uma dimensão discursiva da obra – seja da curadoria, da artista ou da própria mediadora. Mas parte de uma relação de afeto entre Eduarda Moura e obra, que gerou a criação de uma sítio-ação. As questões que se abrem – e que percebo muitas vezes como um ponto de tensão com artistas – são relativas ao lugar interpretativo dos mediadores, que a partir de seus afetos assumem um campo de autoria e criação onde as obras enquanto objetos não são mais a centralidade na interface com o público, mas disparadores ou parte de um acontecimento artístico compartilhado.



Figura 83. Cemitério de Dinossauros, Sara Ramo. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.

Ainda no primeiro andar, encontramos obras de Liudvikas Buklys, Eduardo Navarro e Nicholas Mangan. Este último fez referência ao exército revolucionário de Bougainville, ilha de uma região de Papua-Nova Guiné, localizado a nordeste da Austrália, que passou por uma guerra civil na década de 1970 impulsionado pelo movimento de independência. O coco, um importante elemento da região, foi a grande arma do exército revolucionário. Como não possuíam suprimentos, desenvolveram uma tecnologia a partir de copra, a polpa do coco seco, que através de um sistema de refino foi capaz de prover de energia. No trabalho de Mangan, uma refinaria de copra é produzida e com a energia gerada, um documentário sobre o episódio histórico é projetado para o público. O forte cheiro da obra provocado pelo coco, ativou estratégias de mediação para além do dado discursivo do projeto, como vemos no relato da mediadora Micheli Sousa (2013, p.1):

Começamos pela obra do Nicholas Mangan, porque identificamos ali a possibilidade de explorar alguns sentidos – o do olfato principalmente – já que a sala onde se localiza essa videoinstalação tem um odor marcante.

Pedimos a algumas voluntárias que entrassem primeiro e depois relatassem às outras o que encontraram lá dentro. O detalhe é que uma deveria entrar com os olhos fechados, sentindo apenas o cheiro do espaço, outra deveria entrar fechando o nariz, apreendendo a obra apenas pelo sentido da visão, a outra deveria entrar com os olhos fechados também, porém focando mais em absorver tudo o que pudesse daquela obra pelo sentido da audição (o projetor faz um barulho característico e constante).

Feitos os relatos, o grupo inteiro entrou na sala para conversarmos sobre a obra e contrastarmos relato e experiência.

No segundo andar da Usina do Gasômetro encontramos obras de George Levantis, Daniel Steegman, Hope Guinsburg, David Medalla, Mantilla &Chaves e Haans Haacke. Solicitamos aos mediadores um exercício de audiodescrição de obras, pensado para visitantes cegos ou com baixa visão. Vejamos uma delas, produzidas por Julia Agustoni e Ligia Saraiva:

Sala branca, 37 metros de comprimento por 14 de largura. Pé direito duplo. Uma estrutura metálica aparente de cor vermelho terroso compõem dois mezaninos dispostos horizontalmente, um na entrada e outro nos fundos da sala.

Há 3 grandes janelas a esquerda de quem entra na sala, e outras 3 à direita, no fundo. Por estas janelas entra a iluminação natural. O chão da sala não tem acabamento, há um contrapiso irregular.

A OBRA

A obra encontra-se junto ao solo, é composta por muitas mangueiras transparentes conectadas, pelas quais passam água e ar. Estes são impulsionados por um motor um pouco maior do que uma caixa de sapato (40x20x20cm), que se encontra junto a parede oposta de quem entra, em seu ponto mediano.

A partir do motor, a água e o ar são impulsionados por um segmento de 15 metros de mangueira transparente, com um diâmetro de 2cm, que faz uma curva descendente em direção a lateral direita da sala até um ponto médio. Na extremidade desta mangueira há uma peça de bifurcação branca, da qual saem dois segmentos de 2 metros de mangueira transparente, com um diâmetro de 1,5cm. De cada uma destas duas mangueiras, utilizando as mesmas peças de bifurcação, saem mais duas mangueiras de iguais dimensões, totalizando 4 mangueiras. Da mesma forma, ao fim destes 4 segmentos há uma nova bifurcação, da qual saem 8 segmentos de mangueira de igual dimensão. Ao fim destas 8 mangueiras há uma nova bifurcação; dela saem, dois a dois, 16 segmentos de 2 metros de mangueira transparente com 1cm de diâmetro cada. Estes 16 segmentos se bifurcam novamente gerando 32 mangueiras com as mesmas dimensões anteriores. Finalmente, estes 32 segmentos se bifurcam, gerando 64 segmentos de 2 metros de mangueira transparente com 0,5cm de diâmetro, os quais se localizam bem ao centro da sala, alinhados com o motor da instalação. A partir deste ponto, as mangueiras vão se unificando duas a duas, no processo oposto ao descrito anteriormente, até tornarem-se uma única mangueira de 15 metros de comprimento e 2cm de diâmetro que faz uma curva ascendente em direção ao motor, fechando o ciclo.

A velocidade do ar e da água dentro das mangueiras vai diminuindo a medida que as bifurcações vão aumentando; no centro da instalação, o movimento é quase imperceptível. Da mesma forma, quando as unificações vão ocorrendo, as velocidades vão aumentando até chegar na velocidade inicial.

As mediadoras iniciam sua descrição pelo ambiente no qual a obra Circulation, de Haans Haacke, se insere. Todavia, no catálogo da 9ª Bienal do Mercosul, a imagem que aparece é de 1971, quando foi exibido na exposição earth, air, fire, water, no Museum of Fine

Art, em Boston. Conforme podemos ver na descrição das mediadoras o artista alemão, radicado em Nova York, construiu um sistema. Inicialmente interessado em “sistemas auto-suficientes de natureza ecológica ou ambiental” (ARCHER, p.119), entre as décadas de 1960 e 1970, Haans Hacke passa a perceber as relações com os sistemas econômicos e sociais. Como vimos já no capítulo primeiro desta dissertação, é na virada para contemporaneidade que se constituiu um circuito de arte e corporativização da cultura, atuando numa lógica sistêmica, cujos mecanismos são regulados pelos fluxos financeiros, alterando as velocidades, direções, temperaturas, forma e fluxos desse circuito. Quais são os mecanismos que regem os fluxos na 9a Bienal do Mercosul? Em que direção se movimentam? Pensando a obra de Haacke, mediadores perceberam os usos, projeções e transformações do espaço público como um circuito fechado, cujos fluxos são ditados por gestores associados à interesses corporativos. A relação com a obra, conforme narrei anteriormente, inspirou mediadores da Usina do Gasômetro a criarem uma sítio-ção, a Mediação Caminhante, da Usina ao Cais do Porto. Todavia, uma obra é sistema de relações abertos, ela é capaz de nos afetar de múltiplas maneiras, produzindo diferentes caminhos na produção de sentido sobre elas, como podemos ver no relato da mediadora Guadalupe Rausch (2013, p.2):

Há uma obra que ‘a mi personalmente me encanta’. É Circulação, de Hans Hacke. Tenho uma relação afetiva com ela, ela me toca, e me diz muito. Para mim, é a obra mais acessiva desta Bienal. Qualquer um pode vê-la e fazer muitas leituras, há muitas possibilidades de interpretação, mesmo não tenho uma base teórica. Quando medio esta obra, gosto de perguntar ao grupo visitante: “O que vocês estão vendo?”. Eles vêem o sangue que circula nas nossas veias em nosso corpo, vêem os caminhos da água na terra, vêem estradas, trilhos, caminhos, raízes. Vêem um coração pulsando e também uma batata com raízes na terra. E percebemos que só conseguimos ver o movimento da água porque há a presença do vazio, do ar, porque há a presença da pausa. Para mim, quando entro na sala onde está exposta esta obra, sinto uma atmosfera de meditação. Sinto algo que pulsa, respiração, ritmo do coração. Quando vejo esta obra, vejo o ciclo da vida. A vida que surge e que vai. A vida & morte em movimento constante. A vida que surge e se multiplica em vários caminhos e conexões e possibilidades, e que depois faz o caminho inverso até se desfazer e voltar a ser o que sempre foi. Num movimento contínuo que nunca morre. É a vida pulsando.



Figura 84. Circulation, de Haans Haacke. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.

É de David Medalla uma das obras atrações da 9a Bienal do Mercosul. O artista nascido nas Filipinas e radicado em Londres, foi o criador da Signal Gallery, um espaço de produção experimental entre arte e ciência, em 1964. Sua Buble Machine, obra escolhida para participar da edição, foi criada pelo artista na década de 1960. Uma escultura no campo expandido, cujas formas eram feitas de colunas de bolhas através da ativação de água e sabão por um motor que fica na base da obra. Com dimensões monumentais, materiais de uso cotidiano e formatos efêmeros que não dependem da artesanaria do artista, mas de um motor, a obra tencionou sentidos da arte na década de 1960 e também em 2013. Em um espaço com visitação de públicos heterogêneos, incluindo pessoas não habituadas as regras comuns a instituições de arte, a obra de Buble Machine apresentou um desafio no sentido de conservação. As colunas de espumas atraíam ao toque, sobretudo quando sua estrutura bailava e deixava cair fragmentos, pareciam convidar ao toque e as sensações táteis. Em um determinado momento da mostra, em virtude de acidentes ocorridos na interação do público que resultou em danos na máquina, foi colocada uma faixa de isolamento na obra, provocando descontentamento na equipe de mediação.

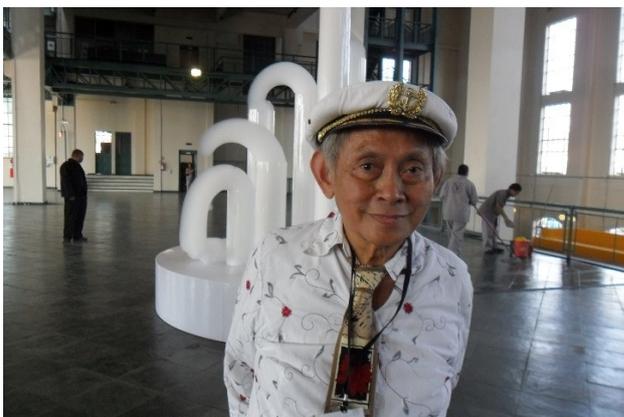


Figura 85 (a)



Figura 85 (b)

Figura 85 (a) e (b) David Medalla e Buble Machine. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.

Pedaços do mar que caem pelas estrelas. No segundo andar da edificação, em frente ao Guaíba, instalou-se uma embarcação de vestígios e memórias de um artista navegador. George Levantis nasceu no Reino Unido, numa família de marinheiros. Na década de 1970 realizou uma experiência artística, a bordo de uma embarcação da Ocean Fleets Ltd. Em sua primeira viagem junto a tripulação, navegaram da Inglaterra ao Japão, por cerca de 75 dias. Depois da primeira viagem, seguiram-se mais duas: rumo a África e a Ásia, respectivamente. Nas viagens sua comunicação intensiva com os marinheiros gerou pinturas, desenhos, fotografias, aprendizados, conversas gravadas e conversas que foram levadas pelas ondas. A partir da experiência, Levantis construiu a instalação Pedaços do mar que caem pelas estrelas. A obra possui ainda um segundo nome: As três dimensões de um diagrama tátil e foi construída de memórias, mas também de elementos que ele adquiriu ao longo das viagens. Para a 9a Bienal, o artista reconstruiu a instalação, utilizando alguns elementos da obra original e inserindo outros coletados no ambiente brasileiro. O que levar para uma expedição marítima? Quantos fragmentos de uma vida cabem numa balsa? O que existe no fundo do oceano, onde ninguém consegue chegar? E no fundo de cada um de nós? O que havia dessa

experiência, imóvel, no segundo andar da Usina? Como esses ecos do mar, revertem-se em diagramas táteis para experiência de terceiros?



Figura 86. Pedacos do mar que caem pelas estrelas, George Levantis. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.

Hope Ginsburg (EUA), cujas obras estavam expostas na Usina do Gasômetro, foi uma das artistas participantes desde o programa Redes de Formação. A pesquisa da artista sobre esponjas marinhas soma-se à sua prática em processos colaborativos e workshops para a produção de protótipos de esponjas. No período que antecedeu a mostra Ginsburg trabalhou em colaboração com a maior especialista em esponjas de água doce do Brasil, Cecília Volkmer Ribeiro, pioneira no estudo das nativas *Oncosclera jewllii* e *Drulia brownii*. Artistas locais, alguns deles colaboradores da Bienal do Mercosul, como a artista e produtora Luciane Bucksdriker, participaram dos workshops da artista e do processo de criação de protótipos de esponjas com feltragens e tingimento, utilizando materiais do ambiente local. “Para artista, as tendências sociáveis da esponja funcionam como uma analogia ao tipo de colaborações sociais que seus projetos pretendem catalisar” (SDM, 2013, p.308). O resultado do processo foi exposto na Usina do Gasômetro como parte da mostra Portais, Previsões e Arquipélagos. “Cor, textura e a arquitetura da exposição são elementos cruciais para Ginsburg. Na instalação, ela não só imita e ressalta a aparência natural da esponja, mas também desenvolve

um design para os reservatórios, de modo que eles sejam observados de cima, aludindo as tradicionais telas transparentes japonesas.”(SDM, 2013, p.308).



Figura 87. Água Doce, Hope Ginsburg. Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Acervo da Autora.

Na Escola Caseira de Invenções, a experiência de um dos mediadores com o processo de criação de Hope Ginsburg, desdobrou-se em uma oficina de feltragem por ele ministrada.

Tudo convida, tudo tem potência, tudo exerce uma influência... Não me canso de repetir porque isso, embora não enxerguemos, está aí para todo mundo ver. Já neste final de semana pudemos perceber como as obras da Usina exercem esse poder sobre as pessoas. Todos querem soprar as bolhas do Medalla, todos querem montar nos dinossauros da Sara, todos têm a esperança de um dia mergulhar no aquário da Hope, todos querem circular por entre o Hans, todos querem explorar o que está escondido no Liudvikas (mmm...), todos querem saber de onde vem o som do Steegmann, todos querem pegar nos cocos do Mangan... E antes que fique mais estranho, acho melhor parar porque acredito que já deu para entender o que eu quis dizer...

E isso é um conflito! Em um mundo onde tudo tem potência, tudo gera influência, existem muitas consequências! Uma das consequências com que teremos que lidar é o fato de que não, essas vontades não poderão ser fisicamente satisfeitas. São muitos os motivos pelos quais não podemos tocar nas obras, sejam eles porque os dinossauros mordem, porque a conservação é primordial ou porque o artista e a produção têm potências e influências diferentes. E, por mais desanimador que isso possa soar, confessemos: era previsível (tanto que eu tratei de tocar em tudo antes do evento abrir e o toque fosse previsivelmente proibido eheheh).

O que não poderíamos prever foi o inverso. Não pode tocar na obra, ok... Mas e se a obra tocar a gente, como faz? Ninguém pensou que a praça com nome estranho e a fonte enjambrada, rasa, pobrinha, singela e modesta do Koenraad Dumbledore (até o final do evento eu decoro esse nome...) seria a obra com maior identificação, relação, POTÊNCIA E INFLUÊNCIA. O peixe não sabe que a água existe; o público não separa o fora do dentro.

“Olha, meu querido... nesse espaço não permitimos desejos...”

Hoje fiz um desejo na fonte que talvez seja perigoso, como toda relação é nesse mundo onde tudo tem potência: que o público quebre “regras” e que nós quebreemos a cara mais vezes. (Valdelírio - publicado no blog Usina de Afetos no dia 16.09.2013)

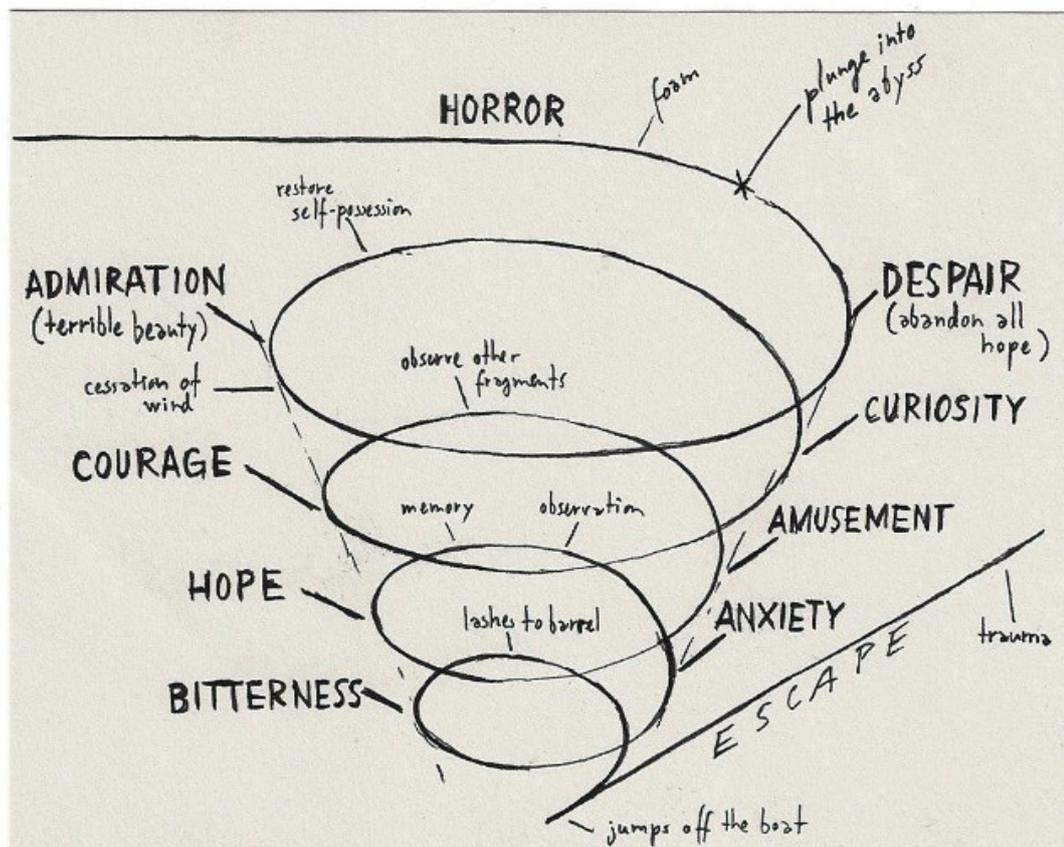


Figura 88. Maelstrom,

Aurelien Gamboni e Sandrine Teixeira.

Portais, Previsões e Arquipélagos. Usina do Gasômetro, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.

No terceiro piso da Usina do Gasômetro, timidamente expostos próximo ao terraço que concede a vista para o Guaíba, estava Maelstrom, um trabalho cuja ciclônica potência não pode ser plenamente acessada se contarmos apenas com a observação visual que se enquadra no modelo expositivo tradicional, muito embora estivessem dispostos elementos visuais muito interessantes a observação. Todavia, meses antes da abertura da mostra, a dupla de artistas Sandrine Teixeira e Aurelien Gamboni, deslocaram-se para Porto Alegre e imergiram em documentos históricos e no contato com testemunhas da grande enchente que abateu Porto Alegre, em 1941. A dupla vai além da coleta de depoimentos de pessoas que viveram a catástrofe natural, através da prática do testemunho, relacionada a criação artística e a

literatura, produzem novas formas de narrar, lembrar e viver os impactos transgeracionais marcados pelas relações traumáticas entre as manifestações da natureza em sua máxima força e as comunidades humanas. A leitura pública do conto *Uma Descida ao Maestrom*, de Edgar Allan Poe, que narra a história de um sobrevivente de um redemoinho em alto-mar, abre passagem para um processo coletivo que os artistas denominam “confabulação” (in: CHONG CUY, 2013, p.214), produzindo escritas que unem os tempos passados e futuros, o vivido e o imaginado em um presente compartilhado e poético. Em seu relato de mediação, Micheli Souza nos conta que era no terraço da Usina, com o grupo sentado na grama sintética, olhando o céu e o Guaíba, sentindo seu vento úmido, que conversavam sobre a enchente de 1941, Maelstrom e o trabalho de Teixido e Gamboni, realizado para aquela Bienal.

Motivada pela experiência de mediação nômade, gerada pela iniciativa de mediadores da 8ª Bienal do Mercosul, na nona da Bienal do Mercosul, as visitas mediadas não estavam limitadas somente a um roteiro ou uma instituição, embora os mediadores estivessem divididos por equipes e distribuídos entre os espaços que abrigaram a mostra. Ou seja, o grupo visitante poderia começar a visita no Santander Cultural, passar pelo Memorial do Rio Grande do Sul e finalizar a mediação no MARGS. Nesse deslocamento os espaços entre as instituições eram incluídos nas experiências de mediação, quebrando o pressuposto de que a experiência com as obras de arte demanda a imersão em uma situação de isolamento e neutralidade do ambiente expositivo. A entrada e saída de determinados espaços expositivos colocavam os corpos em contato com diversas temperaturas. O frio que envolve o corpo ao entrar numa instituição museal e seu ar-condicionado entrava em choque com o calor e agitação urbana do centro da cidade. Com esse frio, as regras institucionais, os modos instituídos que interferem (mesmo sem que se diga) sobre como andar no espaço, qual o volume da voz, quais as possibilidades de tocar e ser tocado, mover, intervir.

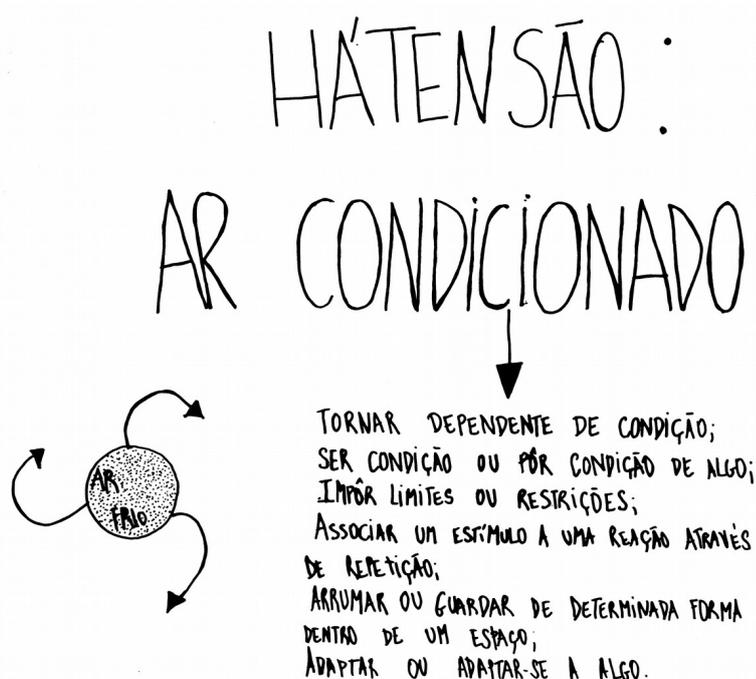


Figura 89. Cartografias Climáticas: Hátensão. Diana Kolker, 2018.

A praça da Alfandega, onde localizam-se três instituições que abrigavam a mostra, tornou-se espaço de ativação através de ações poético-pedagógicas criadas pela equipe de mediação. A artista e mediadora Priscila Costa Oliveira realizou sua proposição Pra falar de tempo Pra falar de arte, realizada anteriormente na cidade de Pelotas (RS), inserida na agenda da 9ª Bienal, com divulgação pelas redes sociais e assessoria de imprensa da Bienal, como parte de uma estratégia de ocupação poética dos espaços públicos pelo público, ativando temas relacionados ao projeto da 9ª Bienal do Mercosul, em especial a relação afetiva com o tempo e o ambiente. Priscila Oliveira convidou as pessoas a levarem um objeto de tempo com o qual compunha uma instalação motivadora de conversas e partilhas afetivas. Sobre a experiência, Priscila Costa Oliveira conta:

Uma menina falou que ia doar o tempo dela na espiral do tempo. Então ela veio e sentou na ponta da espiral e ficou um tempo meditando. Então na verdade quem estava produzindo a ação era o público. Em outros momentos... aqui na praça da Alfandega uma menina arrancou um tufo do cabelo pra deixar como objeto de tempo. Então quem produziu a ação nesse sentido é o público. Então nesse trabalho eu percebi que o público traz muita coisa pra arte e o público muitas vezes age muito mais que o artista. Então o que eu acho é que há um hibridismo muito grande, que é o que a arte contemporânea traz. O público não é só o público, ele também é artista, também é mediador, também é curador e ele pode ser qualquer coisa junto

comigo no momento que a gente está numa ação conjunta. (Depoimento para o vídeo *Sentidos do Sentido de Público na Arte*, 2013).

O mediador e ator José Bennetti, realizou na Praça da Alfândega sua meditação, em que ficava longo período sentado a observar uma pedra. Camila Mozinni, assistente de supervisão da equipe, relatou a experiência:

Poucas pessoas passaram sem torcer o pescoço ou pelo menos olhar fixamente. Muitos comentavam com as pessoas que estavam junto, outros paravam para olhar... Alguns simulavam o movimento de chutar a pedra, de dar um soco na mão para que ela voasse... Um grupo de adolescentes recém-saídos de uma visita à Bienal parou e resolveu tirar fotos com o Zé como se ele fosse uma estátua. E de certa forma, era - ele não reagiu, o que impressionava ainda mais os jovens. Os trabalhadores que estavam atrás, construindo a estrutura da Feira do Livro, também estavam estupefatos. Eles incitavam os jovens: "incomoda ele! Incomoda ele!". Um chegou a bater com uma viga de ferro em uma outra estrutura de metal bem atrás do Zé, produzindo um som muito forte na tentativa de desestabilizá-lo. Foi incrível ver isso! Havia uma onda de mobilizações em torno desta presença tão forte e sutil...

Segundo relata Camila, ela se comunicou com algumas pessoas que observavam a ação de José e perguntou o que os mobilizou tanto? Alguns consideraram interessante, relacionaram à Bienal e cogitaram a possibilidade de ser alguma forma de arte, outros atribuíram ao ato algum sintoma de loucura, desajuste, outros um sinal de espiritualidade. Afetos diversos foram despertados, inclusive de ódio pela sua simples e desviante presença, usando aquele espaço público de uma forma diferente do habitual. "Aquele pedaço de praça se transformou", concluiu Camila Mozinni ao final do relato. (KOLKER e PEPPL, 2013, p. 75).

A medida de um abraço foi uma ação poética de autoria dos mediadores Nadia Alibio e Nicolas Sales, inspirada na obra de Jason Dodge. Realizada na Praça da Alfândega, em frente ao MARGS, consistia em medir o abraço das pessoas com o objetivo de atingir, com a soma dos abraços, a distância da terra à Lua. Quantos abraços seriam necessários para chegarmos à Lua? A mesma equipe de mediação criou ainda as ações Mensagem para a Lua e Astronautas por um dia, onde o público era convidado a escrever o que escolheriam mandar para lua ou ainda, pisar em uma caixinha de papelão onde diziam ser o solo lunar.

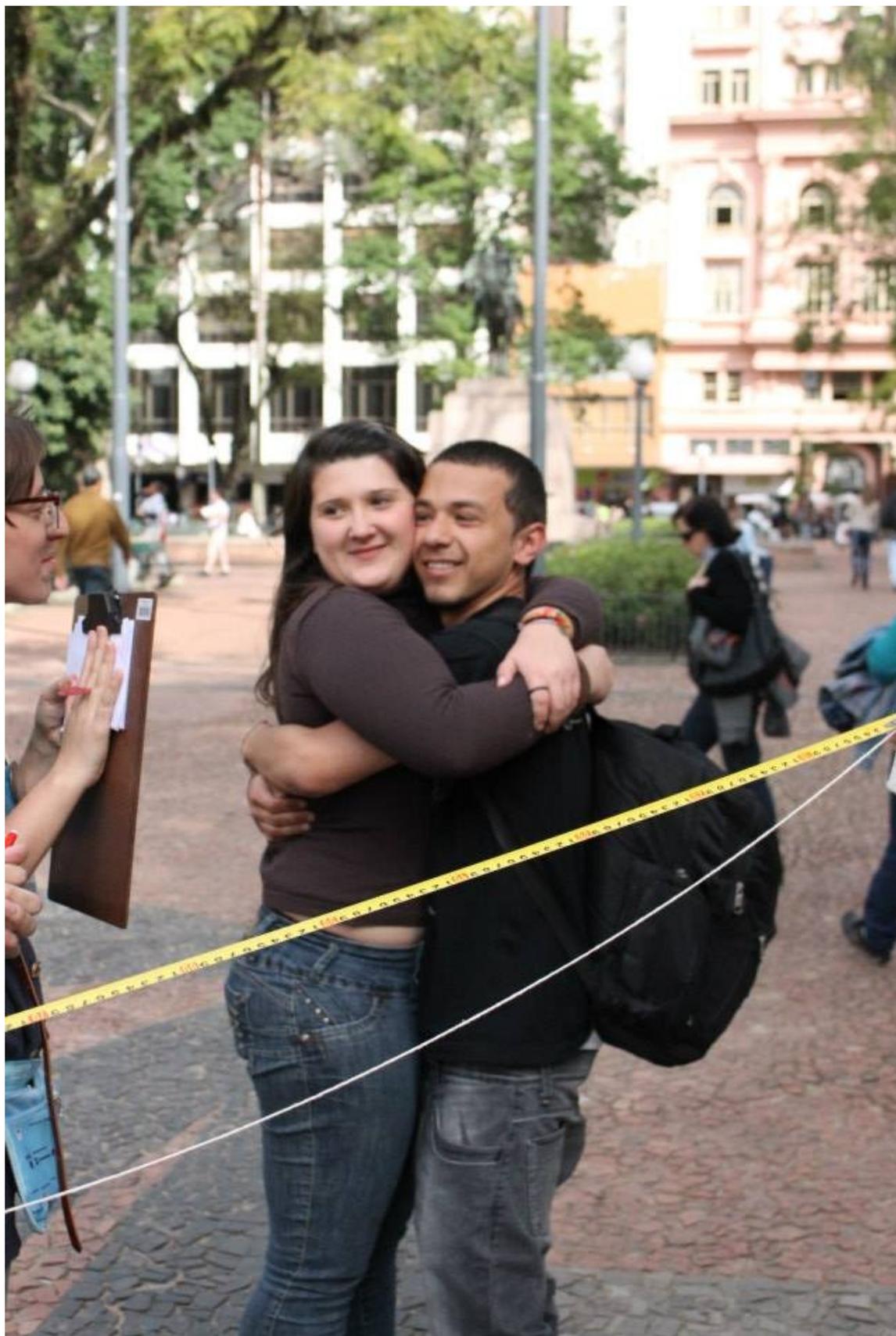


Figura 90 (a). A medida de um abraço. Praça da Alfandega, 9a Bienal do Mercosul. Nádia Alíbio, 2013.



Figura 90 (b). A medida de um abraço. Praça da Alfandega, 9a Bienal do Mercosul. Nádía Alíbio, 2013.



Figura 91. Astronauta por um dia. Praça da Alfandega, 9a Bienal do Mercosul. Nídia Alíbio, 2013.

Transmediação também foi uma proposta de mediação/performance criada pela equipe de mediação do MARGS, inspirada na obra *Ano Branco*, do artista gaúcho Luiz Roque, um dos trabalhos comissionados da 9ª Bienal do Mercosul, em parceria com o Centro de Engenharia Mecatrônica da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Trata-se de uma ficção que aborda a questão da transgeneridade, que conforme a classificação internacional de doenças, é considerada transtorno de identidade de gênero, portanto, compreendida como uma patologia pelo saber médico e regulamentada pelo Estado, sendo necessária uma série de procedimentos de avaliação para autorização de intervenção cirúrgica. O roteiro se passa num futuro em que a decisão sobre a mudança de sexo passa a ser compreendida como um direito individual sobre o próprio corpo. Além de uma pesquisa sobre o tema e do estudo da obra de Beatriz Paul Preciado, o artista se reuniu com o Programa de Transtorno de Identidade de Gênero da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Figura 92 .Transmediação, MARGS, 9a Bienal do Mercosul, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.

Provocadas e provocados pela obra de Roque, mediadores e mediadoras criaram a proposta, em que os mediadores e mediadoras vestiam-se de forma divergente das normativas de cada gênero.

A intenção é assumir nossa natureza ambígua na construção do eu. É um homem poder usar saia sem ter necessariamente a pretensão de ser transgênero, usando-a apenas como outra peça de roupa qualquer. É uma menina poder brincar de bolita sem ser repudiada. É enxergar no desconforto com alguma parte do seu corpo a possibilidade de adequá-lo de acordo com a nossa vontade e com a nossa construção de identidade – e isso não é uma característica apenas dos transgêneros e sim de todos nós. (in: KOLKER E PEPPL, 2013, p.80)



Figura 93. Transmediação, MARGS, 9a Bienal do Mercosul, 2013. Fonte Bienal do Mercosul

Segundo me relataram na época, as mediadoras e mediadores que participavam da mediação/performance, não necessariamente a abordariam como tema de discussões no decorrer da mediação. O assunto surgia na medida em que o público interrogava ou expressava alguma consideração sobre suas vestimentas. Não havia entre a equipe de mediação da 9ª Bienal do Mercosul nenhuma pessoa que se identificasse como transgênero, fato que expressa os reduzidos espaços de atuação profissional e convívio que possibilitem a inserção digna e saudável das pessoas que não se enquadram na normatividade cis na sociedade. Num país com o maior índice de assassinato de pessoas trans e LGBTQI do mundo, as mediadoras e mediadores fizeram de seus próprios corpos, ainda que através de uma prática de representação e não de representatividade, o campo de mediação para discussões dessas questões. No manifesto produzido pelo Coletivo Autônomo de Mediadorxs (CAM), que se formou na 9ª Bienal, inclui-se o seguinte depoimento:

No dia 24, no espaço expositivo do Memorial do Rio Grande do Sul, um sujeito, que se identifica como “queer” (sem gênero ou sexualidade definidos), ao utilizar o banheiro feminino para se maquiar, foi convidado a se retirar do ambiente por medida de “segurança” de maneira agressiva. A medida é representativa de assédio moral, psicológico e abuso de autoridade, pois foi seguida de empurrões até a saída do espaço expositivo, conforme consta em registro audiovisual. A violência que aconteceu nessa situação gerou ao visitante um mal estar, exposição e exclusão das dependências da 9ª Bienal do Mercosul. Isso reflete restrições segregatórias impostas aos diferentes públicos, a partir das questões de gênero e sexualidade dentro dos espaços expositivos, bem como a negligência e a omissão da Fundação Bienal em relação a sua inclusão.

4.2 Devir Ciclone

No dia 4 de outubro de 2013, foi promovido um jantar exclusivo para convidados com o objetivo de angariar fundos para futuras aquisições das coleções de Arte Brasileira Contemporânea e Arte Estrangeira Contemporânea do MARGS. O jantar, realizado no salão principal do Museu, teve como cenário a grande obra histórica *Bat Cave*, uma instalação composta por mais de 4 mil estruturas geométricas (tetraedro e octaedro) feitas de papelão, que formavam uma imensa caverna. A instalação, do artista estadunidense, Tony Smith, foi uma segunda versão para o projeto realizado em 1971 através do Art & Technology, do Los Angeles County Museum of Art, dessa vez contando com a colaboração da Celulose Irani S.A. Uma obra feita de materiais frágeis, portanto, de natureza efêmera, o que justificava a rigorosa cobrança da instituição com relação aos cuidados relativos a sua boa conservação até o final da mostra. A equipe de mediação era orientada a não permitir o toque na obra, o uso de flash nas fotografias, nem o consumo de líquidos e alimentos no interior do espaço expositivo. Todavia, ao final do dia 4, antes do término do turno de trabalho e do horário de visitação do Museu, conforme relataram em uma carta destinada a Bienal do Mercosul, a equipe foi surpreendida pela organização do evento, que já posicionava mesas e cadeiras junto a obra de Tony Smith, e interditara a obra de Mario Garcia Torres para a visitação do público. No dia seguinte, as redes sociais do MARGS exibiam imagens do jantar, onde foram acesas dezenas de velas, junto a estrutura inflamável, além do consumo de alimento e bebidas alcoólicas no espaço expositivo. A equipe do turno da manhã relata, ainda, terem encontrado cera de vela, manchas de comida e cacos de acrílico em alguns pontos do carpete da pinacoteca. Diante da incoerência sobre o cumprimento de regras institucionais, a equipe de mediação indagou:

O espaço do MARGS ocupado pela 9ª Bienal do Mercosul é patrimônio de todo cidadão e então voltamos à uma questão já colocada anteriormente: por que um grupo seleta pode desrespeitar as regras e outros não? Consideramos que ocorreu um desrespeito com a equipe pedagógica da 9ª Bienal do Mercosul que trabalha no espaço e principalmente com os visitantes. Tratando-se o MARGS de um espaço público cedido para a 9ª Bienal do Mercosul, uma iniciativa financiada em parte pelo governo, entendemos que o que ocorreu em 4 de outubro é também um descaso com a cidadania.

Ainda na carta endereçada a Bienal do Mercosul, a equipe relata sofrer constrangimentos por parte da instituição, que alegou ter anotado os nomes dos mediadores que se manifestaram sobre o ocorrido na página pública do Museu. As fotos do evento foram apagadas pela instituição. Diante disso, a equipe de mediação finaliza a carta com o seguinte posicionamento:

A mediação em que estamos preocupados em trazer ao público é a que desenvolve o pensamento crítico quando às obras e à sociedade e faz parte de uma construção pedagógica e cidadã que nos foi incentivada pela formação das Redes. Assim sendo, não conseguimos nos manter em silêncio quanto aos ocorridos não só no nosso espaço de trabalho, mas também com a nossa cidade. Continuaremos tentando realizar nosso trabalho da melhor maneira possível e lidando com os imprevistos e com cada nova restrição com relação às obras. Escrevemos esta carta enquanto mediadores e principalmente como cidadãos e esperamos receber uma resposta da Fundação Bienal do Mercosul sobre tudo que relatamos na esperança de que, tendo conhecimento dos ocorridos, possamos resolver estes conflitos juntos.

A Bienal não concedeu uma resposta formal a carta da equipe de mediação, cujo espaço de escuta foi apenas uma reunião realizada com a minha presença, de Juliana Pepl (respectivamente supervisora de formação e produtora do núcleo de mediação) e Mônica Hoff (coordenadora pedagógica e curadora de base). Todavia, a carta “vazou” para as redes sociais, através de sua publicação por um período de 24 horas em um blog. O tempo foi suficiente para ganhar ampla circulação e levantar o debate em escala nacional sobre a profissionalização da mediação, as relações de privilégio no âmbito das artes visuais, bem como o sistema de financiamento dos eventos culturais em diversas regiões do país.

No dia 24 de outubro de 2013, foi realizada a performance da artista Audrey Cottin no Santander Cultural, contando com ampla divulgação na imprensa, entrada gratuita, mediante ordem de chegada. A instituição recomendara a chegada antecipada devido ao número limitado de lugares. No entanto, a despeito da grande fila que começou a se formar 1 hora antes da performance, assistimos uma fila paralela se formar poucos minutos antes do horário marcado, onde um grande número de pessoas acessou diretamente o espaço, até a sua quase lotação, para espanto daqueles que chegaram com antecedência, mas tiveram sua entrada negada. Mediadoras da equipe foram solicitadas a colaborar com a performance, fora de seu turno de trabalho, e apenas no local foram surpreendidas com a demanda de realizar a atividade de ascensoristas de elevador e recepcionistas de público, a despeito da orientação assertiva da supervisão do núcleo de mediação sobre apenas demandar a equipe de mediação atividades com caráter relacionado a sua função. Sobre o episódio, Mara Pereira, educadora, pesquisadora e produtora cultural, que havia ministrado laboratório de mediação e na ocasião acompanhava um grupo do SESC Nacional em visita a 9ª Bienal, deu o seguinte depoimento na página “mediação extrainstitucional” do facebook:

[...]Visitei a 9a Bienal do Mercosul acompanhada de um grupo de pessoas oriundas de vários estados do país, e fazia parte do nosso planejamento assistir a performance

Operating Theatre (O.T.), da artista Audrey Cottin, no Santander Cultural, no dia 24 de outubro, seu primeiro dia de realização.

Como estou inserida no mailing do projeto e acompanho seus posts no Facebook, eu recebi a divulgação da performance, informando sobre a gratuidade e abertura ao público.

Assim como na divulgação pela Internet, durante o dia os recepcionistas e seguranças do Santander Cultural informaram que seria necessário apenas chegar com 15 minutos de antecedência e que seriam disponibilizados 40 lugares, seguindo a ordem de chegada das pessoas na fila que seria feita na rua.

No entanto, quando o horário se aproximava, eu e as outras cerca de 50 pessoas na fila percebemos que outra fila se formava na entrada. As pessoas dessa segunda fila começaram a entrar, sem que nada fosse explicado a nós.

[...]

Em todos esses anos de atuação como produtora cultural, educadora e como frequentadora de espaços culturais ainda não tinha visto em um projeto com essa dimensão um erro tão primário, com tamanha incoerência entre os procedimentos que são divulgados e os procedimentos que são de fato executados na relação com o público.

[...]

Acho totalmente possível que a artista e os organizadores do projeto queiram convidar os colaboradores, personalidades e empresários da cidade, mas que para isso criem um outro horário fechado, sem divulgação, não ocupando completamente um horário já direcionado ao público.

[...]

Considerando que muitas pessoas na fila eram de outros estados e países, e que foram a Porto Alegre especialmente para a 9a Bienal do Mercosul, não tem como negar a frustração, o incômodo e o mal-estar que tal situação gerou.

Como participante da 8a e da 9a Bienal do Mercosul, atuando na Formação dos Mediadores, e tendo desenvolvido minha pesquisa de mestrado sobre o projeto, acho lastimável que a Fundação Bienal do Mercosul, alguns diretores de espaços culturais e curadores não acompanhem toda a discussão séria e empenhada da equipe do Pedagógico, não percebendo que a educação não se desenvolve exclusivamente nas visitas mediadas, mas que ela é necessária em todas as ações e todos os aspectos do projeto.

Diante disso só tenho a reforçar a pergunta em coro: Para quem é a Bienal?

Mara Pereira⁸⁹

89 Relato escrito através de post no grupo de facebook Mediação Extraintitucional, dia 13 de novembro de 2013. Publicação concedida pela autora.



Figura 94. Cortejo Rio de Gente. Centro Histórico de Porto Alegre. 9a Bienal do Mercosul, 2013. Fonte: Bienal do Mercosul.



Figura 95. Cortejo Rio de Gente. Usina do Gasômetro. 9a Bienal do Mercosul, 2013. Diana Kolker

No dia 26 de outubro, sábado, as equipes de mediação se reuniram para realização do cortejo Rio de Gente. Com fantasias, instrumentos e estandartes criados na Escola Caseira de Invenções, o cortejo tomou as ruas do centro histórico, finalizando seu percurso na Usina do Gasômetro. A atividade foi aberta ao público e divulgada pela assessoria de imprensa, todavia a maior adesão foi mesmo da equipe de mediação, que em deslocamento poético pelas ruas do centro da cidade, aturaram como ativadores nômades geopoétas, configurando uma espécie de desfile-cortejo :

Quem for à Bienal neste final de semana, além de visitar os espaços expositivos, poderá fazer parte de um cortejo artístico-cultural pensado coletivamente pelos mediadores, que convidam todos a colocar o bloco na rua!

Cortejar é uma forma popular, alegre e poética de se manifestar. O rio é como uma fonte de desejos, afetos, fluxos e contradições que nos banha e nos molha. O cortejo “Rio de Gente” promete ser um dilúvio de fantasias, cantigas e paixões. A programação é gratuita, basta trazer boas ideias, amigos e alto astral para contribuir e fazer arte.

No sábado, 26 de outubro, é dia de preparar as fantasias, instrumentos e estandartes nas oficinas da Escola Caseira de Invenções. E no domingo, dia do cortejo os preparativos finais acontecem no mesmo espaço, incluindo detalhes como maquiagem e finalização dos blocos. A concentração está marcada para às 17h, em frente ao Memorial do RS, de onde sai o cortejo, que segue pela Praça da Alfândega, Rua da Praia, Usina do Gasômetro e Orla do Guaíba.



Figura 96. Cortejo Rio de Gente. Usina do Gasômetro. 9a Bienal do Mercosul, 2013. Autoria Desconhecida.

No período final da exposição, após os episódios já narrados relacionados ao jantar realizado no MARGS, os mediadores solicitaram a realização de três reuniões gerais, as duas primeiras foram realizadas no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano e a última, conforme solicitação dos mediadores foi produzida por eles sem a participação do projeto pedagógico e realizada em uma praça do centro da cidade. Foi criado o Coletivo Autônomo de Mediadorxs (CAM), associação livre e não institucional, que articulou uma paralisação das atividades de mediação institucional, no dia 10 de novembro, último dia de exposição.

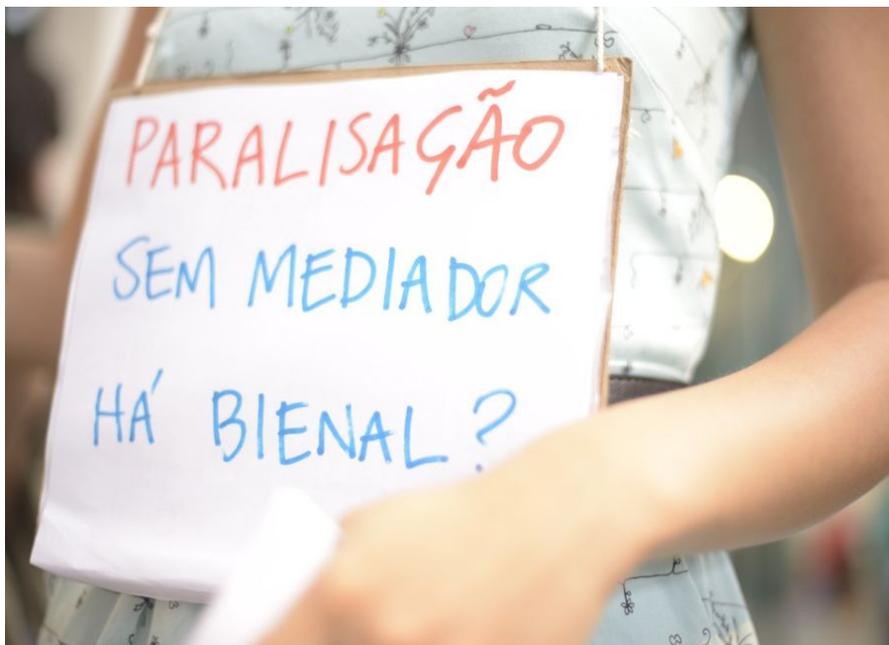


Figura 97. Paralisação de Mediadores. 9ª Bienal do Mercosul, 2013. Autoria Desconhecida.

Todas as equipes direcionaram-se aos seus respectivos espaços de trabalho. Cartazes e inscrições em crachás perguntavam: “sem mediador há bienal?” Na Usina do Gasômetro, construíram uma espécie de instalação, inicialmente do lado de fora, mas que foi transferida para o interior da instituição quando começou a chover. A equipe de mediação realizava conversas com o público sobre os motivos de sua manifestação, que podemos pensar como mediações extrainstitucionais. No turno da tarde, um produtor do evento entrou em conflito com os mediadores, agindo de forma truculenta e ameaçando a equipe. As curadoras Mônica Hoff e Sofía Hernández Chong Cuy se encaminharam ao espaço e junto ao supervisor da equipe mediarão o conflito chegando ao acordo de que alguns mediadores e mediadoras voltariam a mediar (institucionalmente) a exposição e outra(o)s continuariam a debater com o público as questões que estavam levantando com a manifestação. A paralisação foi noticiada em alguns jornais virtuais, como o Sul 21, a Zero Hora e no Jornal do Comércio. Diante da procura destes jornais/jornalistas, a assessoria de imprensa da 9ª Bienal do Mercosul publicou a seguinte nota:

A Fundação Bienal do Mercosul comunica que o funcionamento dos espaços expositivos no último dia da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre segue normalmente, até às 19h no Memorial do Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli _ MARGS e Santander Cultural; e até às 21h, na Usina do Gasômetro. A paralisação da mediação ocorrida no dia de hoje foi parcial e temos mediadores para atender o público em todos os espaços. Quanto às manifestações, a Fundação Bienal respeita o direito de expressão dos cidadãos e está à disposição para dialogar em um próximo momento. A Fundação entende a

importância e a dedicação da equipe de mediadores durante todo o período da exposição e a dedicação ao público da rede escolar e visitantes em geral.⁹⁰

O CAM criou um blog através dos quais compartilharam relatos, textos, cartas públicas, posicionamentos políticos diante de assuntos que extrapolam a Bienal do Mercosul e concernem ao direito, cidadania e educação. Os textos não possuem autoria individualizada, expondo-se como entidade coletiva e preservando as identidades de seus integrantes, medida que certamente os protege de retaliações institucionais e perdas de oportunidades de trabalho. Sobre a paralisação, uma das integrantes produziu um relato em que afirma que foi motivada pelo sentimento de urgência de revelar ao público as práticas de caráter segregatório de instituições como a Bienal do Mercosul e se posicionarem, enquanto trabalhadora(e)s temporária(o)s da instituição, como contrária(a)s a tais práticas. Em suas palavras:

Somos trabalhadores e trabalhadoras de algo imaterial. Não produzimos carros ou pregos; produzimos conhecimento, descoberta, aprendizado: diálogo. Um diálogo baseado na construção da igualdade apesar e para além das desigualdades que estruturam nossa sociedade. Logo, neste dia, nossa mediação era menos em relação às obras expostas, e mais um diálogo – na forma de um constante questionamento – sobre o desigual acesso à “arte” e à “cultura”. (CAM, 2013)

Percebe-se em sua fala o forte caráter extrainstitucional que a mediação assumiu. A instalação, situada no primeiro piso da Usina do Gasômetro, fazia vizinhança com as já mencionadas obras de Koenraad Dedobbeleer e Sara Ramo, que criavam um ambiente semelhante a uma praça pública no interior da edificação (pública), produzindo uma relação entre o fora/dentro e os usos públicos dos espaços. Conforme relata, no diálogo com a curadora geral, Sofia Hernandez, que demandava um retorno às mediações institucionais sob o argumento de que sua falta seria prejudicial ao público, a mediadora argumentou:

[...] uma das obras ao lado da qual estávamos era como uma praça, propondo uma relação entre fora/dentro, interior/exterior, bem como espaço público/espaço privado. E o que acontece nas praças? Diversas apropriações. Assim, nosso ato, mesmo que no interior de um espaço expositivo, era uma maneira criativa de realizar a ideia da obra e foi o que argumentamos com a curadora. Além disso, não estávamos sobre a obra, mas na fronteira entre uma e outra obra. (CAM, 2013)

Ainda conforme o relato publicado no blog do CAM, diante do argumento, a curadora respondeu que tal relação se tratava de uma metáfora pouco sofisticada. À tal afirmação, a mediadora escreveu os seguintes questionamentos:

⁹⁰ <https://www.sul21.com.br/em-destaque/2013/11/mediadores-da-bienal-mercosul-paralisam-atividades-contrainstituicao-evento/>. Consulta em maio de 2018.

Ora, não poderíamos problematizar que a potência da metáfora não está justamente na sua possibilidade de realização? E a potência da mediação na realização/efetivação de metáforas? A mediação como partilha de saberes/aprendizados que se dá entre um eu e umx Outrx com a finalidade de nos transformar; se entendermos a metáfora no sentido da transposição (ou seja, do deslocamento), não é justamente isso que realizamos na mediação ou como mediação? O diálogo não acaba por transpor o eu e x outrx a outros lugares, outros eus? (CAM, 2013)

Suas perguntas me remetem a experiência vivida nos laboratórios de mediação, em especial os desenvolvidos por Guilherme Vergara e Jessica Gogan, em que a potência da metáfora foi tema central da experiência. Como vimos no relato da mediadora Renata Siegmann, a metáfora, compreendida como transporte, os convoca a atuar como ativadores de deslocamentos subjetivos, através de ações poéticas que produzem questionamentos sobre os nossos lugares no mundo e sobre distribuição de lugares sensíveis.

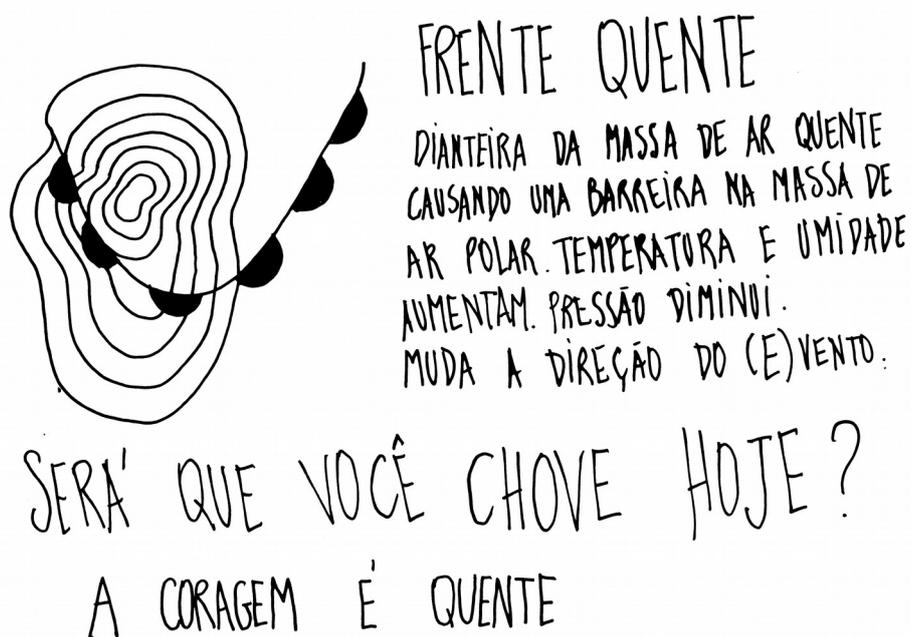


Figura 98. Cartografias Climáticas: Frente Quente. Diana Kolker, 2018.

Firmado o acordo de que a equipe se dividiria entre “mediações institucionais” e “extrainstitucionais”, mediadores de outras equipes uniram-se a equipe da Usina e uma chuva torrencial se materializou na cidade de Porto Alegre, fazendo com que muitas pessoas que

circulavam na Orla se abrigassem no interior da Usina do Gasômetro e tivessem contato com as questões levantadas pelos mediadores. Nas palavras da mediadora: “Nossos diálogos se multiplicaram. Acho que pela primeira vez a chuva foi sinônimo de um clima favorável.” (CAM, 2013) Para mim, não restam dúvidas de que uma frente quente se formou, entrando em choque com a fria rede institucional, mudando a direção dos ventos e causando precipitação. Como dito no início deste capítulo, que critérios qualificam como tempo bom um dia ensolarado, seco e sem nuvens?

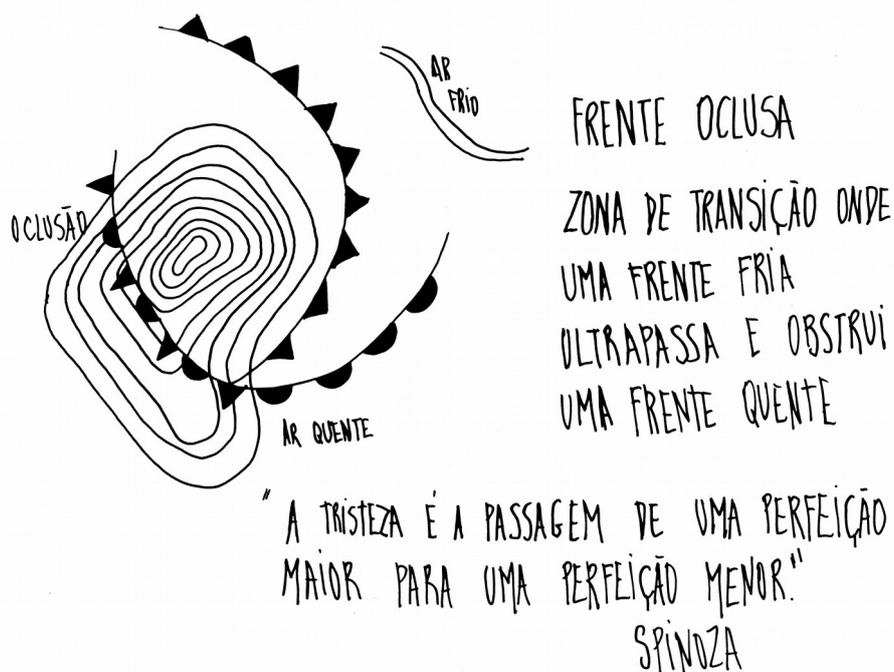


Figura 99. Cartografias Climáticas: Frente Oclusa. Diana Kolker, 2018.

Não é possível pensar as questões ocorridas durante a 9ª Bienal, isoladas do contexto em que se deram. O próprio título da 9ª Bienal “Se o clima for favorável”, nos aponta como o clima político, histórico, meteorológico nos afeta individual e coletivamente. Um ano que foi marcado por intensas manifestações populares nas ruas e nos espaços virtuais em todo país, não passaria de maneira neutra e indiferente em uma Bienal de artes visuais - e especialmente nesta Bienal - tão aberta aos climas e afetos.

[...] a mediação está ocorrendo, está transpassando, está disposta no tempo, no espaço, na relação, no ar. Ela está onde aparentemente ela não está, estamos mediando sem perceber, o calor humano é quase palpável – o que está sendo oferecido por nós e o que estamos recebendo. [...]. Por vezes penso estar sendo retórico, mas percebo que não. O fluxo está intenso e as formas singelas de amor jamais podem deixar de ser elevadas. A usina e a bienal estão repletas de todos os

tipos de afetos, é um prazer indescritível estar fazendo parte disso. (SILVA, WELINGTON, 2013)

No catálogo da 9ª Bienal do Mercosul, uma troca de e-mails entre os curadores pedagógicos de base e da nuvem, respectivamente Mônica Hoff e Dominic Willsdon, que lhe escrevia de São Francisco (EUA), inicia com duas perguntas de Dominic: “quais questões de educação são atualmente mais urgentes no Rio Grande do Sul, Brasil?” e “Que tipo de perguntas são discutidas na mídia, no governo, entre os professores – sobre o sistema educacional?” (2013, p.118). O curador justifica sua pergunta através de duas motivações. A primeira refere-se ao fato de a Bienal do Mercosul ser uma instituição de educação informal que funciona em relação de complementaridade a escolarização formal; a segunda motivação seria compreender se as pautas de lutas e protestos, que tomaram conta do país no ano de 2013, envolviam questões relacionadas a educação. Mônica Hoff lhe responde que o sindicato dos professores do Rio Grande do Sul é muito forte e organizado, mas que as suas manifestações não tinham adesão significativa da sociedade civil, que a compreendiam como reivindicações da categoria. Todavia, nas manifestações de julho de 2013, afirma que nunca viu “tanta gente fazendo e entendendo ao mesmo tempo o que é educação e cidadania.” (2013, p.118). As questões postas em cena nesse contexto, envolvem a gestão da máquina pública, questionando os exorbitantes investimentos para realização da Copa do Mundo, realizada no Brasil em 2014, a despeito de serviços públicos fundamentais como educação, saúde e mobilidade urbana. Mas o que tais questões tem a ver com o projeto pedagógico de uma bienal de artes? Mônica Hoff já havia respondido, em um artigo escrito em 2011.

Um projeto pedagógico não é um constructo originário da relação de um conceito teórico com atividades práticas, resultando em números. Sempre que penso no projeto pedagógico da Bienal do Mercosul a paisagem vislumbrada é uma ação que excede os campos da arte e da educação, invadindo outros setores do nosso imenso universo de necessidades humanas: vai da geração de emprego às questões do transporte público passando pelo saneamento básico, pela merenda escolar, pelo sistema prisional, pela má distribuição de renda, chegando ao setor da autoestima de estudantes e professores, até aterrissar no enigmático setor da arte contemporânea. É das coisas do mundo que falamos. Das coisas mesmas e em contrastes com outras. (HOFF, 2011, p.122)

Em carta aberta publicada no blog o CAM realiza uma declaração pública sobre seu posicionamento a respeito dos episódios ocorridos durante a 9ª Bienal, que qualificam como discriminatórios, elitistas e segregatórios e salientam que tais práticas não correspondem com a prática da mediação, que segundo o coletivo “se fundamenta no respeito a todo e qualquer

tipo de público que chega aos espaços expositivos – independente de gênero, classe, etnia ou idade:

É por acreditarmos em uma ética e uma política da mediação, independente das premissas elitistas e segregatórias das instituições, que somos contra ações que (a) inferiorizam ou desconsideram qualquer pessoa em qualquer espaço cultural e (b) são irresponsáveis no cuidado com o patrimônio público (do qual fazem parte os museus antes mencionados). Acreditamos que a arte não deva ser um ambiente restrito e socialmente privilegiado – reproduzindo em nível simbólico a desigualdade social – mas sim de acesso a todos, democrático, popular e universal. Defendemos uma relação sem distinção da frequência, acesso e circulação dos espaços expositivos. Reivindicamos a eliminação de critérios arbitrários no acolhimento de visitantes, bem como em relação aos educadores que trabalham nos espaços da 9ª Bienal do Mercosul. (CAM, 2013)

O CAM produziu uma carta de reivindicações a instituição, que tornou pública através de um blog. Na carta exigem da instituição uma infraestrutura que possibilite o pleno e digno exercício do trabalho da equipe de mediação, em termos de espaço de trabalho, distribuição do tempo, remuneração, clareza a respeito das funções da equipe de mediação, maior transparência com relação a gestão do orçamento e dos mecanismos de financiamento, condições dignas de trabalho para equipes de segurança.

Todavia, se muitos pesquisadores e profissionais da área se manifestaram através das redes sociais em concordância com o posicionamento público do CAM, não significa que os demais setores da instituição compartilharam dessa percepção. Em termos concretos o posicionamento político da equipe de mediação e a potencialização de seu papel na interface com o público gerou uma série de conflitos institucionais. Desde a interferência de profissionais de outros setores - que sentiram-se a vontade para determinar condutas e funções a esta equipe como se ocupassem uma função superior (e não apenas diferente) à pedagógica e portanto com direito e função de interferir nesse trabalho - a um desconhecimento absoluto da própria instituição sobre o papel do mediador e a proposta conceitual do projeto pedagógico nesta edição, expresso no relato de alguns mediadores quando narraram a experiência de mediar colaboradores da 9ª Bienal.

Na fala de Mônica Hoff para o seminário Sentido de Público na Arte, realizada no MAC Niteroi, em 21 de maio de 2014, Mônica afirmou:

Me perguntaram, certa vez, no ano passado: “Monica, o reconhecimento público... enfim, esse reconhecimento que o programa educativo adquiriu, enfim, tem hoje, ele se deve também a um reconhecimento e um investimento da Instituição, ou a uma total ignorância da Instituição em relação a ele?”. Eu falei: “Os dois”. Porque chegou num momento, que foi a 6ª Bienal, em que o programa educativo se tornou top, se tornou um modelo, se tornou visto, enfim, internacionalmente. A Instituição creditou isso, se apaziguou consigo mesma, falou: “Temos um programa educativo, isto vai continuar, não precisamos mais olhar”. Então, são as duas faces dessa

moeda. Por um lado, o fato, enfim... O problema dessa ignorância da Instituição em relação ao seu programa, a si, e o outro, a liberdade que essa ignorância possibilitou a uma série de pessoas, enfim, interessadas em fazer disso um outro lugar, um lugar de crítica, de liberdade, de construção, para além dela.

Podemos atribuir as manifestações da equipe de mediação, realizadas na 9ª Bienal, um caráter de levante? Teria o Coletivo Autônomo de Mediadorxs constituído uma Zona Autônoma Temporária? O Levante, segundo Hakim Bey (1990), é uma palavra utilizada pelos historiadores para referir-se a insurreições que fracassaram, que não completaram seu ciclo, que foram abafadas, oprimidas, vencidas, que não se converteram em uma revolução, portanto. Todavia, este autor aponta a potência do Levante, como um movimento fora da mecânica progressiva do tempo, como uma força extraordinária, intensiva, mas que “moldam e dão sentido a toda uma vida”. A Zona Autônoma Temporária é uma espécie de região (não necessariamente física), que associa-se ao levante e ocupa clandestinamente áreas para realização de seus propósitos. Um dos grandes trunfos da Zona Autônoma Temporária é a sua condição de invisibilidade. “Assim que a TAZ é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer, ela vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo.”(HAKIM BEY, 1990, p.6). Mônica Hoff relatou, em sua fala no Seminário Sentido de Público na Arte, que em um de seus últimos dias de trabalho na Fundação Bienal do Mercosul, escutou de um dos funcionários da instituição o seguinte comentário: “Mônica, sabe o que é? É que o programa educativo se tornou grande demais”. O tamanho e a visibilidade que o programa assumiu, encontrando seu ápice na 9ª Bienal do Mercosul, foi também o início de seu declínio. Nas edições que se seguiram – estamos neste momento em meio a realização da 11ª edição - a instituição investiu progressivamente em sua redução e nos mecanismos de subordinação do pedagógico as outras instâncias institucionais. Isto acontece em um contexto político novo, que difere em muito do contexto em que a Bienal Pedagógica se construiu. “A estibordo estava o turbilhão, e a bombordo erguia-se o oceano alterosa de onde saíramos, como uma enorme parede rodopiante entre nós e o horizonte. (POE, 2012) Não sabemos o que vem a bombordo, mas vejo novas Zonas Autônomas Temporárias brotando em outros lugares, inclusive na própria Bienal do Mercosul, a despeito da frente fria estacionária que se instalou, os ventos quentes resistem e levam chuva.

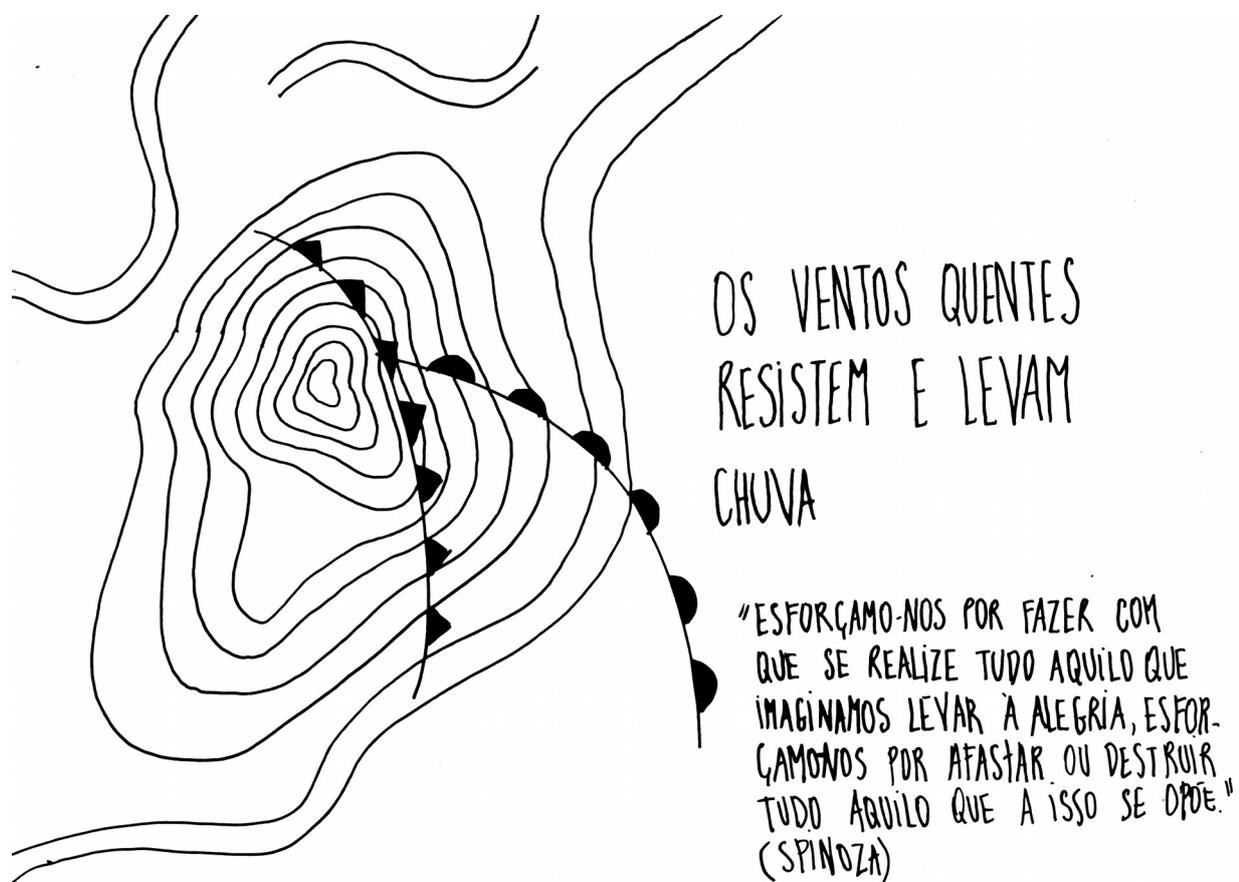


Figura 100. Cartografias Climáticas: Ventos Quentes. Diana Kolker, 2018.

Considerações Finais: Imprevisões e Incertezas do por vir

Lembro-me de ouvir de Mônica Hoff, em mais de uma ocasião, que é no momento em que o evento termina que nos sentimos realmente prontas para começar. Não quero omitir que é assim que me sinto diante da tarefa de traçar as considerações finais de uma dissertação que não quer se encerrar. Creio que isso se deve, sobretudo, ao método de pesquisa que (in)ventamos. A escrita cartográfica não traça metas de chegada, busca seguir os caminhos do desejo, desenhar em movimento, mergulhar no presente. Mas como fazê-lo quando o contexto em que a pesquisa se dá, movimenta-se em extrema velocidade, produzindo mudanças nas direções dos ventos, de temperaturas, suspensões, precipitações, ciclones? Como fazê-lo se o desejo clama por continuar?

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK. P.15)

Talvez por hora, o que eu possa fazer seja revisar alguns trechos dos caminhos percorridos, porém não na intenção de pôr cimento nas trilhas que abrimos, mas de observar alguns de seus fluxos e quem sabe, vislumbrar os novos mundos que se criam. Precisei começar esta escrita, portanto, pela invenção do método. Um método experimental, transdisciplinar e aberto. Um método que se fez através de procedimentos tão éticos quanto estéticos. “Uma questão de linhas, superfícies e corpos.” (SPINOZA, 2011). E apesar da presente dissertação estar inserida na linha de pesquisa Arte em Contextos Sociais, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), os procedimentos experimentados acabaram nos conduzindo para uma zona de encontro com a linha de processos artísticos e desdobraram-se, para minha surpresa, em uma exposição que reúne a produção do grupo de pesquisa Interfluxos Contemporâneos - Arte e Sociedade, orientado por Luiz Guilherme Vergara, no Espaço Jacaranda, na Glória, bairro da zona sul do Rio de Janeiro.

A pesquisa abordou a intensificação dos fluxos e contrafluxos locais e globais que afetam e são afetadas pela territorialização geopolítica da arte e suas instituições, tomando como ponto de partida, as camadas conceituais e históricas que possibilitaram a emergência do evento bienal, suas reterritorializações e os interfluxos condutores das tendências ambientais da arte, que se materializam em relações dialogais, corporais e afetivas nos

acontecimentos ao rés do chão. Da atmosfera ao chão e do chão a atmosfera, abrimos caminho para uma cartografia que não se faz através de uma perspectiva transcendental e universal, mas que se realiza na singularidade e emergência dos acontecimentos, a fim de pensar as subjetividades que se constituíram atravessadas pelo evento Bienal do Mercosul, apontando ainda, em certa medida, para uma ontologia da arte. É, portanto, na imanência histórica, no universo das relações efetivas em encontro com os acontecimentos geograficamente situados pelas pessoas que se formaram na Bienal do Mercosul - mas que em igual medida deram forma a bienal pedagógica - que a problemática ontológica dos sentidos de arte, educação e curadoria pode ser abordada. Sou uma dessas pessoas e esta escrita emerge dessa experiência.

Uma geração se formou nessa escola extra-acadêmica de arte, através de uma relação de indiscernibilidade entre a arte e suas mediações com a esfera pública, refletindo a emergência de novos paradigmas éticos para as práticas artísticas, educacionais e curatoriais, dentro de suas microgeografias e das novas institucionalidades, mas também em suas ressonâncias extrainstitucionais, para uma escala ampliada no tempo e no espaço.

Todavia, observamos que nem sempre o projeto pedagógico que orientou as ações do programa educativo da Bienal do Mercosul convergiram com os objetivos e interesses de outros setores que compõem a instituição. Aliás, a própria instituição é gasosa, tendo toda sua estrutura modificada de dois em dois anos. Conforme vimos no email assinado por Mônica Hoff e Bruna Fetter, na abertura do segundo capítulo desta dissertação, a direção da 11ª edição deu indícios de que sopravam seus ventos para outra direção e afastavam-se daquilo que a singularizou no mapa das bienais internacionais, o seu caráter pedagógico e sua relação com a comunidade local - ainda que um projeto pedagógico muito potente esteja sendo realizado na 11ª edição, sob a coordenação das artistas e educadoras Bianca Bernardo e Renata Sampaio. Isto se expressa no tamanho da equipe de mediação. Na 6ª Bienal, contava-se com 208 mediadores e 32 supervisores; na 7ª edição, 164 mediadores e 24 supervisores; na 8ª edição 216 mediadores e 30 supervisores; na 9ª edição, 132 mediadores e 21 supervisores, na 10ª edição, 79 mediadores e 10 supervisores e por fim, na 11ª edição, 40 mediadores e 3 supervisores. Não há dúvidas de que as condições climáticas que favoreceram a criação da Fundação Bienal do Mercosul, já mudaram. O tempo virou novamente, mas os ventos quentes resistem.

Estávamos agora na cintura da rebentação que sempre cerca o turbilhão; e pensei, evidentemente, que no instante imediato mergulharíamos no abismo cujo fundo não podíamos ver distintamente, devido à espantosa velocidade à qual éramos arrastados. O barco não pareceu de modo nenhum afundar, mas sim deslizar como uma bolha de ar sobre a superfície da vaga. A estibordo estava o turbilhão, e a bombordo erguia-se o oceano de onde saíramos, como uma enorme parede rodopiante entre nós e o horizonte. (POE, 2012).

Em 2013, na 9ª Bienal, tive meu primeiro contato com o trabalho Maelstrom, da dupla Aurelien Gamboni e Sandrine Teixeira, e em 2016, na exposição Baía de Guanabara: Águas e Vidas Escondidas, no MAC Niterói, tive minha segunda experiência com a obra. Interessados nas relações entre natureza e cultura, os artistas perceberam nos eventos cataclísmicos a manifestação mais radical e incontornável desses entrelaçamentos. Como vimos no capítulo final desta dissertação, em Porto Alegre, a dupla abordou a enchente que assolou a capital, em 1941. Em Niterói, uma tragédia ocorrida no Morro do Bumba,⁹¹ em 2010. O processo dos artistas envolveu o contato com a comunidade, através da escuta de testemunhos das pessoas que vivenciaram essas catástrofes, leituras públicas do conto Uma descida ao Maelstrom - escrito em 1841, por Edgar Allan Poe, que narra a experiência de um sobrevivente a um redemoinho –, debates e uma produção escrita resultante desses encontros. É deste mesmo conto de Edgar Allan Poe que me aproprio para pensar os atravessamentos do atual contexto nesta pesquisa.

Ao longo da pesquisa as urgências do presente me pressionaram a pôr em cheque a pertinência de minhas questões originais, ainda que elaboradas em um intervalo de tempo tão diminuto, me levando a transformar a perspectiva com que olho para elas. Arrastados em “espantosa velocidade”, foi difícil não experimentar um sentimento de dissolução diante dos eventos que se sucederam desde 2016 – o ano de meu ingresso no programa de pós-graduação em estudos contemporâneos das artes. Os mundos que se desmancham, como nos disse Suely Rolnik. Comecei esta pesquisa com o impedimento da presidenta eleita Dilma Rousseff. Encerro esta pesquisa num momento de comoção de alcance internacional causado pela execução de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, mulher, negra, mãe, lésbica, criada na favela da Maré. Entre os dois acontecimentos tantos outros, imensos e terríveis, como o assassinato de Matheusa, estudante de artes na UERJ, minha colega na disciplina ministrada por Ricardo Basbaum no programa de pós graduação. Um período cuja complexidade e

91 Ocupação localizada na cidade de Niterói (Rio de Janeiro) que se formou sobre um antigo lixão. O local foi marcado pela tragédia: um deslizamento de terra, ocorrido em 2010, provocado pela alta incidência de chuvas somada a emissão de gás metano gerado pelo lixo soterrado. Estima-se que cerca de 200 pessoas moravam na área, que contava com uma creche comunitária. A tragédia tornou-se símbolo do descaso do poder público com as ocupações irregulares no Brasil.

velocidade fez alargar nosso sentido de realidade, nossa noção de espaço e nossa dimensão de tempo, seja pensando o presente, seja olhando para o passado, seja buscando (em vão) projetar o futuro.

Rodrigo Nunes, em sua colaboração para a publicação “Vocabulário Político para Processos Estéticos”, retoma Jacques Derrida e nos apresenta uma distinção entre as palavras futuro e porvir: “Enquanto o primeiro é aquilo que podemos, desde o presente, projetar como esperado ou previsível, o segundo se refere ao inesperado, ao imprevisível, aquilo que chega inopinadamente, que nada nos fazia aguardar ou antever.” (in: RIBAS, 2014, p.151). Desconhecemos, portanto, o que está por vir. Podemos, no máximo, testar previsões, criar projeções com base nos elementos do passado que guardam alguma semelhança com os eventos atuais, articulados a observação participante do presente.

A estibordo o turbilhão e a bombordo o oceano que se ergue como uma parede entre nós e o horizonte. Embora a pesquisa se dedique a um fenômeno muito recente, ela se engendra em um contexto onde as correlações entre objetos e ações, para usar as já mencionadas palavras de Milton Santos (2006), atravessam imensas transformações em altíssima velocidade, produzindo incertezas, angústias e medos sobre o porvir. Mas não somente, como nos lembra Boaventura de Souza Santos (2016) retomando Spinoza, somos seres de medo e esperança e a incerteza emerge da relação entre esses sentimentos. Falo do lugar de quem transita entre ambos. Sou testemunha e participante de micros movimentos de resistência a essas forças que nos querem sufocar. Vejo a invenção de novos mundos nos quais desejo habitar.

“Pouco depois fui possuído da curiosidade mais intensa sobre o próprio torvelinho. Senti um positivo desejo de explorar suas profundezas mesmo ao preço do sacrifício que estava prestes a fazer.” Passados os primeiros momentos de terror, medo e desespero diante da promessa de destruição, o personagem atravessa um estado de suspensão e serenidade, abrindo passagem para o desejo de compreender a natureza do fenômeno, através de sua própria experiência no acontecimento. É a observação participante em sua radicalidade. “Não era um novo terror que assim me afetava, mas o início de uma esperança mais animadora. Essa esperança brotou em parte da memória, em parte da observação presente.” (POE, 2012 p.129). O personagem que atravessava o torvelinho passou a observar o fenômeno e conseqüentemente a pensá-lo ao alcançar um estado de presença radical através de seu corpo. “Quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas, ou de padecer simultaneamente de um maior número de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparação com outras, de perceber, simultaneamente, um

número maior de coisas.” (Spinoza, Escólio da Proposição 12 de Ética, p.62). Para tanto, ao contrário da aposta ocidental moderna na neutralidade científica, como se o pensamento racional dependesse de um estado de ausência do sujeito, é justamente a presentificação extrema que o coloca em estado de atenção absoluta. “Fiz também três importantes observações: A primeira era que, como regra geral, quanto maiores os corpos, mais rápido desciam, a segunda de que entre duas massas, de igual extensão, uma esférica e outra de qualquer formato, a superioridade em velocidade de descida cabia à esfera.”(POE, p.131).

Quando o personagem começa a pensar é tomado pela esperança de permanecer vivo e através do pensamento que se faz mediante o afeto de seu corpo com relação aos outros corpos, ele passou da esperança – “uma alegria instável, surgida da imagem de uma coisa futura ou passada de cuja a realização se tem dúvida” (Spinoza, Proposição 18, p.111) – para a ampliação de suas potências de agir. “Não mais hesitei quanto ao que fazer. Tomei a resolução de me amarrar firmemente ao tonel em que me agarrei, soltá-lo da almeida e lançar-me junto a água com ele.” (POE, p. 131) Seu irmão, que enfrentava o torvelinho junto a ele, amedrontado de abdicar de sua aparente segurança, não desatrelou da embarcação e com ela desapareceu no caos de espuma. Ao subtrair a dúvida, a esperança torna-se segurança e o medo, desespero (SPINOZA, Proposição 18, p.112). Aos poucos a velocidade do torvelinho diminuiu, os ventos arrefeceram e o céu exibiu a lua cheia.

“Qual é o futuro de Diana Kolker?” Em 2016, na saída do Simpósio Mediação e Artes, promovido pelo Centro de Artes da UFF, onde participei de uma mesa junto aos meus colegas de grupo de pesquisa Interfluxos Contemporâneos - Arte e Sociedade, Guilherme Vergara me contou que fez esta pergunta num papo com Jessica Gogan. Devolvi a pergunta entre risos nervosos. O futuro de Diana Kolker, ele explicou – mas eu já havia compreendido – não era uma pergunta sobre minha trajetória individual, mas sobre uma geração que se formou entre a última década do século XX e a primeira década do século XXI. Uma geração que se vê agora diante de um porvir imprevisível. Qual é o futuro dessa geração que se formou através da experiência de mediação da arte na Bienal do Mercosul e que em igual medida foi responsável por dar forma aquilo que inseriu a instituição no mapa das bienais internacionais? Talvez, o que nos reste seja decidir entre atrelar-se ao barco, buscando segurança, correndo o risco de com ele sumir ou observar o ciclone, compreender seus mecanismos para enfim, descobrir (inventar) os meios para se lançar na água, correndo risco de sumir também. O risco parece ser a única certeza, portanto.

Bons ventos me conduziram para uma nova direção. Em agosto de 2017 assumi a Gerência de Educação do Museu Bispo Rosário Arte Contemporânea. Passei a dividir meu

tempo de escrita com o desafio imenso de atuar neste Museu, que é simultaneamente uma instituição de arte contemporânea e um equipamento ligado ao Instituto Municipal de Assistência a Saúde Mental Juliano Moreira. Localiza-se na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, em uma área de aproximadamente 7.800.000 m², onde além das unidades de serviços públicos de saúde, habitam diferentes comunidades provenientes de ocupações impulsionadas pelas reformas urbanísticas que formam a história da cidade do Rio de Janeiro. Outrora uma das maiores instituições manicomiais do Brasil e ainda antes um engenho colonial, a região hoje se insere de forma periférica na malha urbana da cidade e ainda carrega o estigma manicomial. As estruturas racistas e patriarcais que constituem a sociedade brasileira lá se expressam sem disfarces. A Colônia está inserida, ainda, na Área de Proteção Ambiental do Maciço da Pedra Branca, do Morro Dois Irmãos e pela Área de Proteção Histórica do Núcleo Histórico Rodrigues Caldas. É, portanto, um território feito de muitas camadas, que integram saúde, arte, educação, história, sociedade, cidade e meio ambiente. Passei a me deslocar diariamente em uma viagem de 2 horas e três meios de transportes diferentes. Boa parte dessa escrita, embora não apareça de forma explícita, envolveu tais deslocamentos. Deslocamentos no espaço, deslocamento no tempo, deslocamento de perspectivas, deslocamentos da razão, deslocamentos do sentido da arte e do público. E se antes pensava as zonas de convergências e divergências entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais, tenho agora mais uma massa de ar mudando a direção dos meus (in)ventos: as práticas de cuidado.

O Museu - que conta com a direção da médica psiquiatra e cineasta Maria Raquel Fernandes e a curadoria de Ricardo Resende - se estrutura através de três eixos principais: o Programa de Conservação e Preservação do Acervo, responsável por definir as diretrizes para pesquisa, documentação, conservação, restauração, acondicionamento, exposição, empréstimo, aquisição e descarte das obras, cuja principal coleção é de Arthur Bispo do Rosário; o Programa de Exposições, que compreende as linhas temáticas de interesse e parâmetros formais da instituição de modo a garantir a difusão da obra de Arthur Bispo do Rosário, buscando apresentar o acervo em múltiplos recortes e a Escola Livre de Artes, Programa transdisciplinar, que integra educação, arte e saúde no desenvolvimento de ações educativas, artísticas e socioculturais, cuja coordenação eu compartilho com a Gerente de Saúde, a psicóloga Margarete Araújo.

O único museu público da zona oeste, com uma geografia tão particular e tantos elementos que o diferenciam em relação aos museus de arte contemporânea, sua singularidade nos leva pensar novos conceitos de museu. Desde 2013, sua nova gestão vem desenvolvendo o conceito de Museu Expandido, por acreditar que suas ações se expandem para além das

reservas e galerias, criando programas fortemente marcados pelo território e pelo interesse em fortalecer os vínculos com os usuários e profissionais do serviço de saúde mental, a rede de ensino e os moradores da região. Constitui-se como um dispositivo que visa problematizar as relações entre arte, loucura, saúde e cria novas significações para seus visitantes e a comunidade de seu entorno.

Neste território muitas das questões que constituem a presente dissertação se materializam e abrem passagem para novas perguntas: Como as contingências e singularidades que constituem o território do qual o Museu é parte podem produzir novas institucionalidades, conceitos, políticas curatoriais? Como superar as barreiras históricas e conjunturais, as imensas dificuldades estruturais e atuar no território, como um espaço da vizinhança e não como um Museu colonizador que olha para o território e para seus habitantes como algo a ser descoberto e conquistado? Como um Museu de Arte Contemporânea, que funciona num antigo manicômio, que outrora foi engenho, que ainda hoje é chamado de colônia, pode ser um ambiente de liberdade, de práticas descolonizadoras, lugar de criação, afeto, potência, intimidade e cuidado? Como as práticas artísticas, educativas e curatoriais podem abrir passagem para trans-formações institucionais? Precisariam as instituições de arte passar por um processo de desinstitucionalização, tal qual se propõe no campo da saúde mental? Tendo o colapso como perspectiva⁹² que estruturas precisam ruir? Que estruturas precisamos proteger?

Em fevereiro de 2016, Valquíria Prates e Alexandre Barbosa de Sousa traduziram para o português o texto *Museus como Zona de Contato*, do antropólogo James Clifford, escrito em 1997. No texto, Clifford analisa alguns casos, a começar pela situação vivida em 1989, no Museu de Arte de Portland, Oregon, que guardava uma coleção de objetos do povo tlingit, nativos norte-americanos, que vivem na faixa litorânea e ilhas do Pacífico próximas à região que vai do sudeste do Alasca ao norte da Colúmbia no Canadá. O autor fizera parte de um grupo de cerca de 20 pessoas convidadas pela instituição para conversar sobre o acervo, uma espécie de consultoria. Dentre as pessoas havia membros da equipe do museu, antropólogos e especialistas na arte da Costa Noroeste e um grupo de tlingit. O grupo se reuniu no porão da instituição, onde os objetos da coleção foram apresentados. A expectativa institucional era de que os anciãos tlingit fizessem comentários concentrados nos objetos, oferecendo informações, descrições, contextualizações objetivas. Porém, segundo narra Clifford (2016, p.3), tais expectativas não foram atendidas:

92 Referência à pesquisa da artista Denise Adams (2018), colega de mestrado que integra o grupo de pesquisa Interfluxos Contemporâneos - Arte e Sociedade.

A equipe curatorial aparentemente esperava que a discussão se concentrasse nos próprios objetos da coleção. Eu, desde o início, contava que os velhos fariam comentários detalhados, contando-nos, por exemplo: essa máscara era usada assim, era feita disso e daquilo; este é o poder disso para o clã, nossas tradições, e assim por diante. Na verdade, os objetos não tiveram muitos comentários diretos dos velhos, que tinham sua própria agenda para aquele encontro. Eles se referiram aos artefatos com apreço e respeito, mas aparentemente só os usavam como aides-mémoires, pretextos para contar suas histórias e cantar suas canções. Canções foram cantadas e histórias contadas de acordo com os cristalinos protocolos que regem a autoridade de alguns indivíduos e clãs, regras que estabelecem direitos de apresentação. Um velho representante de um clã apresentava suas canções e histórias; depois outro velho de outro clã agradecia e retribuía. O evento inteiro tinha uma dimensão cerimonial, pontuada por intensa emoção, silêncio, e risadas. Os objetos da Coleção Rasmussen, foco da consulta, foram deixados – ou pelo menos foi o que me pareceu – de lado. Por longos períodos ninguém prestou qualquer atenção aos objetos em si. As histórias e as canções roubaram a cena.

Clifford conta que após a consulta o Museu se viu diante de um problema, pois ficou evidente o óbvio: os anciãos tlingt não atribuíam àqueles objetos o sentido de “arte” tal qual a sociedade ocidental formulou. Os objetos foram ativadores de narrativas e histórias atualizadas pelas questões do presente e com isso, ao museu foi demandado uma relação de responsabilidade, enquanto administrador daqueles objetos. A expectativa, portanto, não era unilateral, o contato estabelece uma relação de reciprocidade, ainda que desigual. Diante do dilema o autor pergunta sobre o museu: “Até que ponto seriam capazes de descentralizar os objetos físicos em favor de uma narrativa, de uma história, de uma política?”(2016, p.5). Segundo Clifford conforme o encontro acontecia, o museu ia se transformando em uma Zona de Contato. O conceito, que tomou emprestado da Mary Louise Pratt, diferencia-se da ideia europeia de fronteira, para definir-se como um espaço de encontros onde povos diferentes entram em contato e estabelecem relações, interações, inter-relações, que muitas vezes podem se estabelecer de formas desiguais, assimétricas e conflitivas. E novamente, conforme Clifford (2016, p.5), quando os museus são zonas de contato,

[...] sua estrutura se torna uma relação atual, política e moral concreta – um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado. A estrutura organizacional de um museu-enquanto-coleção funciona como a fronteira de Pratt. Um centro e uma periferia são assumidos: o centro como ponto de reunião, a periferia como área de descoberta. O museu, geralmente localizado em uma cidade metropolitana, é o destino histórico das produções culturais cuidadosa e autoritariamente salvaguardadas, cuidadas e interpretadas.

Tal noção de zona de contato, pode ser atualizada para além das relações coloniais entre nações e estendidas para pensar as relações culturais dentro de um mesmo país, ou de

uma mesma cidade. Clifford aponta que nessas relações de reciprocidades desiguais da zona de contato, não se está imune ao legado colonial do exotismo e dos processos neocoloniais de comoditização, mas também não se está absolutamente confinado a essas estruturas. Penso, a partir da leitura, que é justo quando confrontados (portanto, não recalcados ou apaziguados), que os esteriótipos e aparatos coercitivos que se reproduzem nas relações de contato, podem ser desfeitos e transformados em novas práticas relacionais, produzindo também novas instituições e novas subjetividades. Para produzirmos novas institucionalidades, conceitos, políticas curatoriais, práticas artísticas e educacionais, é fundamental que se estabeleça um movimento de afetação recíproca: a instituição de arte como uma ferramenta de transformação social, mas que também se deixe afetar e transformar pela sociedade e pelo território do qual é parte, numa relação coengedrente. Nessa perspectiva o dissenso e as zonas de divergências não devem ser silenciadas, domesticadas ou inibidas, elas devem ser compreendidas como constitutivas e fundamentais para mobilizar processos éticos e complexos. Em uma nota, os tradutores do artigo afirmam:

A instituição precisa entender seu papel de plataforma de diálogos para provocar discussões transformadoras, ou seja, colocar-se como ponto de partida para a construção de conhecimentos, e não como ponto de chegada a ideias e pensamentos. A consciência de seu papel mediador, nesse caso, é essencial para que os públicos entendam os posicionamentos da instituição e possam também se colocar diante de suas propostas e programas.

As práticas artísticas, educacionais e curatoriais, por sua vez, devem ser forças ciclônicas que se formam nas mediações, conforme conceitua Bruno Latour, em que o meio não é entendido como espaço intermediário entre dois polos separados, mas como zona de conexão, prática inventiva que produz múltiplas composições. É através dessas práticas de mediação artísticas, educacionais e curatoriais que a instituição pode converter-se em um ambiente situado, transformar e ser transformada, afetar e ser afetada reciprocamente.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco; CANHETE, Polyana. Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004, p 93-106.

AMARAL, Aracy. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970). São Paulo, Nobel, 1987.

_____. O curador como estrela, 1988. Disponível em: <https://dokupdf.com/download/amaral-_5a0196cfd64ab2b9bd577786_pdf> Acesso em janeiro de 2018.

ANJOS, Moacir et al. Zona Franca. 6ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 372 p.

BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. Manual do artista etc. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

_____. Trabalho de Arte/ Evento Curatorial. Revista Poiésis, n 26, p. 9-10, Dezembro de 2015.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação Cultural é Social. In: BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). Arte/Educação como Mediação Cultural e Social. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENEVIDES, Regina e PASSOS, Eduardo. Clínica, política e as modulações do capitalismo. Lugar Comum. Nº 19-20, p 159-171.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. In: Revista Tatuí, Recife, nº 11, 2011.

Disponível em: <<http://revistatatui.com/revista/tatui-12/claire-bishop/>> Acesso em: 08/03/2012.

_____. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: concinnitas ano 9, volume 1, número 12, julho 2008.

BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

CASTILLO, Sônia Salcedo. Arte de Expor: Curadoria como exposis. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2015.

CATÁLOGO da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Porto Alegre: FBAVM, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. A Bienal da desglobalização. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V 18, nº 31, novembro de 2011.

CAMNITZER, Luiz e PEREZ-BARREIRO, Gabriel (Org.) Educação para a arte/ Arte para a educação. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser. Feusp, 2005. (Tese de doutorado)

Coletivo 28 de maio (i.e. Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel). O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). Publicado originalmente em Revista Vazantes, no. 1. Dossiê: Matéria, Materialização, (Novos) Materialismos). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Ceará (UFC).

COUTINHO, Rejane. Estratégias de Mediação e a Abordagem Triangular. In: BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). Arte/Educação como Mediação Cultural e Social. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CLIFFORD, James. O museu como zona de contato. Alexandre Barbosa de Souza

e Valquíria Prates (trad.) Periódico Permanente, nº6, fev de 2016.

DE CARO, Marina (Org.). Micropolis Experimentais: traduções da arte para a educação. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009.

CUY, Sofia Hernández Chong. In: Se o clima for favorável| Si El Tiempo ló Permite| Weather Permitting. (catálogo) Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul|Porto Alegre, 2013.

DELEUZE, Gilles. Conversações 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. Foucault. São Paulo: Editora brasiliense, 2005. 1ª edição 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ESCÓCIA, Liliana e TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano da Experiência cartográfica. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e Escóssia, Liliana. Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009, p.92.

EXPOSITO, MARCELO. (Transcrição e tradução Milla Jung) **A arte como produção de modos de organização**. Apresentação de Marcelo Expósito no Musac – Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, 2014. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2017/03/expocc81sito-milla.pdf>>

FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000, p.125-7.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollok. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FETTER, Bruna Wulff. **Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul.** Porto Alegre, 2008. Diss. (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. PUCRS, 157 f.

FIDELIS, Gaudêncio. **Uma História Concisa da Bienal do Mercosul.** Porto Alegre: FBAVM, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido.* Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder.* São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2006.

GOGAN, Jessica. Curare: José Rufino Manchas de Esquecimento. In: Revista MESA No. 1, Fevereiro 2014.

GOGAN, J. e VERGARA, L.G. Ensaios de Múltiplas Vozes: Notas de Campo. In: HELGUEIRA, Pablo e HOFF, Mônica (Org). *Pedagogia no campo expandido.* Porto Alegre: FBAVM, 2011.

GOGAN, J. e VERGARA, L. G. Uma coleta de múltiplas vozes: a pedagogia no campo ampliado na 8ª Bienal do Mercosul. In: Revista MESA No. 1, Fevereiro 2014.

GOGAN, J. e VERGARA, L. Um relatório geopoético: reflexões sobre o campo expandido do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul. Relatório de Avaliação: Projeto Pedagógico de 8ª Bienal. Instituto Mesa, 2012.

GUATTARRI, Felix e ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo.* Petrópolis: Vozes, 1986.

GUEDES, Cíntia. E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega ao Museu. In: SZANIECKI, Et.al. (Org.). *Hélio Oiticica para além dos mitos.* Seminário Internacional. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta uma contribuição brasileira.* 1962. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 55-71.

_____. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte.* São Paulo, Cosac Naify, 2007

HELGUEIRA, Pablo. Transpedagogia. In: HELGUEIRA, Pablo e HOFF, Mônica (Org). Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

HOFF, Mônica. A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. 2014. 272p. Dissertação (mestrado em História, teoria e crítica de arte) – Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Porto Alegre, RS, 2014.

_____. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está. Trama Interdisciplinar - v. 4 - n. 1 – 2013.

_____. Curadoria Pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul. In: HELGUEIRA, Pablo e HOFF, Mônica (Org). Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

_____. Por um mediador-etc ou a experiência da Bienal do Mercosul. In: SANTOS, Anderson Pinheiro (org.). Diálogos entre Arte e Público: cadernos de textos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, v2, 2009. 152 p.:il

HONORATO, Cayo. Mediação extrainstitucional. In: Museologia & Interdisciplinaridade. Vol III, No 6, março-abril, 2015.

ILLICH, Ivan. A sociedade sem escolas. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.

KASTRUP, Virgínia. A invenção de si e do mundo. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2007.

Kaprow, Allan. The Education of the Un-artist. Part I. In: *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 1971.

_____. A educação do não-artista. Part I. In: KLIMICK, Carlos (tradução) Concinnitas, ano 4, número 4, março de 2003.

_____. A educação do an-artista. Part II. In: BASBAUM, Ricardo (tradução) Concinnitas, ano 5, número 6, julho de 2004.

KOLKER, Diana Carneiro da Cunha. (org). Mediadores Nômades: Rompendo as fronteiras do caos. Relatório, 8ª Bienal do Mercosul - Ensaios de Geopoéticas. Porto Alegre: 2011.

_____. Uma trama cheia de nós. Revista MESA, No. 3, Maio 2015.

_____. In(ventos): pistas de uma cartografia climática para uma geografia de afetos. **ClimaCom**[online], Campinas, ano.4, n. 9, Ago. 2017. Available from:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7288>.

KOLKER, D.; SILVEIRA, R. **Relatório Lab. Clima da Mediação**. 9ª Bienal do Mercosul/Porto Alegre, 2013.

KOLKER, D.; PEPPL Juliana. **Programa Redes de Formação**. Núcleo Mediação. Relatório final. 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Trad. Jorge Menna Barreto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ – ano XV – número 17 – 2008.

LAGNADO, Lisette. Por uma Revisão dos Estudos Curatoriais. - Revista Poiésis, n 26, p. 9-10, Dezembro de 2015.

LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência. São Paulo: Autêntica, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. As revoluções do capitalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Reescrevendo a história da arte latino-americana**. In: I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (catálogo), Porto Alegre: FBAVM, 1997, p. 12-20.

_____. Apresentação. Arte latino-americana: Manifestos, documentos e textos de época. **Revista do Instituto Estadual do livro Continente Sul Sur**. Porto Alegre nº6, novembro de 1997, p.1-460.

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. In: BASBAUM, Ricardo (Org.) Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MENDOZA, Carolina. Experiências de aprendizagem em educação não-formal em artes: Um percurso do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo ao Coletivo E. Porto Alegre, 2012, 138 f. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

_____. Experiências de Mediação na Bienal do Mercosul de 2007 a 2015. 2018. 247 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Teoria e Crítica de Arte, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MOSQUERA, Gerardo. La historia del arte y las culturas. (1993) In: MORAIS, Frederico (org.) Arte latino-americana: Manifestos, documentos e textos de época. Revista do Instituto Estadual do livro Continente Sul Sur. Porto Alegre nº6, novembro de 1997, p.1-460.

MOTTA, Gabriela Kremmer. **Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003.** Porto Alegre, 2005. 350f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MOSCHOUTIS, Helena dos Santos. Entre as tramas do discurso: a 8ª Bienal do Mercosul e as políticas da memória. 2016, 473f.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. Natal de 1959. In: OITICICA FILHO, Cesar (org). Hélio Oiticica: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.73-86.

_____. Cor, Tempo, Estrutura. In: OITICICA FILHO, Cesar (org). Hélio Oiticica: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.73-86.

_____. Anotações sobre o Parangolé. In: OITICICA FILHO, Cesar (org). Hélio Oiticica: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.73-86.

_____. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OITICICA FILHO, Cesar e VIEIRA, Ingrid (Orgs). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virginia e ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PARTIDO DOS TRABALHADORES, INSTITUTO LULA, FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. *O decênio que mudou o Brasil*. São Paulo, fevereiro de 2013. Disponível em: <http://www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/C_2013_O_decenio_mudou_Brasil.pdf>

PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. 1965. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 9- 13.

_____. *A Bienal de Cá para Lá (1970)*. In: ARANTES, Otília (org.). *Política das Artes*. Mario Pedrosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PEREZ-BARREIRO, Gabriel. *6ª Bienal do Mercosul - A Terceira Margem do Rio*. In: *Fundação Bienal do Mercosul Guia da 6a. Bienal do Mercosul / Fundação Bienal do Mercosul*; tradução de Gabriela Petit ... [et al.]. – Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 136 p. : il. ; 21 cm. – (6a. Bienal do Mercosul)

PEREIRA, Verena Carla. *A Bienal de São Paulo e a globalização da arte moderna*. IX EHA - Encontro de História da Arte – Unicamp, 2013.

POE, E. A. *Uma descida no Maelström*. In: **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo, SP: Editora Martins fontes, 2012.

_____. *A Partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

_____. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RAUTTER, Cristina. *Do Medo do Crime à Rebelião: Algumas Indicações para Pensar a Experiência Coletiva*. *Rev. Polis e Psique*, 2013; 3(2):151-161.

REINALDIM, Ivair. *Tópicos sobre Curadoria*. *Revista Poiésis*, n 26, p. 9-10, Dezembro de 2015.

RIBAS, Cristina (org.) Vocabulário político para processos estéticos. Rio de Janeiro: Edição das autoras, 2014.

RIVERA, Tania. Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito. Niterói: Editora da UFF, 2012.

ROCA, José. 8ª Bienal do Mercosul. Ensaio de geopoética. In: 8ª Bienal do Mercosul. Ensaio de geopoética. Catálogo/coordenação Alexandre Dias Ramos. Curador-geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoskoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

RONILK, Suely. Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROQUE, Tatiana. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.84-104.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A incerteza entre o medo e a esperança. In: Jochen Volz e Julia Rebouças (orgs). Incerteza Viva. (catálogo). SP: Ed. Bienal de São Paulo, 2016.

SANTOS, Mara Pereira. **Curadoria, pedagogia e colaboração social**. 2012. 217 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHIMITT, Eva. **Mediação artística enquanto arte? Arte enquanto mediação artística?** Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion, Dezembro, 2011. Disponível em <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622694.htm>>

SPINOZA, Benedictus de. Ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. Tratado Político. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

SPRICIGO, Vinicius P. **Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural**. São Paulo: V. P. Spricigo, 2009. 186 p. Tese (Doutorado) - Departamento de Biblioteconomia e Documentação/ Escola de Comunicações e Artes/USP, 18/12/2009.

SILVA, Luiz Inácio Lula; AMORIM, Celso; GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. A política externa do Brasil. Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI/FUNAG. Coleção Países e Regiões, 2003.

SILVEIRA, Rafael. Ressurgências Poéticas: O Programa Marés e a cidade. Revista MESA, No. 3, Maio 2015.

_____. Entre a arte e a educação: restituindo potências de criação. Porto Alegre, 2012, 99f. Trabalho de Conclusão de Curso (artes visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOMMER, Michele. **Exposição Como Cânone Lá E Cá: Reverência Ou Devoração?** 25º Encontro da ANPAP. Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre/RS, 23 a 30 de setembro, de 2016.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea. Acontecimentos solidários de múltiplas vozes**. In: Visualidades, Goiania v 11, n.1, p.59-81, jan-jun 2013.

_____. **Utopias antropofágicas das raízes do Brasil**. Revista Poiésis, n. 11, p.135-152, nov. 2008.

_____. **Escola pública da arte x escola de arte pública – irradiações e acolhimento**. Concinnitas ano 12, volume 1, número 18, junho 2011.

_____. Curadoria educativa: Percepção Imaginativa/ Consciência do Olhar. Rio de Janeiro – Anais ANPAP, 1996.

_____. Utopia Tripartida Brasileira = Terra + Sociedade + Luta. Hélio Oiticica, Lygia Clark e Oscar Niemeyer. In: SZANIECKI, Barbara, COCO, Giuseppe, PUCU, Izabela (orgs). Hélio Oiticica para além dos mitos. Seminário Internacional. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

ZANINI, Walter. A Bienal e os artistas incomuns. In 16º Bienal de São Paulo. *Arte Incomum*. São Paulo, out. - dez. 1981.

ANEXO A

Seminário: O Sentido do Público na Arte no MAC, Niterói.

10h às 13h - apresentações e debate

Contexto, lugar e construção na Bienal do Mercosul, Porto Alegre, RS. Inspirado na rica trajetória da Bienal Mercosul desde 1997. Este encontro refletirá sobre o contexto e a construção do sentido do público na arte. Visões e projeções para as Bienais do Mercosul.

- Frederico Moraes, crítico/curador, curador da 1ª Bienal do Mercosul em 1997

O sentido de público na Bienal do Mercosul: a bienal como escola, a cidade como currículo

- Monica Hoff, curadora, pesquisadora e educadora independente, coordenadora geral do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul de 2006 – 2014 e curadora de base da 9ª Bienal do Mercosul.

Os sentidos do sentido do público na arte: 9ª Bienal do Mercosul

- Diana Kolker Carneiro da Cunha e Rafael Silveira [Rafa Éis] - educadores artistas integrantes do Coletivo E.

Frederico Moraes [Transcrição feita em fevereiro de 2018]

Jessica Gogan: Bom dia. Agradeço todo mundo para ser presente hoje. É... Agradecendo certamente a Funarte e o Mac Niterói, para essa parceria. O apoio da Casa Daros, da UFF, do Centro Cultural Banco do Nordeste e do Scottish Sculpture Workshop. Esse projeto, “Sentido público no mundo da arte”, começou com uma, podemos dizer, inquietação, que sempre acompanha nossos trabalhos, nossos projetos, que é uma busca para reconfigurar o sentido do público na arte. Para recuperar a palavra público, para ver outros sentidos e entendimentos que poderiam re-imaginar o sentido público como algo gerador, crítico e criativo. Esse projeto é um desdobramento de alguns seminários que foram apresentados em 2011 e 2012, e é um projeto de escuta. Um projeto nacional, em três regiões do Brasil, como um projeto de mapear, entender, explorar, junto com pessoas em cada região, quais são as possibilidades, as complexidades, pensando o sentido público na arte.

Começamos com três subtemas: contexto e lugar, presença e tempo, fazeres e saberes. Todas essas reflexões desses três encontros, e também esse encontro hoje, é um encontro que foi... que eu pensei ontem... As reflexões e os registros vão ser publicados na 3ª edição da Revista Mesa, no fim deste ano. Em casa região – Casa Daros no Rio de Janeiro, Porto Alegre, Bienal

do Mercosul, e Juazeiro do Norte, Centro Cultural Cariri – contamos com a colaboração especial, de pessoas e organizações. Nesta mesa, agradecemos em especial a equipe pedagógica da 9ª Bienal do Mercosul, também, certamente, Monica Hoff, que era coordenadora geral do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul, e agora tá dizendo... pra outros caminhos na vida. E também Rafa e Diana. E também artistas radicados no Coletivo, especialmente Vicente, que tá aqui, recém-nascido [risada] que vai acompanhar essa mesa.

Essa mesa realmente é uma exploração de história, de contexto, da Bienal do Mercosul. Temos a grande honra de ter Frederico Moraes conosco para, digamos, fazer uma genealogia dessa primeira Bienal, que foi tão potente, tão incrível, e para compartilhar a visão dessa Bienal junto conosco. E depois vamos ter Monica Hoff, que vai apresentar a trajetória dos últimos quatro...? Três? [risada] Bienais. Dentro de uma perspectiva muito ampla, como projeto pedagógico foi desenvolvido, e, também, totalmente integrada na proposta curatorial. E depois Diana e Rafa, com o Coletivo E, eles fizeram parte do nosso encontro lá em Porto Alegre em novembro, onde coletamos depoimentos de pessoas envolvidas na Bienal, dos curadores, de artistas, educadores, pesquisadores, lá em Porto Alegre, para refletir sobre os sentidos do sentido do público na arte. Eles vão apresentar essa reflexão, vídeo, e também reflexões deles. Então... Guilherme, você quer....? Acho que a gente pode chamar Frederico. Brigada.

[pausa]

[5min]

Frederico: Bem... Bom dia, ou boa tarde. É... Bem, eu... Já sou homem velho, né? Tenho 78 anos e... Bom, não sei porque eu tô falando isso. Mas, é... Não... Queria dizer o seguinte, que, ele caracterizou o esforço que eu fiz pra vir até aqui, atravessar a ponte. Na verdade, durante dez anos eu atravessei essa ponte todas as sextas-feiras, para dar aula aqui no Centro Educacional de Niterói. Quando eu estava pra ter estabilidade eu pulei fora, porque eu acho que não me interessava muito. E era sempre às sextas-feiras, as aulas começavam 6h40 e iam até 10h20 e aquele fim de tarde, a noite aparecendo, ainda um resto de sol e tal, era sempre muito agradável. Hoje, parece que leva uma hora pra atravessar essa ponte, né?

É... A outra coisa... É... É a seguinte, eu não fiquei inteiramente ou completamente inteirado de qual era todo o projeto de vocês e tal. Eu tava envolvido num texto muito longo, aí, que eu felizmente terminei, e... Então, quer dizer, eu fiquei só com a ideia de que eu deveria falar sobre a 1ª Bienal do Mercosul, e não exatamente discutir, digamos assim, a questão do

público, etc e tal. Mas, de qualquer maneira, eu acho que vou tocar no assunto, porque era parte do projeto da Bienal. Ah, sim, agora que eu tô lembrando porque eu falei da minha idade. É porque com essa idade a gente vai esquecendo das coisas, né? E a gente não fala mais em anos, mas em décadas, né? “Na década de tal eu fiz isso...”

E o que me surpreendeu realmente agora, dando uma examinada em poucas coisas... catálogos e outras coisas assim... É que eu realmente já fiz muita coisa. Eu até às vezes me surpreendo. E por ter feito muita coisa, muita coisa eu também esqueço, porque as coisas vão acumulando, etc e tal. Mas, eu anotei aqui uns dados, assim, quase que metafísicos, etc e tal... E eu fico quase que assustado de pensar que eu fiz aquela 1ª Bienal, com mais duas ou três pessoas, tá entendendo? E ela foi uma coisa gigantesca, tá entendendo? E realmente eu devia ter muita energia, que talvez eu não tenha hoje. Mas então eu vou aqui assinalar, não por vaidade, porque eu acho que isso indiretamente tem a ver com a questão do seminário, que é a questão do público. Eu queria lembrar inicialmente que a ideia da Bienal não foi minha, eu fiz a 1ª. É... A ideia na verdade é de uma argentina chamada Maria Benites. Que era meio louca, assim, muito agitada e tal, fazia várias coisas, era uma espécie de produtora de exposições, coisa assim... E muito... e muito, assim, convincente em atrair as pessoas pros seus projetos e etc e tal. E ela então sugeriu... foram solicitados alguns projetos ou ante-projetos pra Bienal, outras pessoas fizeram, e eu fiz um, que foi considerado o mais interessante etc e tal, então eu fiz a Bienal. Mas já no texto de apresentação do catálogo eu realmente digo que finalmente a ideia original da Maria Benites foi concretizada. Portanto, presto homenagem a ela. Ela depois casou com um alemão, não sei se tá na Alemanha ainda, se tá viva ainda. Mas, enfim, tenho saudade da agitação dela, da energia dela. Bom, eu penso que a Bienal do Mercosul talvez tenha sido a maior exposição antológica realizada no Brasil. Digamos, de determinado, por exemplo, panorama da América Latina e tal. Porque ela reuniu 842 obras de 275 artistas, da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai, e Venezuela, que não era ainda do Mercosul, mas o texto e, finalmente, o regulamento aprovado, permitia o convite de um país de fora do Mercosul e talvez a gente tenha, então, intuído que a Venezuela seria fatalmente um país do Mercosul, e, portanto, deveria participar da Bienal.

[10min]

Eu fui o curador da Bienal, o curador geral, e auxiliado na seleção de obras, né, por sub-curadores, que eu indiquei, desses vários países, inclusive da Venezuela. Mas eu... é... antes de convidar os curadores, e depois indicar os artistas, eu visitei todos esses países. Eu já conhecia a Colômbia, já conhecia México, já conhecia a Argentina, e tal, mas visitei esses

países para fazer... ter a minha visão particular, como curador geral, da situação dos artistas e tal, e, digamos assim, que eu saí... retornei... com uma lista, digamos assim, prévia, dos artistas que poderiam ou deveriam ser convidados, e já com o nome do curador. Evidentemente, algumas modificações foram feitas, porque eu não fui suficientemente autoritário para dizer: “olha, isso aqui não cabe, eu não gosto, e tal”. Mas, em linhas gerais, houve uma coincidência percentualmente grande entre o que eu já tinha sugerido e o que eles finalmente confirmaram. Então, a gente se reunia, nós nos reunimos duas ou três vezes ao longo do ano, porque foi um trabalho de mais ou menos um ano. E, aliás, devo dizer que é uma cidade que me encanta, Porto Alegre. Eu, como caminho todos os dias, né, há 30 ou 40 anos – tem décadas, né? – eu caminhava também ali na beira rio e tal. Levantava às 5 horas, não importa a hora em que dormia. Com o Gerardo Vilaseca, que foi o responsável pela montagem, e... então, quer dizer, sempre me pareceu uma cidade extremamente agradável. E às vezes eu passava duas semanas, quinze dias, sem retornar ao Rio, etc e tal.

Bom, então, é... O processo foi mais ou menos assim. É... Quando eu disse que foi, talvez, a maior exposição antológica, maior até que a 2ª Bienal de São Paulo, que foi a mais brilhante Bienal, porque foi também um levantamento antológico da arte internacional, tá entendendo? E o responsável foi o Mario Pedrosa, meu guru, sempre foi, a vida inteira...

É... Bom, eu estruturei a Bienal em três vertentes, né. É... Uma vertente construtiva, quer dizer, a ideia, a relação entre arte e as esculturas? [12min49s]. Quer dizer, a ideia de arte construtiva, de arte concreta, etc e tal, sempre o elemento fundamental é a ideia de estrutura, de organização. Depois, uma vertente política, quer dizer, a arte e o seu contexto, né, o contexto sociocultural. E a vertente cartográfica, que abrange a questão do território, a relação, digamos, de geografia e história, não é?

É... Mas tinha dois seguimentos, não é, além dessas três vertentes. Uma é... uma... um levantamento dos artistas jovens desses vários países, e, digamos assim, o que eles produziram nos últimos... no último lustro, né... Quer dizer, a Bienal foi de 1997, né, então, quer dizer... digamos assim, a partir de 1992. Então, quer dizer, a gente apresentou um panorama também dessa produção mais jovem. E... Também fizemos um levantamento do que existia, não de tudo, mas do principal, do que existia de arte latino-americana nas coleções públicas e privadas no Brasil. Né? E, além disso, dentro dessas vertentes, três salas, digamos assim, específicas. Uma sala, é... Dedicada ao desenho industrial, né, porque tinha... porque teve uma espécie de retrospectiva do desenho industrial realizado por Aloísio

Magalhães, né, que é um dos pioneiros no Rio de Janeiro e tal, do gráfico designer... ele é sobretudo um autor de... do designer gráfico, né, não de produtos industriais, etc e tal...

É... E aí, então, tinha o Aloísio Magalhães, tinha o [inaudível], da Venezuela... e... e a gente agregou a isso também uma coisa interessante, que é uma mesa grande e tal, com os desenhos de Ester Grinspum que ilustravam a Folha, né? E eu acho que pela primeira vez era um tipo de ilustração que na verdade não era uma ilustração do texto...

[15min]

...era uma espécie de imagem gráfica, tá entendendo? Que eventualmente casava até, com o texto, mas que introduz, assim, um elemento novo na diagramação dos jornais, e sobretudo na parte, digamos, opinativa dos jornais e tal.

Então tem os originais dela, que ela guardava tudo, e as publicações... Isso continua até hoje, quer dizer, a Folha se caracteriza exatamente por essa coisa de trazer esse tipo de ilustração, hoje mobilizando um número grande de pessoas, etc e tal. E que... é uma forma também de aliviar a própria página, né, com um desenho, etc e tal.

É... E ainda tinha... E uma outra sala, também, dedicada sobretudo à questão da repressão política no Brasil, na verdade não só do Brasil, mas que... sobretudo dos países do Cone Sul, né, várias ditaduras militares... No Uruguai... quer dizer... Argentina, Brasil, Chile, etc e tal. Né?

Então isso foi, digamos assim, a estruturação geral da Bienal. E, mais, ainda tinha também um ateliê. Um ateliê... O ateliê de... de... de Torres-Garcia. Praticamente reduzido à mesa e à cadeira dele, né? E o livro... O livro “Universalismo Construtivo” sobre a mesa, né? Que é um catatau de 600 páginas.

Bom, e ainda teve uma coisa que eu chamei de “Imaginário objetual”, porque a ideia era chamar alguns artistas mais jovens ou de idade mediana entre 30-40 anos e tal, que fossem capazes de captar essa criatividade que pulula, que está presente, na cidade e tal. Né? Coisas que vão sendo feitas, coisas que vão sendo reformadas. Um carro que é transformado em uma outra coisa. Os banquinhos de engraxates... Quer dizer, coisas dessa natureza e tal. Então... E uma parte disso foi mostrada numa coisa lá chamada DEPREC, que é uma repartição pública já meio decadente, ali. No fundo já era quase um depósito... Num dos extremos ali da área portuária, né?

E houve também algumas intervenções urbanas, em alguns edifícios assim, etc e tal. É um projeto, na verdade, só pela descrição já cansou um pouco, né? É... E... Outro dado também importante é que essa, essa Bienal, ela também prestava uma dupla homenagem, né. Quer dizer, a um crítico de arte e de destaque na América Latina, e a um artista, né? E... No caso, a indicação do crítico foi Mario Pedrosa, né, não só porque é uma pessoa que eu convivi bastante, quando ele era presidente da Associação de Crítica eu era secretário... [áudio fica baixo] Até com, no momento da repressão, com pseudônimos, e tal... Mas, porque ele é um crítico importante... Que... Em vários países... Até porque, quando ele teve que se exilar, passou pelo Chile, depois foi pro Peru, depois foi pro México, depois acabou indo pra Paris, etc e tal. Ele ia pra um país e de repente davam um golpe e ele tinha que sair de novo, tinha que sair de novo, etc e tal.

E um dos textos, aliás, mais importantes dele, que é um texto de... não digo de ruptura, mas de reflexão sobre a própria vanguarda, os descaminhos, digamos assim, da vanguarda, né, que é “Manifesto para os tupiniquins e nambás”, né? E ele questionava muito sobretudo uma certa vertente da arte... da body-arte, por exemplo, que levava uma espécie de processo de... de ferimento, de escarificação, de autotortura, etc e tal, que é o caso daqueles... é... lá, os austríacos, que um dele foi se cortando e cortando o pênis até uma hemorragia, que ele morreu ali... Então, ele achava que isso... era uma situação que... Se a morte ali era um elemento de atração, era um pouco contrário até da arte. E... Então, quer dizer, ele foi homenageado. E o artista foi o Xul Solar.

É... Evidentemente que não foi fácil, é... convencer os gaúchos, né, os porto-alegrenses, sobretudo... dessas questões todas.

[20min]

Por exemplo, houve uma reação muito forte, muito grande, pelo fato de que eu indiquei o Xul Solar e não o Iberê Camargo. Mas o problema é que essa indicação tá ligada também às próprias vertentes, né? Então, quer dizer, o Mario Pedrosa, ele esteve muito ligado à vertente construtiva. Por outro lado, ele era simultaneamente um crítico de arte e um homem político, né? Então ele estava ligado a isso e à questão da cartografia um pouco menos, até porque era uma tendência mais recente. Então tinha sentido a escolha do Mario Pedrosa e não de algum outro crítico. E no caso do Xul Solar, porque também ele tem papel fundamental no modernismo argentino, quer dizer, a ligação dele com, por exemplo, com Borges, né... O Luis Borges, né, o escritor fantástico e tal... E ele tem... Tinha uma produção muito estranha,

porque ele era também um erudito e, portanto, ele tinha, assim um... ele trabalhava, manejava muito bem certas coisas, assim, de culturas mais antigas, arcaicas, etc e tal, e criou quase que uma espécie de vocabulário, né, de uma imagética, tá entendendo? Portanto é uma figura extremamente forte, poderosa. E também não era o caso também de ficar só indicando brasileiro, etc e tal.

Uma outra questão também, muito regional, é que foi a reação de um pequeno grupo de 8 ou 10 pessoas, é... que... que lamentavam de que foram indicados pouco artistas gaúchos... É verdade... Mas, principalmente, aproveitaram o prestígio do Iberê, da figura já, né, política, do Iberê... Essa coisa toda do Iberê e tal... E não... E tal...

Eu insistia muito: Porto Alegre apenas hospeda a Bienal do Mercosul. Quer dizer, não é uma Bienal gaúcha, não é uma Bienal de artistas locais. Quer dizer... O Rio Grande do Sul faz ali fronteira com o Uruguai, com a Argentina, etc e tal, então tem uma posição estratégica ali, importante, em relação ao Mercosul, né? E até, num certo momento, na minha cabeça, passou sempre a ideia de que essa Bienal poderia até ser realizada a cada dois anos em um país desses, tá entendendo? Não sei se a Bolívia teria condições econômicas e tal... pra bancar uma exposição como essa. Ou mesmo o Paraguai. O Chile, talvez. A Colômbia... Não, a Colômbia ainda não era.

Então, portanto, também foi outra discussão. E... Então, mas foi uma briga forte, porque em certos momentos essa oposição foi muito grande e tal. Mas eu insisti que não era uma questão regionalista, e um regionalismo dentro de um regionalismo, né? E que o projeto... É... Aliás, é outro fato a ser chamado... chamado atenção. Também isso, aquele Jacques Leenhardt, que durante muito tempo foi presidente da Associação internacional de críticos de arte, que é um francês – hoje é ligado inclusive àquela comissão que seleciona exposições do Instituto Iberê Camargo – aliás, eu acho que até a recusa do Iberê Camargo foi um estímulo a criar o Museu Instituto Iberê Camargo. [risada] Não... As coisas são assim, funcionam assim. Quer dizer, até indiretamente eu prestei um benefício. [risada] Heim? Entende...

É... Então esse Jacques Leenhardt chama atenção muito ostensivamente, quer dizer, que é a 1ª Bienal, no mundo, ligada a um projeto econômico, no sentido de que um... como é que chama? Uma organização, né, multinacional, tá entendendo? É... E esse era um fato novo, tá entendendo? Por isso daí inclusive a minha ideia, mesmo, que se passou em um certo momento, de... de... de que eventualmente ela poderia ser a cada dois anos num país, né?

Bom, deixa eu ver aqui... Bom, foram também realizados dois seminários... Com a presença aproximada, aí, de uns 60 críticos de arte, historiadores, brasileiros, latino-americanos, europeus, norte-americanos, não é? E um deles dedicado à discussão das utopias latino-americanas, aos movimentos, tendências, agrupamentos históricos e tal.

[25min]

Quer dizer, digamos, assim, os conceitos, né, e as teorias elaboradas pelos nossos críticos de arte, artistas... Não apenas artistas e críticos de arte, mas também intelectuais... Argentinos, uruguaios, mexicanos, etc e tal... É... Tanto, quer dizer... É uma reflexão grande. Então, [INAUDÍVEL]... Um, lá... Os nomes estão faltando... Tá aqui, em vinte minutos eu lembro.

É... Então, quer dizer, essa... essa foi a primeira parte. A segunda parte, é... Levantar, fazer uma discussão sobre o ponto de vista europeu, ou euro-norte-americano, sobre a arte latino-americana. Esse também foi um ponto de reação, quer dizer, por que discutir o ponto de vista deles e não o nosso ponto de vista? Ora, era muito importante que a gente discutisse o nosso ponto de vista sobre a própria arte brasileira, e a parte latino-americana, mas também escrever o que, exatamente, eles pensam ou pensavam, né, da arte latino-americana. Tanto que, que eu acho que uma das... um dos conceitos básicos, né, é... da justificativa da Bienal era a necessidade de, digamos assim, é... começar a fazer uma avaliação da arte latino-americana, se não a partir de um ponto exclusivamente latino-americano, mas a partir de um ponto que fosse também um ponto de vista latino-americano. Porque a história da arte, ou do Brasil, de vários países... em grande parte é escrita lá fora, né? E o problema da... digamos assim, qual é a palavra? Da qualificação da... dessa nossa produção, em grande parte, é feita lá fora. Então, pra poder reescrever a história da arte latino-americana a partir de um ponto de vista nosso, nós teríamos que simultaneamente também ver o que eles tavam pensando. Ou até, de alguma maneira também, digamos, participar da festa europeia, norte-americana, mesmo sem ser convidado, como um... Né? Um convidado... Então a gente teria que fazer essa reflexão... Mas então, “Não... Isso não tem sentido. Por que chamar os críticos de fora?”. Etc e tal.

Aliás, o Rio Grande do Sul tem uma marca muito forte da questão regional, né? Que tem um peso muito grande, as bombachas... etc e tal... Né? E um lado, assim, meio ditatorial, que vem, né... Os vários ditadores, desde Getúlio Vargas e tal. Tem ditador bom e ruim, né, digamos assim. E os militares do golpe eram quase, uma grande parte era de gaúchos. Então tem essa coisa. Eu que sou mineiro, não sou carioca, eu sempre fiz... aliás, estabeleci uma

relação, né, que eu acho que... eu quando cheguei ao Rio, queria – essa coisa messiânica – queria fazer as pazes entre Rio e São Paulo. [risadas] E a nova objetividade brasileira, nasceu um pouco dessa ideia, aquela discussão... E eu fui meio um [inaudível]... Eu fazia um... por não ser nem carioca, nem Paulista, então eu que, de certa maneira, selecionei os artistas [som falhando 28min38s]. Faz parte da história...

E, mas então, quer dizer, hoje... Até geograficamente, Rio e São Paulo já estão próximos... E essa briga hoje é muito menor, mas ainda existe um pouco. Mas então eu acho que a grande diferença é entre Minas e Rio Grande do Sul. Essa é que é a grande diferença. Então você fica imaginando, né, o que que é a terra gaúcha... o pampa, aquele espaço vazio, aquela coisa metafísica. Daí o cavalo, daí a velocidade... Tá entendendo? Quer dizer, aquela coisa e tal: corre, corre, corre, cai no meio do caminho, né? [risadas]

E em Minas Gerais são montanhas, então, quer dizer, é um caminhar devagar, no lombo do burrinho. Você vai controlando, vai assim, vai assado... e chega lá. Tá entendendo? [risadas]

Não, não cai no meio do caminho. Porque... Mesmo o tombo do... do jumento... é pequenininho, e coisa e tal. Quer dizer, essa é a diferença. Essa coisa meio mineira da democracia, muito marcada pela coisa de Minas, desde a Inconfidência Mineira, né? Muito diferente do Caudilhismo gaúcho. Olha, não tô... Nada contra... Sempre elogio Porto Alegre, gosto. Sempre gostei da cidade e tal.

[30min]

Pois é... Tá entendendo? E... Então, quer dizer, aquela coisa mineira da conversa ao pé de ouvido... tá entendendo? A coisa, por exemplo do barroco, da janela de gelosia, em que se vê sem ser visto... Tá entendendo? Essa coisa muito mineira, sabe? Discreta, não falar muito, etc e tal. Um pouco de ironia, porque às vezes ele é irônico, porque é uma forma... como ele é tímido também, então a ironia dá um tempo pra dar uma resposta, tá entendendo? Assumir um compromisso, etc e tal. O gaúcho é todo intempestivo, tá entendendo? É violento, é forte, aquela coisa. Tá entendendo? Então, essa é que é a diferença. E foi até interessante que um mineiro morando no Rio fosse fazer a 1ª Bienal. É... E outra...

Bom, aí vem agora outra estatística. O catálogo é esse aqui... pesa uns 3kg. Tá entendendo? Tem mais de 500 páginas, e tem um texto introdutório meu, né? Em que eu procuro teorizar todas essas questões, e cada curador teve o seu texto. Os sub-curadores, etc e tal... E cada artista teve duas páginas, com fotografia, um currículo, e um pequeno texto ou, é... já conhecido... ou um depoimento, etc e tal. Então é um documento extremamente importante.

E além disso eu consegui fazer... reunir... nisso aqui, num volume do Instituto, é... Estadual do Livro. É uma revista chamada Continente Sul, e aqui são mais, também quase 500 páginas em que eu reúno vários manifestos, documentos e textos de época e tal, dos países que participaram da Bienal. Uma série de documentos aqui, extremamente importantes, e que isso não existia antes e tal. E também, inclusive, de alguns que não são especificamente da área... da área plástica, ou da literatura, ou até... um geógrafo, como esse baiano. Como é que é o nome dele? Sensacional... Da questão do território. Heim? Milton Santos. Né?

Então, é... Então isso foi feito. É... Bom... Outro dado, agora, importante: a Bienal, ela ocupou 12 espaços diferentes de Porto Alegre. Só essa numeração já cansa, né? Mas na verdade é que foi isso. Então... O seguinte... Quais eram os espaços? Tinha a sede do edifício, que era... que era ligado a aquele banco... né... etc e tal... E ali foi quase todo reformado. Porque o Gerardo, ele não só era arquiteto... participava também dessa parte de comunicação... o projeto total de comunicação veio da Argentina. Foi feito por um argentino.

Mas, então, tinha esse prédio. Alguns andares ali... Era da administração, e ali... Agora eu já começo a misturar na minha cabeça algumas coisas. Mas tinha, se não me engano, a vertente política, tava em grande parte ali. É... Depois o outro... o segundo prédio foi... o Edifício do Gasômetro. Que é um prédio tradicional, que já não funciona mais pra essa função de gás... Aliás, o Leenhardt também faz uma análise muito interessante dessa relação, desse Edifício Gasômetro, com Marcel Duchamp, que tem um trabalho sobre gás, né, um trabalho muito conhecido, e com o Mercosul. Porque a ideia... o gás é essa coisa que... fluídica, que está em vários lugares ao mesmo tempo, etc e tal. E estabelece umas ligações sobre coisas aparentemente incompatíveis e tal. Então ele faz essa reunião, essas três vertentes que ele destaca, etc e tal, e os artistas, e essa coisa... invisível, que tá presente... [áudio fica baixo – fala longe do microfone]

É... E, por outro lado, ao citar o Marcel Duchamp, quer dizer, trazer um artista, também, como teórico, ele acaba por destacar também a ideia de que a curadoria de arte, a curadoria, né, de exposição de arte, ela é não só uma extensão da crítica, ela é uma continuidade da crítica, mas já num plano, digamos assim, que não se reduz ao texto. Porque é o grande problema das artes plásticas, diferente, por exemplo, da crítica literária, que usa a palavra do escritor e a palavra também vai comentar o trabalho... Mas no caso das artes plásticas, usando a palavra pra comentar uma coisa que não é palavra.

[35min]

Então, e, aí... Isso é um... é um elemento que às vezes dificulta muito a abordagem, né? Por isso que num certo momento das minhas especulações... num certo momento eu passei a fazer áudio visuais como crítica de arte. Quer dizer... Tendo inclusive alguma parte de texto. Eu cheguei ao requinte de montar uma exposição para comentar uma exposição, que é o caso daquele comentário que eu fiz das exposições do Cildo, da Tereza Simões e do Guilherme Vaz e tal. Portanto, ali era uma proposta de uma... de uma... de uma crítica que poderia gerar ainda uma terceira crítica, o artista podia voltar, etc e tal. É...

Bom... Tá, não, mas aí, eu queria dizer isso... Aí, a curadoria, quando ela é, digamos assim, bem feita, e, sobretudo, porque... a gente encontra algumas curadorias em que a exposição não corresponde à ideia, porque a ideia é mais forte do que a exposição. E aí, eu acho o seguinte, o curador, crítico-curador, e eu acho que a curadoria em todo tipo de arte... há um desgaste da palavra curadoria... ela tem que ser tão sedutora quanto a obra de arte, entendeu? Eu acho que a obra de arte, ela tem que ter um elemento de sedução. E eu acho que uma boa curadoria é, no fundo, é também uma obra de arte, é também um trabalho de escultor [36min35s]. Então quando ele puxa essa coisa... mesmo sendo cerebral, etc e tal, ele também destaca esse ponto. Entendeu? Pra mim a Bienal foi como se eu estivesse já atuando como um artista, tá entendendo?

Bom, é... A outra coisa, o outro espaço foi o MARGS. O MARGS, ele abrigou exatamente essa exposição que eu procurei sempre adequar, né, o espaço... ele... o MARGS é, sobretudo, enfim, seu acervo, etc e tal, então ali eu reuni um acervo existente, que foi possível recuperar, sobre arte latino-americana existente no Brasil.

O outro espaço foi o antigo... o antigo edifício da Mesbla, que depois virou o da... da sede da Universidade da UBRA, e... esse edifício também, sobretudo os dois... os dois primeiros andares... ele foi totalmente também restaurado, recuperado, e... e... era um edifício muito interessante e, inclusive começou a ser apelidado de Guggenheim de Porto Alegre, porque é uma estrutura um pouco, essa assim... de uma espiral, né? Então ali ficou uma parte que era da arte construtiva, né? Que correspondia ao prédio e tal.

É... Bom, depois o outro espaço foi o Mercado Público. A gente... ocupou uma parte do mercado, que agora recentemente pegou fogo, né? E no meio, então, daquelas coisas de comida, de verduras, etc e tal, tinha ali um... uma parte mais ou menos mais limpinha e tal, que ali estiveram vários artistas. Um trabalho um pouco mais precário, feitos com... com... como é? Com uma espécie de vegetais, tecidos, umas coisas assim e tal. Outro espaço

também foi, é... A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que abrigou o trabalho do Cildo Meireles, né? “Como construir catedrais” etc e tal, que era um trabalho que 10 anos depois volta à ação. Porque ele foi apresentado inicialmente naquela exposição sobre os... três séculos, né? Das missões artísticas... Missões jesuíticas no Rio Grande do Sul, Argentina e Paraguai, e tal. E eu fui o curador também desse evento e tal, e acho que o trabalho do Cildo, esse das missões, foi o momento de inflexão, digamos assim, internacional do trabalho dele. É a partir dessa obra que realmente teve uma... E ainda hoje é uma obra extraordinariamente sedutora e tal. Ela é... realmente deslanchou essa presença internacional do Cildo hoje, que é enorme. Não há nenhum artista brasileiro hoje que tenha a mesma presença, ainda que ele tenha muita divulgação por aqui, assim, mas muito silenciosa. Porque é muito maior do que se imagina. E a presença dele em acervo e tudo... Então, lá também. E lá também estive o Camnitzer, né? Que é um... um alemão naturalizado uruguaio, parece que andou algum tempo também pelo Rio Grande do Sul, hoje mora nos Estados Unidos, na Itália e tal...

[40min]

...e além de ser um belíssimo artista, o trabalho dele é sobretudo intelectual, no sentido de uma pessoa que faz uma reflexão constante, permanente e erudita, né, sobre os caminhos da arte atual. Quer dizer, ele atua muito mais no campo da arte conceitual, tá muito mais próximo da palavra, da coisa verbal, etc e tal.

Bom, é... um outro espaço, também, foi o espaço da Renner. A Renner, que era uma grande... Firma, não... Tem uma cadeia, eu não sei se ainda existe, acho que existe ainda, de roupas... essas coisas assim, etc e tal. Tinha um galpão vazio, abandonado, tá entendendo? E que nós também aproveitamos pra ser um espaço, e aí foi realmente um outro trabalho do Geraldo como arquiteto. Ele criou toda uma estrutura interna, e a nossa ideia – e isso é uma das coisas que eu lamento – era deixar aquilo como um pequeno museu – tá entendendo? – ligado exclusivamente à produção do pessoal jovem. Porque ela abrigou exatamente essa produção dos artistas jovens, né? E, inclusive, pisos... tem dois níveis, tá entendendo? E ali tinha coisas belíssimas. Mas não ocorreu. Assim como a minha... a gente sempre imaginou que o Guggenheim de Porto Alegre [risada] permanecesse para um... para um espaço cultural. Houve ainda, é... uma outra empresa, a qual estava ligada a... a Benites, que fazíamos exposições, que criou um espaço cultural moderno, limpo, etc e tal, que ali também teve... uma parte da arte política, estava ali. O Ferrari, Leon Ferrari, estavam as coisas assim...

Eu vou...

O Ferrari que morreu recentemente e tal, que aliás era uma pessoa extremamente agressiva e tal, porque é um crítico severo sobretudo da Igreja Católica, do Papado... Aliás, ele contesta violentamente o novo Papa Francisco, aí, que ele ajudou a ditadura e tal. Ele é um pouco radical, não sei se é verdade.

É... Depois tinha esse DEPREC, que era esse espaço arruinado e tal, que a gente transformou em coisa muito interessante. É... E uma outra coisa também formidável, também, é que eu consegui que 10 artistas doassem projetos para 10 esculturas monumentais, que foram instaladas no parque da cidade – não sei o nome, é perto ali de um shopping, etc e tal. E as obras, eles receberam... acho que cada um recebeu 10 mil reais, era pouquíssimo, tá entendendo? E as obras foram construídas pelo Gerdau. Tá entendendo? Que, aliás, devo... preciso fazer homenagem a ele, porque ele realmente patrocinou, continuou patrocinando. Bem, deve estar sobrando dinheiro, né? [risada]

Mas ele era uma pessoa muito agradável, até de conversar, discutir ideias, etc e tal. Eu tive várias oportunidades de ter um debate com ele e tal. É... E ainda ocorreram essas intervenções urbanas, quer dizer... alguns trabalhos foram feitos na rua etc e tal. Portanto, você vê que é um projeto amplíssimo e tal, né?

Bom, o projeto pedagógico, no qual, curiosamente... Hoff deve explicar... Eu não me lembro muita coisa desse projeto. Mas era uma argentina, Margarita, também muito alegre, muito elétrica, né? É... Ainda é, né? E... Atrapalha um pouco a minha teoria de que as mulheres pequenas é que são as mais elétricas, as altas ou que têm dificuldades de se mover... Ela é de uma estatura mediana, né? [risada] Você pega a Lygia Pape, por exemplo, é pequenininha... Né? Etc e tal.

É... E... Pra... Praticamente pra terminar esse relatório inicial, com uma semana de encerramento da Bienal, nós montamos uma exposição no MARGS, documentando a própria Bienal. Com os croquis, com os recortes dos jornais, com pedaços de coisas, tá entendendo? Quer dizer, isso, assim... Paredes inteiras ocupadas, etc e tal. E... Bom, eu... pelo menos no meu arquivo, eu tenho mais de 100 textos e entrevistas, reportagens, depoimentos, que saíram desses dois meses que duraram a Bienal. Quer dizer, praticamente, praticamente... eram dois textos por dia! Não é texto pequenininho, são páginas inteiras. Todo dia saía.

[45min]

Então, quer dizer, o problema é que além do mais, dessa cobertura que foi, sobretudo, da Zero Hora, extraordinária, etc e tal... É, eu mesmo dei muitas entrevistas e tal, fiz essa coisa... etc e tal... É... Também programas de televisão, né? E isso, quer dizer, nesses 100 que eu tenho, inclui, por exemplo, fora do Brasil também, revistas... Vieram críticos de fora, etc e tal. É... E... Mas teve também uma publicidade muito bem feita, quer dizer, a cidade inteira tinha, como é que chama? Aqueles cones, né? Então tava presente... Enfim... A Bienal, ela realmente conquistou Porto Alegre. Entendendo? Quer dizer, ela teve uma presença marcante.

E um dia, então, eu tava assim, não sei fazendo o que... de repente tinha uma narrativa de um grenal, né, de um jogo do internacional do Grêmio. De repente o locutor fala do... de um gol fantástico que ele presenciou. Ele diz assim: “é um gol de Bienal!”. [risadas]

Então, pra mim, é... é a confirmação de que a Bienal realmente se tornou uma... uma coisa presente na cidade. Agora, o que eu pessoalmente apenas... no... pode ser que esteja sendo vaidoso, etc e tal. Mas é uma descrição absolutamente real... Mas a verdade é que eu gostaria de ter feito a 2ª Bienal. Tá entendendo? Porque eu já, antes de fechar a Bienal, eu já tinha o projeto da 2ª Bienal. E a minha ideia é muito mais do que... o projeto da Bienal era o projeto da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, tá entendendo? Porque a minha ideia era, quer dizer, o que eu queria era exatamente... era... digamos, confirmar essa perspectiva que a gente abriu com a Bienal. O que eu... o que eu penso é o seguinte: hoje... hoje há um excesso de bienais, há um certo fastio. Aliás, já naquele tempo, porque a Mari Carmen Rodrigues escreveu uma carta muito bonita pra mim, né, dizendo que apesar de um certo fastio, etc e tal, ela via um grande frescor – né? – na maneira como a Bienal foi organizada e, sobretudo, a colocação das vertentes – né? –, que ela achou que foi um caminho muito interessante. O Leenhardt também, etc e tal.

Então, quer dizer, hoje tem muitas bienais, e tal, mas, então, o que eu digo é o seguinte: é... o que eu queria era fazer uma Bienal que fosse... de alguma maneira um contraponto do caso brasileiro com a Bienal de São Paulo, tá entendendo? Quer dizer, mas... por outro lado, eu queria, realmente... o enfoque era mesmo a arte latino-americana, então, quer dizer... eu queria insistir nessa ideia, tá entendo? Porque o Brasil, apesar de fazer fronteiras com todos os países, praticamente... Rio Grande do Sul, sobretudo... quer dizer, sempre deu as costas – tá entendendo? – pra América Latina. Então, pensa muito mais na Europa, ou pensa muito mais nos Estados Unidos. Quer dizer, a consagração de um artista brasileiro nunca será em algum país latino-americano, será sempre lá fora, etc e tal. Né?

É... E então, quer dizer, eu queria confirmar algumas das coisas. Mas, principalmente, eu queria ampliar... Quando eu falo que é muito... era um projeto muito mais da Fundação do que da Bienal, porque eu queria aproveitar o tempo entre uma Bienal e outra. E aí a minha proposta era o seguinte, era fazer no mínimo três exposições, tá entendendo? Uma exposição América Latina – Europa, América Latina – Estados Unidos, América Latina – África. Isso, claro, me lembrou muito, porque tinham aquelas exposições que foram realizadas no Pompidou, é... Paris – Nova York, Paris – União Soviética, Paris – Paris, né? E que eu vi todas essas exposições... eram muito pesadas, os catálogos eram maiores do que esse aqui, tá entendendo? Quer dizer, muito texto demais, quer dizer, então, era meio cansativo. Mas sacaram coisas maravilhosas naquelas exposições. Então eu queria fazer isso, tá entendendo? Pra ampliar, por exemplo, o diálogo, por exemplo, com a África, que agora entrou na moda, aquela coisa toda, etc e tal. E por outro lado, inclusive, também até pra mostrar como a arte latino-americana não só repercutiu na Europa, como você imagina que um Torres-Garcia, né, quer dizer, que viveu 43 anos na Europa, 41 na Europa, 2 nos Estados Unidos, só volta depois, né, pra criar a Associação de Arte Construtiva Latino-americana... Ele criou ali em Paris, em 1930, aquele agrupamento Cercle et Carré, Círculo e Quadrado, que reuniu a nata, digamos assim, dos artistas europeus.

[50min]

Aqui, entre 30 e 31, criaram o Círculo Quadrado, o grupo Abstração e Criação e o grupo de Arte Concreta e tal. Todos mais ou menos próximos e divergentes, discutindo, etc e tal. Mas, é... ocorre que ele influenciou lá fora, como influenciou nos Estados Unidos uma série de movimentos, etc e tal. E ele chegou, aliás, com uma ideia de ampliar esse conceito de arte construtiva pela América Latina e tal. E ele era, sobretudo, um professor. Quer dizer, um conferencista... Tinha curso na televisão... Não. No tempo dele era... pelo rádio, e aquela coisa...

Então, é... queria também mostrar isso. Por exemplo, a influência, por exemplo, dos latino-americanos, por exemplo, no surrealismo norte americano. Ou mesmo no surrealismo europeu, tá entendendo? Essas coisas, etc e tal. Então, tinha isso. Por outro lado, queria fazer uma publicação que fosse uma publicação Latino-Americana e tal. Depois eu queria criar um centro de documentação, tá entendendo? Que é hoje, mais ou menos, o projeto da... Mari Carmen e tal. Antes, naquele tempo, ela era uma outra instituição, agora é do Huntington, né? E ela já criou, inclusive, sites, televisão... eu mesmo cedi direitos autorais de quase 50 textos meus, etc e tal, e ela tá adquirindo, adquiriu, por exemplo a coleção de arte do Lerner, etc e

tal. Então, quer dizer, eu queria que a coisa avançasse nesse sentido, que não ficasse só na exposição. Porque, fazer uma Bienal, não é, assim, um... uma coisa tão complicada e tal. Quer dizer, e por pior que seja a Bienal, sempre terá dois ou três artistas que são bons. Mas eu queria marcar bem o espaço da Bienal do Mercosul. Mas aí era o Justo Werlang, ele saiu, foi quando entrou outro diretor, e eu me senti um pouco, assim... porque eu queria... mas, tudo bem, também, nobody is perfect, né? [risada] Como diria o Boca larga, né, aquele ator.

Mas, então, de qualquer maneira, o meu projeto era esse. Quer dizer, que a Bienal não fosse só...

Agora, a questão... é... da Bienal... quer dizer... ela continua, tá entendendo? E, aliás, não deixa de ser surpreendente que ela já tem 10 anos, né? 10 anos, tá entendendo? É um fato fantástico, e tal, e com a participação, que me parece sempre muito forte, né, do... dos... dos empresários, etc e tal, e acho isso uma coisa fantástica e tal. Aliás, eu acho que o Rio Grande do Sul é um dos polos fundamentais da arte brasileira. Pelo que faz, em termo de instituições, e até mesmo pela produção, que talvez até não tenha avançado ainda demais, apesar da presença da Bienal.

Ah... e... pois é... Então é isso aí, quer dizer, estatisticamente é isso. Eu pensava que era um tempo maior, então eu pensava que podia ler alguma coisa aqui. Não, não... Mas é muito, é muita... Eu queria ler duas coisinhas, na parte política da coisa do meu texto. E depois, aqui... é um comentário... [ruídos da plateia, conversas longes do gravador]

Essa revista Margem, Márgenes, ela é bilíngue, é ligada a Universidade de Belo Horizonte. Tem aqui um texto meu que eu vou... porque, na verdade, esse texto nasceu como uma espécie de comentário... da parte que saiu na imprensa, etc e tal, e eu comento então... [fala longe do gravador, não é possível escutar]

E depois, então, eu faço uma projeção [fala longe do gravador]

Bom, eu... são trechos... viu? o texto é bem maior. Mas:

“É conhecida a afirmação feita por Henry Kissinger, durante reunião de chanceleres do Continente, realizada em Viña del Mar, no Chile, em 1969, de que “nada de importante pode vir do Sul. A história nunca é feita no Sul”. Mas antes que o ex-chanceler dos Estados Unidos manifestasse de forma tão cínica seu desprezo por tudo aquilo que nasce ao sul do Rio Grande, Torres García já invertera a posição do mapa do Continente, situando a América do Sul ao norte. Uma boutade? Talvez. Mas não devemos desprezar o valor dos símbolos. Este

pequeno desenho ilustra um artigo de Torres García de 1935, no qual ele defende a criação de uma Escola do Sul.” Eu, na verdade, neste texto, eu no final, eu...

[55min]

exatamente, eu... eu concludo, porque é um desenho... [fala longe do microfone] tá entendendo? E esse desenho dele ilustra, exatamente, esse, essa fundação, digamos, dessa Associação de Arte Construtiva, e tal. E eu digo que ele, no fundo, sintetiza as três vertentes. Porque ela tem um lado político, ela tem um lado construtivo, que é o dele, Torres Garcia, e tem o lado cartográfico, porque é a questão do mapa, cartografia, territorialidade, etc e tal. O outro trecho aqui, também do texto, diz o seguinte: “mas pode-se inferir...”, ah, bom, não, é porque eu estou me referindo à fala de um crítico norte-americano é... que... fez uma palestra num colóquio de críticos de artes realizado em Caracas, em 1978, que aliás, uma das amigas minhas nesse... era uma argentina, também, hoje é diretora de um daqueles museus lá, já não me lembro mais. É... Esse cara chamava-se Dale McConnathy, ele diz o seguinte, ele afirma que “a América Latina tem artistas, mas não tem arte”. Coisa curiosa, né? E eu aí comento: “Tal afirmação, ilustra o que tem sido um comportamento das nações centrais, que, de tempos em tempos, pinçam na produção artística latino-americana um ou dois nomes, destacando-os e isolando-os de seu verdadeiro contexto histórico e cultural e a seguir mitificam-os por seu caráter de excepcionalidade artística, próxima do milagre.” Lúcio Fontana, por exemplo, seria um exemplo, né? Mais recentemente a Frida Kahlo, a tal Fridolatria. “Esta tem sido a regra. Mas pode-se inferir ainda da afirmação de McConnathy que, à semelhança do que ocorre no plano econômico, seríamos, os latino-americanos, importadores de produtos acabados, isto é, de estéticas. Ou falando em termos filosóficos, exportamos o não-ser (a matéria bruta, informe) e importamos um ser que não é nosso. Importamos, por exemplo, a Minimal Art, quando temos, entre nós, um pioneiro desse movimento, que é Mathias Goeritz, e figuras seminais como o brasileiro Amílcar de Castro. Então, como se vê, a questão não é ontológica, mas política e econômica. Afinal, temos artistas, que desde muito tempo integraram o ecúmeno da arte universal, como temos arte, isto é teorias, estéticas.” Não é? Porque a suposição é de que também não temos as pessoas que façam a reflexão, né?

“Teorias que não se aplicam só ao contexto latino-americano, mas que podem servir como instrumentos indispensáveis à compreensão de todo o processo da arte moderna e contemporânea. Para citar alguns exemplos: a antropofagia de Oswald de Andrade, o regionalismo crítico de Pedro Figari, o universalismo construtivo de Torres García, o real maravilhoso de Alejo Carpentier, a teoria de não-objeto de Ferreira Gullar, o tropicalismo de

Hélio Oiticica, a estética da fome de Glauber Rocha, a arte de resistência de Marta Traba, às quais poderíamos acrescentar as formulações de intelectuais, poetas, artistas plásticos, críticos de arte, políticos e revolucionários como, entre outros, Enrique Rodó, uruguaio, Torres García, Pedro Figari, Xul Solar, José Martí, José Vasconcelos, José Carlos Maritegui, Simon Bolívar, Vicente Uidobro, Matta, Mário Pedrosa, Darcy Ribeiro, etc e tal.” Então, nós não só temos arte, como temos teóricos de arte.

É... Deixa eu ver mais aqui... [fala longe do microfone]

Eu acho que vou ler só mais esse. Ah, bom, aqui... “Se, no passado, a norma foi a pilhagem sistemática dos nossos acervos culturais, hoje a neocolonização se faz a través das bienais, exposições, livros, dicionários, revistas, simpósios, colóquios, bancos de dados, cd-roms, Internet, etc. Em outros termos, trata-se de colocar nossas tradições culturais nos museus metropolitanos, como se fossem troféus de caça e, ao mesmo tempo, excluir a nossa criação atual das grandes mostras internacionais e dos acervos dos museus europeus e norte-americanos. É certo que, nas duas últimas décadas, a situação mudou para melhor...

[1hora]

...e já podemos ver latino-americanos integrando, destacadamente, as grandes bienais e mostras internacionais como Documenta de Kassel, até realizando individuais nos mais importantes museus metropolitanos.”

Bom, e aqui eu... o último parágrafo que eu vou ler: “A arte internacional flutua como uma nuvem acima dos países e continentes. Não finca raízes nem cria tradições. Como a nuvem, modifica-se a cada instante, numa série contínua de metamorfoses. Esta arte internacional existe antes de tudo para a glória de um clube seletivo e fechado de países, artistas, curadores, galeristas e colecionadores. Atuando de um modo perverso, de acordo com os interesses econômicos e de política cultural, invade os países, submetendo os circuitos locais de arte às suas exigências e dogmas e desaparece rapidamente, deixando órfãos os artistas, que seguirão, assim, até que apareçam novas tendências. Atua, enfim, como o capital especulativo internacional, que entra e sai das bolsas, sem criar riquezas nos países em que atua e o que é pior, aumentando frequentemente a miséria e a desigualdade econômica.”

É... [fala longe do microfone por um longo trecho]

Eu começo o... [microfone falha]

“De um modo geral, foram os críticos estrangeiros os que melhor captaram o verdadeiro significado da Bienal do Mercosul, realizada em 1997, em Porto Alegre, Brasil. É “a revisão mais sólida e rigorosa feita até agora sobre a arte da região”, diz o crítico uruguaio Alfredo Torres, no que é completado por seu conterrâneo Clio Bugel, que afirma: na I Bienal “predomina uma coerência programática que representa uma atitude definida com respeito à arte e seu papel no nosso continente”. Mari Carmen Ramírez, curadora da Archer M. Huntington Art Gallery, da Universidade do Texas, e de várias mostras antológicas de arte latino-americana, afirma, em carta ao curador geral, que “partindo de muitos ângulos foi uma bienal cheia de revelações ainda para aqueles que sofrem já de um alto nível de ceticismo e por que não dizer de fastio diante deste tipo de evento”. E acrescenta: “A ideia de organizar a mostra segundo eixos conceituais, assim como a atinada representação de artistas e movimentos de legitimação interna e não de mercado, deram um frescor pouco usual. Poucas vezes encontrei uma leitura da arte latino-americana tão acertada em todas as suas dimensões”.

É... Não, eu, eu, eu acho que vai ficar chato ficar lendo essas coisas... Só uma coisinha que eu queria achar aqui... Bom, deixa isso pra lá... Bom, é... Eu queria dizer o seguinte, é, que... É curioso, estive lá a Catherine David, né? Que foi a curadora da Documenta, e ela fala uma retro... o conceito dela era de retrospectiva, que é uma contradição em termos, né? Mas o que eu acho curioso é exatamente isso, é que o que fascinou a ela foi a parte da repressão política, porque isso cabe muito dentro de uma leitura da arte latino-americana, tá entendendo? Porque não tava previsto, propriamente de início, mas... e, como eu disse, eu sempre procurei adequar os espaços, digamos, ao tipo de coisa. Então, de repente, tinha uma espécie de área, assim, não chegava a ser um porão. Era de baixo, assim, de uma escada, um lugar meio confinado, então eu resolvi... eu coloquei ali várias vitrines com fotografias, com textos, cartas, etc e tal, que falavam da situação, por exemplo... ali tinha uma documentação sobre... é... aquela, aquela coisa lá de... da Argentina, como é que chama? Aquela cidade... Heim? Tucuman Arde...

[1h5min]

...que foi um evento forte no... em plena ditadura. Que, ao mesmo tempo criticava um pouco o instituto Torcuato Di Tella, ela, o Romero Brest, e tal, que era um grande personagem também... É... Mas, que... foi uma exposição que estava associada a alguns sindicatos trabalhistas, etc e tal. Então foi uma coisa extremamente importante, e... que inclusive

questionou essa coisa do Torcuato Di Tella, que era muito importador e tal. Mas foi também um trabalho sensacional, até porque o Romero Brest também era um sujeito brilhante.

É... O outro foi o... no Chile, aquele grupo lá... é... Cena... como é o nome? [silêncio] La cena avanzada... Que era um grupo, também, de ultra vanguarda chilena e tal. Também bastante radical. Na verdade, era um conjunto de... de... coisas isoladas, que formou essa coisa chamada cena... E... Também alguns trabalhos desses artistas de vanguarda e tal, tavam muito ligados ao problema da miséria chilena, por exemplo. Um dos trabalhos, por exemplo consistia em distribuir leite e comida pros favelados, etc e tal. Então, também, isso também foi bastante reprimido e tal. Depois... Por exemplo, na Venezuela tinha aquele grupo chamado “El techo de la ballena”, que também, já bem antes dessas movimentações, era também uma coisa extremamente agressiva, inclusive com a apresentação de obra de animais eviscerados, etc e tal, quer dizer, mortos, tá entendendo? Era coisas extremamente agressivas, que também questionava algumas situações. E no caso brasileiro, quer dizer, são dois exemplos, quer dizer, Documento, que é na... essa geração AI5, né, que chamam... na verdade eu realizei uma exposição, quando eu dirigi a galeria do [inaudível, 1h7min07s], quer era: “documento, uma geração”, que é a geração que comeu o pão que o diabo amassou, né? Porque é a segunda geração da década de 60, né? Então... E foi a geração que teve que enfrentar a censura, a ditadura, quer dizer... a impossibilidade de expor em galerias comerciais, que não queriam correr o risco. E na verdade nem nos próprios museus, que também dependiam de verbas, etc e tal. Então, essa geração, que é Antonio Manuel, Cildo, que é o Barrio, que é o Humberto Costa Barros... é... Quem mais? E depois tem uma parte mais, assim, ligada à construção, que é o Humberto Costa Barros, o Raymundo Colares, a Wanda, tinha também o Claudio Paiva, né, que... daqui de Niterói. Não o cartunista, o artista. É... Que comeu, realmente, o pão que o diabo amassou. Que tiveram obras censuradas, que alguns passaram por prisão... E... E... Portanto, tem uma documentação das dificuldades, né? E o outro... É um caso que... não sei se vocês ouviram falar, mas que foi um... também uma coisa, quase um ápice, assim, da situação, que foi o caso Volpini. O caso Volpini é o seguinte, foi realizado um salão de... de... tinha um salão de arte global, em Belo Horizonte, que era o Salão de inverno, patrocinado pela Rede Globo... pela... pela Rede Globo, pelas televisões locais, e eu era crítico do Globo naquela época. Mas é... então, tinha um júri, e esse júri aceitou o trabalho de um artista chamado Lincoln Volpini. E esse artista que era... na verdade era ainda um estudando ainda de Belas Artes, mas já fazia os seus trabalhos e tal, ele apresentou três trabalhos, e um dos trabalhos, no dia seguinte à

inauguração – aliás, os três – foram retirados da exposição por ordem de algum militar, de alguma coisa, etc e tal. É... É... Certamente foi uma denúncia, porque era um trabalho que não se destacava muito, era um trabalho pequeno, etc e tal. E um desses trabalhos – eu mostro uma fotografia – era, na verdade... o trabalho era na verdade 30x40, etc e tal, tinha uma parte superior, uma parte inferior, tinha uma bandeira do Brasil, que eu acho que era em madeira, e... Mas, só a madeira, com o retângulo, o triângulo, o losango... É... E depois tem aquela... ali, em vez de “Ordem e Progresso”, tinha ali uma interrogação e tal. E em baixo tinha uma fotografia de uma menina, é... paupérrima, pobre, etc e tal, diante de uma árvore derrubada, tá entendendo? Um tronco de árvore, e tal. E era isso, a fotografia era isso. Mas alguém descobriu...

[1h10min]

...que ao fundo dessa árvore derrubada tinha uma espécie de murada, né, pedras, e granito, etc e tal, e ali tinha uma inscrição assim: “viva a Guerrilha do Araguaia”. Ora, a Guerrilha do Araguaia sempre foi um tabu do exército... É... E cada vez aumenta o número de vítimas, já chegaram quase a 100, né? Foi um massacre total, praticamente não escapou ninguém. Depois começou já... Mais... O próprio Globo publicou, etc e tal... Acho que o Genuíno esteve ligado... etc e tal... Então, o que que aconteceu? O artista e o júri que fez parte do salão – éramos eu, o Mario Cravo, o... aquele... o argentino baiano... como é que é o nome dele? Caribé... tá entendendo? A Sheila Lerner... e... São cinco, né? Tem mais algum, então. A Sheila, por sorte, ou sei lá, por intuição, ela, antes do... um dia antes de terminar, ela recebeu algum telefone da família, problema da filha... ela foi lá, aliás, com um bebê e tudo... e tinha algum... ela voltou, e não terminou. Mas o que que aconteceu? Então, um promotor militar abriu uma... fez uma denúncia, e... é... em que se questionava exatamente os trabalhos, como sendo ofensivos. Nós fomos... Ele foi em curso com um artigo da lei de segurança, quer dizer, que ameaçava a segurança do país, etc e tal, e veja só, o júri foi considerado coautor da obra desse artista, por tê-lo aceito. Portanto... Então, nós passamos por um processo, fomos julgados por um... por um... por um júri militar, tá entendendo? Nos julgaram... tivemos que perambular por aquele lugar, pelo DOPS, etc e tal... E... E é caso único na arte brasileira. Quer dizer, o artista... Nós fomos, como é que chama? Não fomos acusados, não... tem um nome técnico aí. Não tem nenhum advogado aqui? [risada] Ele foi condenado a um ano de prisão, mas como ele era primário – tá entendendo? – ele não precisou ficar preso e tal. E o júri foi... Heim? Não, não, foi salvo... Como é que é? Absolvido, exatamente. Foram dois anos. Tá entendendo? E aí mostra também o seguinte, os

outros... os artistas... as entidades de artistas não tomaram uma posição. Os críticos não tomaram uma posição. Então, você imagina a solidão... dois anos, você tá entendendo? E eu escrevendo num jornal que patrocinava... não podia falar no assunto, tá entendendo? Então, quer dizer, quando houve a decisão – coincidiu, aliás, com o incêndio do museu – aí sim eu escrevi o artigo em que eu falo de duas tragédias: uma o incêndio do museu, e essa do Lincoln Volpini, etc e tal. Mas eu vou mostrar...

Então, isso também era um dos documentos dessa sala. Bom, a Bienal foi isso aí. Se vocês quiserem discutir, ela aqui deve ter uma memória hoje melhor do que a minha, porque ela trabalha lá na Bienal... É... Eu vou projetar uns slides muito rapidamente. São slides de 20 anos atrás, perfeitos, e... [fala longe do microfone, silêncio por um tempo – retorna em 1h14min45s].

Bom, um pouco arbitrária aqui, a sequência. Está exatamente como estava antes. Isso aí, é o seguinte, é um... é um... [fala longe do microfone, descrevendo os slides]

[1h15min]

[1h15min18s] Então, isso eu trouxe de Portugal... Ó... Do Uruguai... E fazia parte lá do museu... E, aí, por exemplo, é um quadro dele, né? Isso é característico, é um quadro característico dele, porque a novidade, exatamente, deste designer construtivo, é a inserção de signos e símbolos dentro daqueles retângulos e quadrados, é... neoclássicos, de Mondrian e tal. E, aliás, ele dedica, se não me engano, o livro, ao Mondrian. Não é? É, então, essa é a novidade, quer dizer, é a novidade do nosso construtivismo. Porque, de alguma maneira... Isso, aliás, o Kalenberg... Atenção... Foi o curador no Rio Grande do Sul... [disse] que nós começamos importando, e depois re-exportamos modificados, enriquecidos, né, para a própria Europa. E, aliás, é o que sempre ocorre. Eu me lembro que... quando me pediram uma ajuda para fazer uma exposição no... naquela instituição lá de Nova York, o... lá ao lado... Não, não, não... É uma... hoje é ligada ao Museu de Arte Moderna. PS1, quem é que falou? É... PS1, exatamente. Então, é... por exemplo, tinha um crítico belga sensacional, muito inteligente... ele hoje dirige... Heim? Exatamente... E tava aquela Ana Heiss, que era a diretora do PS1, eu, e... não sei mais quem. E tal. Então, na seleção, eu insistia muito em colocar o Amilcar de Castro, tá entendendo? É... Porque acho que é um dos principais artistas brasileiros, sobretudo do neoconcretismo. Mas eles diziam: “não adianta, porque lá vão achar que é... que é...” esse que tá agora expondo aí, agora... Richard Serra... tá entendendo? Mas só que ele fez isso antes do Richard Serra, tá entendendo? Falou: “não adianta”, tá

entendendo? Então eu não consegui impor o... o... [uma voz distante, não é possível ouvir] eu acabei não indo, porque eu tinha um outro compromisso... mas eu faço o texto do catálogo. Mas o Hélio Oiticica sim. Mas o problema é, eu dou o exemplo, assim, que é forte, porque é o Amilcar de Castro, tá entendendo? Aliás, o Amilcar, quando esteve lá, com a bolsa do Guggenheim, ele fez coisas que não... totalmente diferentes do que fazia aqui no Brasil e que, aliás, não é o melhor dele, tá entendendo? Ele começa a amarrar umas coisas e etc, que não deu muito certo.

Bom, então, é isso aí. Agora, o Torres Garcia, é a família inteira, né? É artista, etc e tal. Os dois filhos, o Horácio e o Raul, né? E depois ele tinha um grupo, que era o Gurvich, o Pailòs, o Alpuy e tal... De alguma maneira, ele tornou cinzenta toda arte uruguaia. Porque a presença dele foi tão forte, que essa coisa meio ocre, meio cinzenta e tal, virou uma marca durante muito tempo da arte do Uruguai. E... Como ele era um grande, assim, divulgador das coisas dele, um defensor das ideias, ele exerceu quase que uma espécie de ditadura sobre a arte uruguaia, assim. [fala longe do microfone] A obra dele tá muito acima dessa coisa...

[fala longe do microfone]

É melhor passar logo. [risada]

E desse grupo dele, tinha um artista que eu gosto muito, que é o Francesco... Depois eu lembro. É... Que eu gosto, sobretudo dos azuis dele. Quando eu conheci, ele já tinha mais de 80 anos e tal. É... E ele tem uma produção não só de pintura, mas também uma produção de esculturas... é... e... que é muito forte. Quer dizer, eu acho que depois do Torres Garcia, o mais interessante e... E ele é um artista de poucas obras, tá entendendo? Mas muito interessante. E usa muito a... por exemplo, essa é uma escultura feita, tá entendendo? A... Que acabou sendo doada e tal.

[1h20min]

E você vê que é a mesma estrutura do quadro, no sentido de que são fragmentos e tal, que ele vai juntando, e tal. Né? Talvez isso tenha até alguma ligação com aquela coisa do movimento que é... é... eu vou lembrar... Tá danado, né? Matto. O nome dele é Matto, Francesco Matto. Foi mais rápido hoje...

Agora, esse aí é Gonçalo Fonseca. Esse Gonçalo Fonseca... tem pintura também, mas ele é sobretudo um escultor, e um belo escultor, porque ele introduziu um... uma certa nobreza de material, mas com elementos, assim, mais pobres, rudimentares, etc e tal. E ele abre uns

espaços, assim, umas janelas, umas portas e tal. E... Ao mesmo tempo em que remete a uma coisa primitiva, pré-histórica, e tal, ele... [corte no áudio] digamos, dessa mesma [corte no áudio] e dá um aspecto novo, e tal. Mas essa é uma peça pequena, porque foi muito difícil... Heim? [alguém fala] Pois é, exatamente. Mas ele tem peças grandes, inclusive aquela... aquela coisa que o Mathias Goeritz fez em... em... no México, aquela “Ruta de la amistad”, de 68, depois houve aquele Massacre de Tlatelolco, né, que morreram estudantes a beça... É... Então tem uma peça muito grande dele e tal, com essas mesmas características e tal. Mas ele já morava em Veneza.. Eu tive muita dificuldade em falar com ele.

Bom, isso aqui já é, por exemplo, da parte de Argentina... Argentina tem três movimentos fundamentais, assim, em relação à arte construtiva. Eles são os concretos invencionistas, os madistas, e os perce... percepcionistas... É... Então, isso aqui... Já é esse terceiro movimento, que é um desdobramento, principalmente dos madistas. Porque... O primeiro, o concreto invenção, é... muito ligado a coisa europeia, Max Bill. Quer dizer, aqueles construtivos saídos, seja do... do neoplasticismo, seja de outros movimentos parecidos. Então... E são basicamente pintores. Já os madistas, eles abriram mais a questão. Tanto que eu costumo fazer uma relação, eu acho que os... os concretos brasileiros estão para os concretos-invencionistas da Argentina, assim como os neoconcretos estão para os madistas, tá entendendo? Porque a questão central dos madistas era o que eles chamavam de marco irregular, quer dizer, moldura irregular. Quer dizer, era exatamente, é... criar um outro... um outro espaço, você vê... que é tudo quebrado, é tudo cheio de ângulos, etc e tal. Quer dizer, então a ideia era um pouco questionar o papel da moldura. Quer dizer, de alguma maneira eles eliminam a moldura já aí, né? Agora, o problema que ocorre – foi muito curioso, porque a gente procurou manter na Bienal um tipo de montagem semelhante à montagem das primeiras exposições madistas na Argentina e em Paris. Só que remete também a antigas mostras, por exemplo, dos construtivistas russos, que é esse empilhamento de coisas e tal. Então a gente manteve essa... Porque o problema é o seguinte, porque eles começam, então, primeiro a recortar a moldura, né, e ela é irregular, portanto, praticamente ela não... Quer dizer, recortar, né, o perímetro, quer dizer, o entorno da obra, etc e tal, para que não tenha a moldura. Mas, agora, quando essas obras eram expostas, digamos, sobre um fundo branco, é como se simplesmente ampliasse o quadro, tá entendendo, e tivesse esses elementos dentro do quadro. Então, essa era uma contradição que não conseguiram resolver. Então os percep... percepti... né? Eles levantam essa questão... Então eles passam, é... tiram do quadro, né? E põe diretamente na parede, como se constituísse outro quadro. Mas eles não resolvem o problema

ainda, da questão da representação pictórica, da bidimensionalidade e tal. Mas no caso, quando eu digo que os concretos nossos estavam mais ligados aos madistas, é porque os madistas eram liderados pelo Kosice, que era um... não sei se iugoslavo, alguma coisa assim, e tal... e era, sobretudo, um grande publicitário. Mas ele abriu demais a coisa do madista, então, todo mundo, num certo momento, podia ser madista ou entrar dentro do madismo.

[1h25min]

Mas a revolução dele foi exatamente essa, de... da questão da moldura e... e... e ele fez também algumas coisas em escultura, etc e tal. Mas, é... Lá no fundo... Tá lá uma esculturazinha chamada... Tem um nome na língua dele... E é uma escultura de madeira, em que as peças se movimentam. Alguém pode fazer uma... que seria uma coisa pré Lygia Clark, por exemplo. Tá entendendo? Mas é... aquilo ali é quase uma espécie de caricatura, é quase que um... Lygia Clark tem uma coisa mais pensada, mais profunda, etc e tal. Mas, de qualquer maneira, então o que ocorre entre os neoconcretos brasileiros, é que eles não se limitaram à questão da moldura, tá entendendo? Eles partiram diretamente para o espaço. Que é o caminho natural disso aí, quer dizer, sair da pintura e ir diretamente pro espaço. Então, a revolução dos neoconcretos foi muito maior, tá entendendo?, do que esses aí. Maior até do que o concreto. Eu acho que realmente a invenção é neoconcreto, mais até do que concreto, no Brasil. Porque o Brasil também repete um pouco... eles importam o Max Bill... teve muita influência, veio aqui várias vezes, etc e tal...

[fala longe do microfone]

Quer dizer, isso aí poderia ser numa parede muito maior, com esses elementos internos, tá entendendo? É claro que visualmente ainda mantém pouca coisa do quadro, mas, de qualquer maneira a contradição já está aí.

Isso é um trabalho de Maldonado, que era o líder do... dos concreto-inventoristas. Era uma figura muito alta, né? Gigantesca, forte... E todos os que o conheceram, diziam que ele era uma máquina de pensar, que era uma pessoa extraordinariamente inteligente, uma capacidade de argumentação e uma didática, assim, para falar... E ele veio algumas vezes ao Brasil, inclusive acompanhou, por exemplo, a última exposição do Grupo Frente, que foi em Volta Redonda, exibido lá pelo general, que era diretor da companhia Vale do Rio Doce. E foi... Ele... foi convidado em um certo momento em fazer um projeto de escola técnica, para o Museu de Arte do Rio de Janeiro, que não chegou a ser construída, mas que deu origem à Escola Superior de Desenho Industrial, que só nasceu em 1963. Aí chamaram uns designers,

uns professores, e então rediscutiram, e a 1ª turma da ESDI era muito ligada a ULM, Escola Superior da Forma de Ulm. E eu fui professor 2 ou 3 anos lá, depois saí.

Esse é o Alfredo Lito, que é também um artista importante, teórico... É... E ele junto com Maldonado, é... Porque o Maldonado era uma espécie do Cordeiro, aqui. Dogmático, muito fechado, muito autoritário. Não é? E o Lito fazia companhia a ele, mas era uma pessoa mais... mais suave, mais discreta, e tal. E... E os dois fundaram aquela Revista Nueva Vision, que discutia essas ideias... Que depois virou uma editora importante, porque traduzia todos esses textos que o Brasil não podia ler. Os que não sabiam ler francês ou inglês, então, lia as traduções argentinas dos clássicos de [inaudível - 1h28min28s]. Então, quer dizer, se pensa muito pouco na relação entre arte concreta e arte não concreta. Relacionada à Argentina. A Argentina influenciou muito, de diferentes maneiras... Porque Bayon... Damian Bayon, que era um crítico... eu tô... tão cansados, não? Posso continuar? Heim? O Damion Bayon, que era um crítico argentino, que na verdade viveu a maior parte do tempo em Paris, ele dizia que Buenos Aires era a Paris de quem não podia ir a Paris. Um certo chauvinismo nisso. Mas era um pouco verdade, né? A classe média começa indo à Argentina, e tal... [fala longe do microfone]

É... Então, a Argentina, ela era importadora – tá entendendo? – de novidades europeias, e re-exportava para a América Latina. Porque havia essa ideia, um pouco, da Argentina, de colonizar intelectualmente a América Latina. Então ela cumpriu esse duplo papel. Tá entendendo? Porque o Romero Brest dizia para os artistas: “hay que mirar afuera”, tá entendendo? Quer dizer, “vejam o que tá lá fora”, etc e tal. Porque o modelo....

[1h30min]

...do Instituto Torcuato di Tella era trazer esses artistas, e os mais vanguardistas da Argentina.

E esses livros, então, e a revista, eram lidos assiduamente e vorazmente pelos artistas, por exemplo, do Grupo Frente, mesmo do Grupo Ruptura, etc e tal. Esse é Iommi, que é um... também ligado aos concreto-invencionistas... eram irmãos dele e o Girola, eram os dois escultores. E essa é uma escultura que é muito típica, porque há uma parte do concretismo que é pura linha, né? No desenho, na pintura, etc e tal, e a escultura segue isso.

Isso aí é o Arden Quin. Arden Quin foi, de alguma maneira, o precursor da coisa madista, porque ele é que, no fundo no fundo, teorizou pela 1ª vez sobre a questão do marco irregular. Ele era uruguaio de natureza, tinha alguma ligação com o Brasil, parece que até morou em

Porto Alegre. Era amigo da Vieira da Silva, que naquele tempo morava no Rio de Janeiro com o marido, né, os dois fugiram da guerra na Europa. E ele então... Aí tem moldura! Provavelmente foi o mercador, ou o galerista que pôs, etc e tal. Mas ele é... e esse texto é publicado na revista chamada... 1ª revista, antes de Nueva vision... Arturo. Né? Que é uma revista que na capa está o Maldonado, informalista, curiosamente... E dentro tem vários textos... Inclusive do Mario Pedrosa, etc e tal.

Esse é o tal... da escultura que eu mostrei. É uma escultura articulada. Mas ela é meio... um brinquete, um brinquete, um brinquedo. [fala longe do gravador] Mas tem... uma outra leitura, quer dizer. Tem um tempo próprio, tá entendendo? A Lygia tem uma fala muito interessante, sempre perguntam pra ela: “quantas possibilidades tem um bicho”, né? Ela diz: “Olha, eu não sei, você não sabe, mas ela, o bicho, sabe”. Tá entendendo? “E ela que cria essa coisa”. Porque aí, então, entra a questão agora central, que é do neoconcreto, que é a questão da participação do expectador na obra de arte, no jogo, exatamente... Tá entendendo? E um conceito que eles trabalharam muito a partir de Susanne Langer, que é o conceito de obra de arte como organismo vivo. Então o bicho seria um organismo vivo, tá entendendo? E nesse caso o expectador não é mero expectador, ele é um co-criador da obra de arte. O artista seria, então, o autor de uma estrutura inicial – tá entendendo? – [fala longe do microfone].

Bom, esse é um dos prédios, é a UBRA, né? Era a Mesbla, etc e tal, que é um dos 12 espaços. Aqui já é o interior, observem aí a analogia com a coisa do Guggenheim, né? E aí, então, ficaram esculturas monumentais. Tem o Amilcar de Castro, tem o Weissmann, tem o... esse menino, aí, que era também do grupo... O Ascânio.... É... E lá no fundo... É Weissmann também. É praticamente só isso aí.

Ó, isso é uma escultura do Weissmann da época concreta. Ó. Na verdade, quer dizer, ele passou pelos concretos, depois neoconcretos. Isso é 60 e poucos e tal. Na verdade, já seria mais o neoconcreto do que propriamente um concreto. E são... é uma série grande que ele fez. Aliás, o prêmio dele, de arte, foi a partir dessas peças. E isso, na verdade, eram sobras, era uma espécie de sucata da fábrica do irmão. O irmão era o dono dessa Siferal, que faziam esses ônibus, etc e tal. Ele aliás chegou a desenhar ônibus, que não foram aceitos, etc e tal. Então ele usava essa sucata, mas que... são módulos, que ele vai armando, e tal. Então é uma escultura que também só existe se eu me proponho, também, a caminhar em torno dela, porque se não eu... eu só pego um ângulo, se eu fico parado diante dela, né? Então, quer dizer, isso já lembra um pouco a coisa do... do Weissmann, do neoconcreto... Que é a ideia da escultura como um desenho no espaço. Aliás, quem fez essa colocação foi Mario Pedrosa.

Isso é o Weissmann também. Eu vou passar rápido...

[1h35min]

...porque eu sei que, já devem estar com fome. Isso lá também na Bienal. Isso aqui, porque... são tudo projetinhos do Weissmann. Vocês não tiveram a chance, talvez, de ver o Weissmann. Ele tinha um ateliê que era lá em Ramos [fala longe do microfone]. Que era um... fantástico ateliê. Eu sempre defendi a ideia de que a [fala longe do microfone], porque eram centenas... Então, quer dizer... Essa coisa da ideia, que vai nascendo e vai virando logo um objeto, etc e tal. Então ele faz uma porção de coisas... Ele dizia: “é preciso beber o... beber o fel até a última gota”, né? Então era tudo muito sofrido pra ele, etc e tal. Então, quer dizer... depois uma parte disso ele trouxe para o apartamento dele, que era aqui em Ipanema, uma cobertura. E aí eu resolvi colocar isso lá, pra mostrar como... é uma coisa quase que didática. E fiz, mais ou menos um...

Esse aí é o Amilcar. E toda a questão do Amilcar era essa aí né? Quer dizer, o corte e a dobra, né? Quer dizer, essa poética. Quer dizer, o corte é uma coisa incisiva, violenta, agressiva, que fere, e a dobra é uma coisa mais suave, mais feminina, digamos assim. Né? Sem nenhum preconceito, sem nenhum machismo. É... E... Portanto, enquanto o corte, ele corte, decide, acaba, a dobra, de alguma maneira, continua. Quer dizer, é uma relação entre espaço e tempo, né? Então, também, ela pede uma volta... Apesar de que o Amilcar nunca aceitou a ideia de participação do... espectador na obra de arte, no sentido da Lygia e tal. Ele achava isso uma bobagem e tal. Mas, de qualquer maneira, também, o trabalho dele pede sempre essa volta. Mas isso, também, toda boa obra escultórica pede, não é? Não é uma novidade.

Essa é uma belíssima peça.

Outra peça.

Gozado, o Weissmann, ele diz assim: Porque Minas faz parte do triângulo construtivo do Brasil, né? É Rio, São Paulo e Minas, né? Uma porção de artistas construtivos que nasceram, estudaram ou viveram em Minas. O Weissmann, a Mary Vieira... Helena Andrés... O Amilcar, né, que é mineiro, etc e tal. E ele diz assim: “A minha escultura é... Minas, é ferro, é...” são três palavras que ele usa, então, pra dizer... afirmando a coisa da mineiridade dele, quer dizer? É esse caráter do mineiro que eu mencionei bem lá no início da nossa palestra, um tempão atrás. E é gozado, porque ali quase que lembra a bandeira dos Inconfidentes. Ali, o triângulo, né... Libertas que... Essas coisas estão na cabeça, e acabam aparecendo um dia. É por isso que não se pode separar obra de arte de artista, né? [fala longe do microfone]

Aqui é... A Lygia também, exposta didaticamente. Ela tinha um livro, que ela somou todas essas coisas, e acho que ficou muito interessante.

Aqui já é o Hélio Oiticica, a participação do Helio. Isso já é o 2º momento, assim, importante, dele, dentro do neoconcreto. Porque o primeiro são os meto-esquemas, que eu acho que é o momento de inflexão da obra dele. Porque o meto-esquema... [fala longe do microfone]

Aquela dissidência... [fala longe do microfone]

Ele reage à ditadura do ângulo reto, ele propõe as diagonais, né? Então com a diagonal, ele cria uma dinâmica diferente [fala longe do microfone]. Apesar de que o Calder, numa conversa com o... Mondrian... ele dizia que descobriu o móbile dele vendo o Mondrian. Ele dizia, assim: “eu...” porque o Calder, é... ele dizia, como é que é? Um dizia pro outro, assim? “você precisa movimentar mais essas coisas”, “mas já tem movimento demais”. Aí o Calder, realmente... teve a ideia do movimento. Porque ele, na verdade, aquela coisa simétrica do Mondrian cria um movimento pra dentro e pra fora, né? Só que o elementarismo cria uma diagonal, e que acaba extrapolando o próprio espaço. O [inaudível - 1h29min25s] vai aplicar à arquitetura – porque ele era também arquiteto – certos projetos dele. Ou seja, transformar... Como se ele tridimensionalizasse a pintura dele, e fizesse da pintura uma espécie de... O que Lygia Clark faz isso no início no Grupo Frente, né? Então, no caso do Helio, ele, ao aceitar essa ideia de... de formas, de como que flutuam... né? Dentro do quadro... É...

[1h40min]

...Ele então cria, também uma estabilidade. E daí ele salta também para o espaço. Então ele faz o que ele chama de estruturas cor no espaço.

Tá, então eu vou passar rapidamente. Sem comentar.

Esse é Helio.

Isso são... Isso... Bom. Eu vou passar.

Isso é um projeto pro Central Park.

Isso... Aqui... é... Aluísio Carvão. O Cubo Cor, que é a síntese, digamos, das ideias da... [microfone falha] concreto... E um quadrinho da fase dele... Que é ainda pintura...

Isso aqui é... Então mostro, mesmo, assim, o conjunto. Willys de Castro. Que é, no meu entender, o melhor artista daquele grupo paulista, tá entendendo? E é a coisa do objeto ativo, que é uma forma de participação diferente da Lygia. Porque... É uma coisa mais gestaltica,

porque ele tem que imaginar um espaço que tá atrás, que a gente não vê, etc e tal. E é um cara...

Esse é o Valdemar Cordeiro. A minha teoria, é de que o melhor Cordeiro não é o concreto, é o pos-concreto, tá entendendo? Porque eu acho que o concreto dele é muito ilustração de uma ideia. Aliás, ele tem um... uma série chamada "Ideia visível", tá entendendo? Quer dizer, ele era um teórico, era um crítico de arte, e seus trabalhos eram muito pobres, não tinham esse caráter sedutor. Já no neoconcreto, ele cria umas coisas mais interessantes, porque aí faz aquela fusão, né.

Aí é o tal do semântico, que fala da... [longe do microfone] É a realidade começando a entrar na obra dele. [fala longe do microfone]

Nesse lado de cá, é Judith Lauand, que é uma artista muito interessante, que seria como que a Elisa Martins do Grupo Frente, assim... tá entendendo? Mas é muito interessante, eu gosto muito dela.

Tá aí.

Esse é aquele quadro lá no fundo... Apresenta coisas deterioradas... Aliás, o Max Bense faz essa relação com... enquanto a leitura platônica é do objeto limpo, o... as formas puras, o pensamento puro... ele traz, nessa sociedade de consumo e tal, deteriorada... e cria essa relação.

Esse é outro trabalho dele muito bom, Dólar.

Aqui são outros concretos. Saciloto, que sempre foi muito fiel, desde o início até o fim, aos vetores iniciais... É outro trabalho dele, já tridimensional.

Esse é Sergio Camargo.

Isso já seria uma outra vertente da arte construtiva brasileira. Que é, digamos, a geometria lírica, geometria sensível. A Ione Saldanha.

Ione Saldanha...

Esse é Fajardo, que é um artista, digamos, da geração dos anos 70, ligado a aquela Escola Brasil. Ele, o Baravelho... O outro... O José Rezende... E... É um trabalho muito bonito e tal, porque é uma pedra, é uma coisa muito enxuta, né? Muito seca. E esse filó, digamos assim, rosado e tal. Uma noite a gente... descobriu que um dos guardas tava dormindo em cima, foi um escândalo.

Esse aqui é o seguimento desenho industrial. É uma espécie de retrospectiva do Aloísio Magalhães. Isso aí é esse... esse... designer venezuelano, que é... era marido daquela Gego, que é uma artista muito fina, muito interessante.

É do mesmo cara...

Esse é o... Os tais desenhos da Ester Grinspum. É o original e o... e aquelas são as páginas da Folha. Não é designer, mas de qualquer maneira, é essa ilustração do jornal, que não é ilustração, né? Então fica esse jogo. Ainda tinha um outro espaço, que eu não mencionei. Como é que é o nome do poeta, lá? Não, não. O poeta, lá. Aquele do centro. [fala longe do microfone]

[1h45min]

Mario Quintana. Então tava a parte mais tecnológica, tava ali. Que era o Palatinik. Isso aqui é o argentino... Teve agora, aí, na Daros. Heim? Le Parc.

Isso aí é um trabalho daquele Kac, Eduardo Kac, que fez parte da chamada geração 80, mas não tem nada a ver com isso, que mora nos Estados Unidos a muito tempo. E ele, hoje, é o... é o nível tecnológico mais alto da arte brasileira, que tá lá fora e tal. Isso aí era um ambiente que era um... São vários pássaros ???[inaudível, 1h45min42s] ali, mas um dele é um robô, né? É um robô e tal, que reage e tal, etc e tal. E ele já trabalha com [inaudível], não tem nada mais a ver com aquelas coisas antigas dele.

Esse aqui era um outro espaço. Qual que é esse? Esse aqui era... Heim? É o da [inaudível] né? É, É, que tá no meio. Pois é.

Agora vem... Toda... Até, então, a vertente construtiva... Aqui é a vertente política. Isso aqui é o Antonio Henrique Amaral. Posso só identificar os nomes.

Isso aqui é aquela série do João Câmara, que é sobre o estado novo. É uma série fechada, fortíssima. De uma figuração, também, muito pesada e tal. Mas intencional.

Antonio Dias. Esse trabalho tá aqui, né, no Museu.

Esse é o trabalho do Cildo Meireles.

Esse é o Antonio Manuel, que tá aqui também. Tudo isso tava lá.

Esse é o Barrio.

Esse é um trabalho do Cordeiro, que eu gosto muito, Canalha. Que de alguma maneira podia fazer pandã com o “Seja marginal, seja herói”. Né? Ou até com aquela bandeira vermelha do Dias, também, que aparece lá no fundo. Quer dizer, finalmente o Cordeiro [fala longe do microfone]. Canalha, aí, pela época, anos 60, primeira metade e tal. É um belo trabalho, eu gosto.

Esse é que é o tal edifício, que eu não me lembro o nome. Heim? Edel.

Bom, isso aqui... Esse que tá aqui na ponta...

Bom, aqui é a sala do... outro grupo importante. A outra figuração. Que é Noé, Maccio, e De La Veja. E... É uma figuração extremamente agressiva, que discute não só o quadro, tá entendendo? Mas também a questão política local. E de alguma maneira, em alguns momentos, até retoma aquela questão do marco irregular. Por exemplo, no segundo quadro.

Esse aqui já é o... Não, isso aqui ainda é... É o Noé... E essa crítica, quer dizer, essa relação televisão, igreja, crucifixos... Esse é o trabalho do Ferrari, né, extremamente agressivo, né? Aliás, foi muito divulgado agora com a eleição do Papa. Né? E ele morreu recentemente.

Ah, esse é aquele trabalho que apareceu no início.

Presente mais no sentido até mesmo de manifestações, etc e tal.

Isso tudo é Noé. Esse é um quadro, também, histórico. Um quadro que existe mais atrás do que na frente.

Isso é o De La Veiga, se não estou equivocado.

Isso aqui é um artista sensacional. Como é que é o nome dele? Andou pelo Brasil, inclusive a algum tempo... Ele era um vanguardista mesmo. Ele, de alguma maneira, antecipa a outra figuração. Até o final da aula eu lembro.

Então, quer dizer, foi uma coisa que a Bienal resgatou. Porque são trabalhos extremamente frágeis. Ele também morou muito tempo na Espanha, morou em Nova York, passou algum tempo no Brasil... E era, assim, extremamente agressivo. A questão, também, da homossexualidade, que ele expunha de uma maneira muito agressiva. Alguns trabalhos, ele urinava sobre os trabalhos... Tá entendendo? E é tudo muito frágil. Depois tem uma série de Manifestos, também. Ele fazia performance. Não só em Porto Alegre, mas também em Paris. Isso é uma coisa que a gente descobriu também no Chile, e tal, quer dizer...

O Matta. O Matta antes daquela... pouco suave... Um Matta extremamente agressivo, quase primitivo. É um desenho tosco, né? Mas fortíssimo. Esse trabalho e um outro, são dois.

[1h50min]

Tem uma coisa, assim, de arte românica, né? Não romana, românica.

Isso é um... Já é um... boliviano. Valdez. Ainda ele, também, a questão política boliviana. Isso aqui no Paraguai é um tal de Ignacio Soler. Era um primitivo, mas que documentava essas coisas políticas e tal. É muito interessante, essa figura aí. E ele tem uns retratos, assim... E era uma sala bem interessante.

Aí já é essa parte de documentação.

Aí são documentos relativos a esse evento.

Isso aqui... Creio que isso aí já é do pessoal da... Cena avançada. Mas não tenho...

Esse é o grupo... A minha dúvida é se são os três, três artistas, ou se é um grupo de homossexuais, e tal. Me parece que ele também trabalhou um pouco esse tema, em fotografias e tal, e havia uma repressão também nesse sentido. Mas, eu, aqui... eu teria que olhar mais tempo. Porque a minha memória... Já fiz muita coisa depois, né?

Isso aqui é exatamente aquele grupo "Techo de la ballena". Lá naquela vitrine é um trabalho extremamente agressivo, pedaços de carnes, tudo... Olha aí... Ossos.

Bom, aí é o Mario Pedrosa. Aliás, o Mario Pedrosa aqui ao lado.

E esse é o tal quadro do Lincoln Volpini, né? Já comentamos. Tá entendendo? Então, aquele murozinho lá no fundo tem essa coisa da guerrilha. [fala longe do microfone]

Do julgamento... E depois virou um quadro enorme. Se não me engano é da coleção do José.

Bom, tem mais um, mas eu acho que é melhor não projetar. Desculpe, mas eu não...

Jessica Gogan: A gente gostaria de ficar horas com você, você vai voltar? [risadas]

[aplausos]

Jessica Gogan: Vamos ter uma... uma... break, agora. Ahn... Temos... Vamos ter café lá na restaurante. E a gente vai voltar. Também a gente tem almoço, é... que... se... eles vão falar, mas a gente vai ter um pequeno coffee break, é... para... para mudar a tecnologia, e... também... espero que Frederico vai estar conosco para... estar pronto para perguntas, alguma coisa. Então, a gente vai fazer um break. Só para lembrar que também tem almoço, que vai ser

servido lá no Janete Costa, mas a gente vai fazer esse almoço às duas horas, tá bom? A gente vai recomeçar a mesa... Né? É Museu Janete Costa. Mas a gente vai recomeçar às quatro horas, da segunda mesa. Tem quinze minutos.

Monica Hoff, Diana Kolker e Rafa Éis. [Transcrição feita em fevereiro de 2018]

Jessica Gogan: Vamos continuar nossa exploração de contexto, lugar, construção na Bienal Mercosul. Eu acho que depois desse maravilhoso percurso de primeira Bienal do Mercosul, e também o eixo construtivo tão forte que Frederico mostrou, vai ser muito interessante, eu acho, e provocador, ver um desdobramento poético desse construtivismo pensando o contexto do Brasil e de Porto Alegre. Então, um outro desdobramento, uma outra possibilidade poética que acho que faz parte desse segundo momento aqui. Então vai ter dois apresentações: Monica Hoff e Diana e Rafa, artistas radicados do Coletivo E. Então... E não vou demorar, porque o nosso tempo é curto. Eu vou passar a palavra para Monica, e depois Diana e Rafa, e vamos encerrar. E, andando, fazer nosso debate até o Janete Costa e almoçar lá.

Monica Hoff: Bom, é, bom dia. Brigada, Jessica. Enfim, Jessica, Luiz... É... Pelo convite, por poder participar mais uma vez com vocês nessa discussão. Quer se sentar aqui comigo? Vai, né? Eu já pedi em casamento, posso pedir outro, não tem problema. [risada] Hoje não! Enfim... É... Pra mim tá sendo muito mais um presente estar aqui do que qualquer coisa. Acabei de perguntar pro Federico quantas vezes ele tinha falado sobre a primeira Bienal do Mercosul, dezoito anos... dezenove? [falha no microfone] Não, ele, sai, né? O som foge de vez em quando.

É... É um momento, enfim, super especial. Ah... Particularmente pra mim, porque estou envolvida com a Bienal, porque sou de Porto Alegre, enfim... Porque minha pesquisa acadêmica tangencia isso. Porque eu vi ela nascer, quando eu era estudante. Porque eu tenho uma série, enfim, de questões relativas a ela na minha vida. Eu tô envolvida com a Bienal desde a segunda edição, quando eu atuei como mediadora. E, mais diretamente, de uma maneira contínua, da quinta edição em diante. A quinta edição foi realizada em 2005. Contou com a curadoria do Paulo Sergio Duarte e dali então, enfim, com diferentes contatos e envolvimentos, eu fui convidada a permanecer e a ficar e a tentar desenvolver o que de alguma maneira também era um desejo do Frederico. Que fosse continuado, permanente, que não acabasse, enfim, que fortalecesse a Instituição, a Fundação, e que tivesse um arquivo. Esse arquivo existe hoje, e infelizmente a Instituição pouco olha pra ele. É... Dentre tantas coisas.

Eu, enquanto Frederico falava, anotei uma série de questões que pra mim são muito semelhantes às quais eu vivi, e que eu identifico nesse contexto da Bienal, que eu gostaria de compartilhar com vocês antes de começar essa apresentação mais propriamente dita sobre,

enfim, o sentido de público, a relação da Bienal com a educação, e como isso foi se desenrolando ao longo dos últimos anos.

Ah... A primeira Bienal foi grande, ela era messiânica. E... É uma coisa gaúcha, né, de ser messiânica. A sexta, que foi quando eu entrei de fato sem interrupções, também tinha isso. A primeira Bienal tinha como presidente o Justo Werlang, a sexta também. É... Frederico tinha como um desejo que aquela Bienal... Enfim, fazer a segunda Bienal... Na sexta, você tinha o desejo que não parasse, e que a sétima fosse uma continuação e não, enfim, uma interrupção, um gap e um novo começo. Na primeira teve uma mostra de prestação de contas, ou de, enfim... Um pós Bienal, que foi... Eu não sabia disso, e foi uma grata surpresa, porque na sexta também teve. Uma semana depois de ter fechado a primeira Bienal houve uma mostra no MARGS, uma semana depois de ter fechado a primeira Bienal houve uma mostra no Santander Cultural. Ahn...

[5min]

A influência... A leitura da crítica internacional em relação à primeira Bienal e à sexta Bienal, enfim, ou ao seu projeto de educação, ah... É muito mais ativa do que propriamente a crítica interna, ou a crítica brasileira em relação a isso. A sistematização e o interesse externo, internacional, são muito mais intensos do que a gente aqui dentro. Isso é fato, e acontece até hoje. Ah... A Bienal, é... Construiu um programa educativo que na verdade tava lá. Eu achava que isso era uma virada dela na sexta edição. Hoje pela manhã repensando, e depois na fala do Frederico, me dei conta de que, enfim, isso é uma condição de existência da Bienal. Ela nasceu como um grande, um amplo programa educativo, num momento em que ela propõe a revisão de uma história não contada, ou, enfim, a revisão de algo que não foi escrito, algo que não foi sistematizado. Então ela revisa o não escrito. Ela revisa a própria construção disso. E... Na sexta edição ela faz isso através do seu programa de educação, me parece. Ah... Enfim... Fiquei pensando muito sobre a função da Instituição nisso, da Fundação. Porque, obviamente, diferente, talvez, da experiência do Frederico, eu me vinculei a essa Fundação e desenvolvi um trabalho junto a ela, embora a Instituição nunca tivesse interesse em fazer algo permanente. Tentamos durante muitos anos implementar um programa permanente, e isso não aconteceu. O que aconteceu é que se tinha uma equipe permanente que dava conta das produções bianuais. A última, eu saí recentemente da Bienal, em fevereiro eu finalizei esse ciclo e... Num dos meus últimos encontros, minhas últimas idas à Fundação, o comentário que eu ouvi foi: “Monica, sabe o que é? É que o programa educativo se tornou grande demais”. E aquilo era... Veio com um pesar. Eu fiquei pensando: “Gente...”. Tchou.

É... E eu tô com isso, de certa forma... Enfim, eu tô digerindo essa percepção. Quando o Frederico colocou a percepção dele em relação à primeira Bienal, a construção, a constituição desse lugar, eu vejo que dezoito anos depois pouca coisa mudou. Por isso que eu não ia negociar contigo.

É... Pouquíssima coisa mudou. Ah... E confirma uma outra hipótese minha, de que o programa educativo, ele é menos da Fundação e mais da cidade, da comunidade, do que qualquer outra coisa. Existe uma relação de afetos, uma relação de interesses, que excede o

espaço da Fundação, que fez com que esse programa se tornasse, talvez, mais forte que a própria Instituição. Que ótimo, não?

Ah... Eu saio feliz dessa estrutura. Por outro lado, óbvio, me faz ver uma série de desvios e de curvas e buracos, que essa estrutura foi... não foi resolvendo ao longo dos anos, e que vai pra décima edição, e que não se sabe como vai ser. Então, é... Ontem comentava com a Jessica e com o Luiz que seria uma fala muito complicada pra mim, muito difícil, porque é a primeira fala que eu faço não estando mais envolvida com a Bienal, enfim... Recentemente tendo saído. Ou seja, eu tô num processo de digestão, de elaboração, de crítica, de auto-crítica, disso tudo que aconteceu... Tentando entender porque, fora do Brasil, ouço muitos comentários, enfim, interessantes e, enfim, que o programa educativo e a Bienal se tornaram um modelo... E eu não encontro isso, nunca encontrei isso no meu quintal, né? Onde eu atuei durante oito anos. É... E onde sempre foi muito árduo tentar negociar um espaço.

Me perguntaram, certa vez, no ano passado, é...: “Monica, o reconhecimento público... enfim, esse reconhecimento que o programa educativo adquiriu, enfim, tem hoje, ele se deve também a um reconhecimento e um investimento da Instituição, ou a uma total ignorância da Instituição em relação a ele?”. Eu falei: “Os dois”. Porque chegou num momento, que foi a sexta Bienal, em que o programa educativo se tornou top, se tornou um modelo, se tornou visto, enfim, internacionalmente.

[10min]

A Instituição acreditou isso, se apaziguou consigo mesma, falou: “Temos um programa educativo, isto vai continuar, não precisamos mais olhar”. Então, são as duas faces dessa moeda. Por um lado, o fato, enfim... O problema dessa ignorância da Instituição em relação ao seu programa, a si, e o outro, a liberdade que essa ignorância possibilitou a uma série de pessoas, enfim, interessadas em fazer disso um outro lugar, um lugar de crítica, de liberdade, de construção, para além dela. Ahn... Difícil falar, né, sobre essas coisas. Difícil pensar sobre esse lugar, e sobre esse projeto, e entender, realmente, o que tá fora disso, o que tá para além disso.

É... Fiquei pensando também, muito, em que imagens eu traria para apresentar, e como contribuir pra discussão sobre o sentido de público, né, de lugar público, de esfera pública, e de público expectador, enfim, que fosse interessante, que fosse levar a gente pra uma discussão bacana. E... A trajetória do programa educativo, enfim, ele tá presente desde a primeira edição. Ele tem uma virada, na sexta edição, que não é uma virada curatorial, é uma virada institucional. E aí é uma leitura minha, o Justo volta, essa figura desse presidente, que era alguém que incentivava e que acreditava, volta a cena. Ele voltou na 5ª edição, como vice presidente. Foi uma edição bastante complicada. Ele voltou, e... Pra mim, enfim, do acompanhamento que eu tive... Na 5ª, essa virada já tava começando a se constituir, e na 6ª existe, então, a formação de uma nova maneira de se fazer a Bienal, no sentido de curadoria, num sentido político de curadoria. Do espaço do curador, e dos programas, e de como ela se articular. E a criação, dentro do contexto da Bienal, do curador pedagógico. Eu discuto muito qual é a diferença entre o curador pedagógico, coordenador pedagógico... Acho que é uma

bela discussão para a... longa data. Eu prefiro pensar a curadoria como um sentido mais amplo, sem esses adjetivos... E... Mas, naquele momento, dentro daquele contexto, fez uma importância, foi absolutamente importante. A pessoa convidada foi o Luis Camnitzer, enfim, artista uruguaio, e que recentemente declarou que como artista ele acha que contribuiu pouco pra cena da arte. Que ele prefere é pensar... E ele acredita que tenha contribuído muito mais como um pensador desse lugar, né. E, acho que sim. Ele foi fundamental pra instaurar uma mudança ali. Claro, não sozinho. Era ele, Gabriel e Justo. Teve uma vontade institucional, uma... enfim... Um interesse curatorial. E uma demanda do lugar, uma demanda da comunidade. Se abraçou isso, terminou a 6ª Bienal. Ainda me chamaram numa salinha pra perguntar o que eu achava, de uma continuidade... Porque tinha uma... É... Uma discordância. Dentro da Instituição, alguns achavam que a Bienal e programa educativo era uma relação séria, e outros pensavam que era um namoro de verão, que tinha que acabar e começar a cada dois anos. Foi o último... Foi o golpe de misericórdia do Justo, na gestão dele, ele conseguiu implementar que, pelo menos, existisse uma equipe educativa dentro da Bienal, que funcionava também como uma memória da Bienal. Porque a Bienal tem pouca memória, no sentido de quem está lá, de quem pensa a estratégia dela, a gestão, e a organização. A partir dali foi um pulo depois do outro, com gaps nos anos pares, porque nunca se conseguiu implementar efetivamente as três mostras anuais. A Fundação ainda vive numa, enfim, num andar, numa sala, no 12º andar de um prédio comercial, e precisa alugar uma outra sala nos anos de Bienal, porque não tem estrutura pra comportar. É... O seu núcleo de documentação e pesquisa, que é dos mais riquíssimos em termos de documentação e bibliografia de produção artística e curatorial e crítica na América Latina, quase ninguém sabe que existe... E assim vai uma série de processos que envolvem, que tocam a Instituição, como uma Instituição de formação.

Ah... Quando eu pensei a organização das imagens, eu pensei duas possibilidades: ou eu traria as imagens da 9ª Bienal, do programa educativo, como ele foi desenvolvido na 9ª, ou dessa passagem toda, é... de 2007 pra cá.

[15min]

Eu preferi falar da 9ª Bienal, porque pra mim a 9ª Bienal, na verdade, ela não tá descolada das outras. Como eu acompanhei o processo de 2006 até 2012-13, quando, enfim, a Sofia Hernández Chong Cuy me convidou pra assumir a curadoria educativa da 9ª Bienal, que foi uma das coisas mais difíceis pra mim, porque eu... me exigia, em certa medida, me descolar da minha função institucional, e eu não conseguia. Foi um aprendizado ao longo dos meses, colocar em negociação a Monica, coordenadora do projeto pedagógico, e a Monica, então, assumindo a curadoria de base daquele projeto. E o que eu coloquei na balança, no lugar, era, enfim, todas as minhas questões em relação àquela Instituição, à comunidade, e o que tinha sido, então, construído até então.

Normalmente, pra quem tá fora, é... Essa linha de construção entre um programa, entre, enfim, um projeto educativo, uma proposta educativa e outra, não aparece. Mas o programa, o projeto do Camnitzer, da Marina De Caro e do Pablo Helguera, tão completamente

alinhavados um no outro. Eles fazem muito sentido naquele contexto. E nesse sentido, eu gosto de pensar que a Bienal, ela é regional, na relação com seu público. Curiosamente, ela tem como público principal o público local. Hoje ela já tem todo um processo, enfim, internacional... de internacionalização, e tal, mas ela tem uma relação de demanda, de troca, de afeto, com seu público local, que é muito específica, e que faz, talvez, é... ela ser diferente, ela ter um... alguma coisa.

Cinco minutos, ok? Ahhh. Eu não enxergo daqui, melhor eu perguntar. [risada]

Ahn... Então eu pensei, ah... Que também, por questões de tempo, é... De mostrar um pouco como foi pensado o projeto pedagógico, a proposta pedagógica pra 9ª Bienal, considerando o contexto que a gente tinha, institucional, é... curatorial... e social, né, de Porto Alegre. É, vou fazer um aparte... Uma provocação, porque isso também me provocou muito. Que... Nesse contexto breve, de vida da Bienal do Mercosul, duas edições, enfim... vieram a público, se tornaram... mais problemáticas que outras, numa história recente: a 7ª e a 9ª Bienal. Duas edições em que as curadorias foram feitas por mulheres. Isso não é de graça. Isso não é, enfim, uma coincidência, e acho que é importante pensar que as instituições são machistas e que no contexto do Rio Grande do Sul, as instituições são muito machistas. A Bienal, ela vem de uma estrutura de uma empresa, no Rio Grande do Sul as empresas, ah... grande, enfim, pequenas ou grandes, elas saem de um núcleo familiar. Muitas empresas são familiares. A Bienal do Mercosul, ela se ancora, ela acontece a partir, principalmente, de uma empresa de caráter familiar. É... Isso tem seus perrengues, enfim, apresenta suas questões. É... Eu coloco isso, porque é algo que eu venho acompanhando. Eu tava presente nas duas, e até então, as questões de gênero, de, enfim, de igualdade, de encontro, de equidade, não me eram tão tocantes. A partir da 9ª Bienal, isso se tornou muito pulsante. Porque aí entra o poder da Instituição, de jogar, de fazer com que as coisas aconteçam ou não. Ah... E todas as minhas questões, né, profissionais e pessoais em relação a isso. Toco, porque a gente tá aqui, enfim, entre pessoas que estão pensando a educação dentro dos contextos institucionais e não formais também... Ah... Pra que a gente tente não repetir essa estrutura, essa estrutura e essas relações de poder. Ahn... Ac

[20min]

Então acho que é importante a gente também pensar o que tá por trás disso, né, o backstage, e como isso se arma. Porque isso também estabelece... isso representa, e, enfim, depois reflete na estrutura externa e como vai avançar ou não, lá na frente. Ah... A educação sempre foi coordenada por mulheres. As coordenadoras do programa educativo sempre foram mulheres. O magistério é um lugar, né, de mulheres. A literatura sobre educação, a literatura científica sobre educação, é a única que fala do profissional da educação no feminino. No geral são todos no masculino. Então tem relações de poder que, que estão implícitas, e que eu acho que precisam ser discutidas, ou pelo menos precisam de uma nova posição, de um novo posicionamento em relação a isso. Ah... Isso ficou muito claro na 9ª Bienal, e acabou também ficando... se tornando presente na construção e no desenrolar do programa educativo.

Eu vou colocar em looping, aí eu vou falando, fica mais fácil.

[pausa]

O programa tinha como... é... coluna central, é... enfim, o projeto educativo tinha uma coluna central, um programa chamado “Redes de formação”. Era um programa um pouco anárquico, no sentido, enfim, de sair do espaço da Instituição, de sair do espaço do auditório, de ocupar o espaço da rua. De não ter, enfim, um currículo tão bem esquemático e organizado, e que pressupunha, então, uma formação, é... não só pra atuação dentro da Bienal. Pressupunha integrar diferentes atores, educadores, mediadores, e público, aos quais a gente preferiu chamar de público curioso, e não público interessado. Esse programa, ele foi praticamente todo o projeto pedagógico da Bienal, ele se constituiu de laboratório, conversas de campos, “Marés” – que eram encontros entre professores –, vai me passar alguma coisa, mais daqui a pouco vem... e um simpósio, um encontro final. Durou praticamente o ano inteiro, de maio a novembro, e foi totalmente experimental, tanto pra quem participou, enfim, dentro, como fora. Porque isso refletiu na maneira como se passou a fazer mediação, enfim, e a atuar no espaço expositivo. Eu não tô dizendo que isso é revolucionário, absolutamente. Eu tenho várias críticas em relação a ele. Mas também vejo que ele possibilitou que essa rede se tornasse ainda mais forte. Tanto se tornou forte, a demanda por parte dos mediadores, dos educadores, externas, se tornou muito maior. Houve uma espécie de empoderamento dos atores que constituem, que constroem, a Bienal. Ah... Talvez o ponto máximo disso tenha se chamado “Escola caseira de invenções”. A escola caseira, ela só tinha o nome, uma sala, e um móvel. Um móvel que era... podia se transformar em vários. E era uma escola a ser... esse lugar funcionava no Memorial do Rio Grande do Sul, e era uma escola coordenada pelos mediadores. Então ela era como uma escultura social dentro desse espaço. Ahn... Quando, quando a Sofia me convidou pra fazer o projeto pedagógico da 9ª, ela me perguntou sobre a Casa M, se a gente precisava, se era interessante pensar o formato da Casa M, de que maneira. Eu falei: “Olha, Sofia, a Casa M foi dos projetos mais potentes que essa Bienal já teve. É... A Casa M representou, de fato, o contato e a relação... é... com o público, com a comunidade. Então, construir algo nas cinzas da Casa M seria de uma estupidez tamanha.” E a escola, ela surgiu depois, e ela era muito mais uma provocação, no sentido de jogar o poder, e jogar essa autonomia pro mediador, pra que ele gerisse esse lugar como ele bem entendesse, sem a necessidade de gerar programação ou de atender escolas, mas de ver como ele entendia a gestão de um lugar dentro de outro. É... E acabou sendo muito mais especial do que a gente possa imaginar. Foram dois meses... Eles criaram um vocabulário próprio... É...

[25min]

Mudaram as estruturas de poder, dali saíram boa parte, enfim, saiu dali as reuniões, as manifestações, e as conversas públicas... E... Em algum momento eu só pedia pra não, pra não me.... Pra não perder a coerência dentro do contexto, porque isso fazia parte, de certa forma, de uma proposta, e ao mesmo tempo era muito maior que ela. Então qual era o limite, qual era a borda, entre o que ali era institucional, e o que ali era outra resposta, uma outra relação?

Não sei se vai entrar... [fala baixo, pausa]

Esses são os... Enfim, projeto Marés. Projeto Marés aconteceu em várias cidades do interior do Estado. Esse é o nosso simpósio, que na verdade foram feitos a partir de 20, 19, microsimpósios... Em padarias, na Comunidade Autônoma Utopia e Luta, no Museu de Comunicação, numa galeria... A gente organizou... esse simpósio foi organizado com um dos curadores, chamado Dominic [áudio falha 26min15s]... e... ele... enfim, pensou durante muito tempo nisso, porque ele ficou muito curioso com a organização do Redes, em função de ser uma formação que se dava em muitos lugares e em lugar nenhum, em tempos diferentes e fora, sobretudo, do contexto, do perímetro da Bienal, e do perímetro de Porto Alegre. Então, quando ele pensou o simpósio, a gente discutiu e se propôs que fossem micro-simpósios, é... de quatro, cinco, seis pessoas, em diversos lugares da cidade, simultaneamente, e que depois tivesse um grande encontro. Como debate – e aí também eu faço uma autocrítica, talvez – como debate, talvez, muitas coisas ficaram no ar. Como forma, ele foi extremamente potente. E como, pra mim, conteúdo e forma não se separam, pra mim, enfim, tão no mesmo lugar, então eu vejo ele como um encontro potente. Ele aconteceu no MARGS, pela primeira vez a gente pôde deitar naquele carpete. A gente pôde sentar, se encostar na parede, conversar... sem ter a intervenção de seguranças, sem ter, enfim, a intervenção do diretor, sem... se sentir cerceado, enfim, se sentir... ah... subjugado, dentro daquele lugar. O museu, o MARGS, é um museu público... Porto Alegre tem alguns, e a gente ainda não tem, enfim, um projeto, uma maneira de lidar com eles, de forma que eles sejam espaços da comunidade, que eles sejam espaços abertos. Infelizmente. É... Eles são, enfim, castelos, que as pessoas, a comunidade, raramente acessa. A Bienal, de certa forma, a cada dois anos, força uma abertura deles através do seu programa educativo.

Essas imagens estranhas são de um projeto chamado “Conversas de campo”, e que consistia, enfim, em saídas, saídas de estudo pra outros lugares do estado. Eram viagens curtas, de um dia, ida e volta, a distâncias de no máximo 200km, pra que a gente pudesse ir, estar, e voltar, e eram saídas para aprender com outras pessoas. Me interessou muito, ao longo da Bienal... A Bienal iniciou um processo de descentralização na sexta edição. Ela saiu do perímetro de Porto Alegre, foi através do processo de formação de professores. Quase jesuíticas, quase missões jesuíticas, pelo interior do estado.

Na 7ª, isso se presentificou, se materializou, através de um programa de residências e depois, na 8ª, através de um programa chamado “Conversas de campo”, que tinha um caráter de residência, mas que também tinha uma questão expositiva, de deixar algo. E que eu tenho algumas... era um programa incrível, mas que eu tenho algumas críticas no sentido de também seguir levando as tecnologias da Bienal para esses lugares. Em momento algum a Bienal foi para aprender com essas pessoas, para conversar, para escutar. Então, na 9ª, eu propus que a gente fizesse o contrário, que a capital se deslocasse, se dissolvesse, que fosse pra Tramandaí, falar com pescadores e com mergulhadores da Petrobrás, que fosse pra Butiá, e Minas do Leão, pra conversar com mineiros, pra entender como se extrai o carvão, como essa energia chega em Porto Alegre, afinal de contas... Ou pra falar do lixo, porque essas cidades comportam o lixo da capital.

[30min]

E, assim, pra 12 ou 13 lugares no interior, que tivessem, enfim, que tivessem uma relação forte com as questões, enfim, da natureza, da transformação da natureza, e de energia. Ah... Foi dos programas, dos projetos, mais potentes, porque era justamente sair, deslocar, era falar da arte onde ela aparente não estava. E poder discutir elas nesse contexto. É... Essa imagem, essas imagens finais são de um trabalho realizado também na 9ª Bienal, da Ana Laura Lopes de la Torre. Quatro artistas da 9ª Bienal, executaram, realizaram, conceberam seus projetos a partir do projeto educativo. Um deles é a Ana Laura Lopes de la Torre, que trabalhou, é... em Porto Alegre, durante o ano de 2013, com idas e vindas. Ela é uruguaia. É... Questionando e conversando com a comunidade, sobre a relação da comunidade com o Guaíba. O rio que é lago, o lago que é estuário. Esse lugar, que parece de costas mas não tá...

Enfim... Tá acabando.

E como ela... Como a comunidade se via nisso. Ana Laura, é... se envolveu com essas pessoas, se envolveu, enfim, discutindo, entrando no rio, tomando atitudes políticas em relação a esses lugares. O rio não é rio, porque tá poluído, e não se tem o direito ao acesso. E no fim, no dia... no fim de semana de abertura da Bienal, ela, então, propôs um dia de praia, ou seja, uma ocupação da praia, uma ocupação de um lugar que já existe, e que na verdade ela tinha um caráter político muito maior do que pictorial. Era ocupar o que já está. É poder falar sobre isso. De certa forma, o projeto pedagógico da 9ª Bienal era ocupar o que já estava, era reassentar, remexer nisso, e ocupar de novo, de uma outra maneira, mais experimental, de certa forma... Ainda um pouco dura... É, por outro lado... Mas se tentou pensar, é... A educação fora de um contexto programático, ou de modelo, e pensar ela como uma experiência, que durou o ano inteiro. Então, eu imaginava que quando acabasse a Bienal, os mediadores estariam tinindo pra uma Bienal. Tinindo no sentido de que: “agora pode começar”. Porque a experiência se deu até ali, e me interessava que a transformação fosse na vida deles, e que não fosse simplesmente uma formação, pra um diálogo, pra uma interpretação, pra uma tradução, pra uma colonização, enfim, para repetir um modelo.

É... Eu queria, enfim, viver aquilo. [áudio picotando] A experiência da mediação, pra mim, foi mais potente no contexto da Bienal na 2ª edição... Então, de certa forma, pra mim eles eram... primeiro... é... [parece estar responder alguém que não foi gravado] ela foi feita pra eles... É, programa educativo da 9ª Bienal, mais do que pra público visitante, crianças, estudantes, educadores, pesquisadores, foi feito pros mediadores... Foi todo pensado pra que esse grupo de 150 pessoas tivesse uma experiência transformadora. É... Pra além da Bienal. Ou então transformadora, enfim, que gerou uma série de manifestações... é... de discussões. Que, num determinado momento, eu disse, acho que pra Jessica e pro Guilherme, que eu agradei que era comigo, e que não era com outra pessoa. Que não era com outro coordenador, que não era em outro contexto.

Ahh...

Enfim...

Porque tem um... Não discutindo pra onde vai, ou como vai, ou como foi feito, mas... dentro desse contexto todo de 18 anos, de 9 edições, ela tinha ali, uma... talvez uma nova perspectiva, e que não dependia mais da Instituição. Agora era um tomar um poder, empoderar-se, daquele ato, empoderar-se de estar ali... naquele lugar... Ah... Pensando isso, tendo não só o poder, mas a responsabilidade de pensar isso. O que vai acontecer eu não sei, eu não vou tá na 10ª. Eu vou, depois de muitos anos, ser audiência, espectador, e... a minha única, meu único... pedido pra eles, foi que eles não brincassem em serviço, que eles fizessem bem feito. Porque se isso morresse, no dia 11 de novembro, eu não ia levar a sério. Então, vamos ver o que vai acontecer na décima edição. Vamos ver se isso vai ser realmente uma transformação ou não.

Bom, como eu já passei do meu tempo... Já deu... Depois a gente conversa mais, na caminhada. Eu penso melhor caminhando, eu acho.

[aplausos]

[35min]

[silêncio – retorna em 35min34s]

Rafael: Bom, primeiro de tudo, é um... Como a Mônica falou, também, acho que isso se estende... É um grande presente estar aqui, e fico muito feliz de ver o encadeamento dessa manhã, e acho que é um sistema de link muito bonito de se ver. O Frederico iniciando, tratando da gênese, né, da Bienal do Mercosul, a Mônica falando do Redes, e agora a gente vai partir pra uma série de depoimentos, de relatos, de pessoas que viveram todo esse processo de perto, né?

Bom, só me apresentar: o meu nome é Rafael Silveira. Alguns me conhecem como Rafa Éis, também. Eu sou artista visual, sou educador. Acompanho e contribuo com a Bienal do Mercosul desde a 6ª edição, nessa ocasião como mediador. Integro o Coletivo E, um coletivo de arte-educadores de Porto Alegre. Bom, eu vou passar aqui pra Diana se apresentar também, logo na sequência o Vicente se apresenta, provavelmente com um choro ou com algum grito [risada].

Diana: Meu nome é Diana, do Coletivo E também. Participei de várias edições da Bienal, comecei como mediadora lá na 5ª, e na 9ª edição eu fui responsável pela supervisão de formação. Então, assim, reforço agradecimentos, e divido minha atenção com esse pequeno, aqui, então qualquer coisa eu vou levantar e sair correndo, vocês já sabem o motivo. É... Esse, esse vídeo... A gente vai apresentar um vídeo pra vocês, como a Jessica já adiantou no início. Ele é uma coleta de experiências, é um vídeo que partiu de uma escuta, de um processo de escuta que já aconteceu, que já vinha acontecendo muito antes, e quando nós fomos convidados a colaborar nesse projeto tão legal, a gente começou a pensar sobre as múltiplas possibilidades de entendimento do sentido do público na arte. Então, que sentido? De que sentido a gente tá falando? Sentido como produção de significado? De direção? De sentimento? De afeto? De que público? De que arte, né? E a partir daí a gente pensou em

convidar essas pessoas, essa proposta foi elaborada junto com Mônica, com Gabriela, que tá aqui, com Jessica, Guilherme, é... convidar essas pessoas, de diversas áreas, de campos de atuação, de áreas de atuação dentro das artes e cultura, para falar sobre a sua perspectiva com relação ao sentido do público na arte. Os sentidos do sentido do público na arte. Então, vocês vão ver educadores, artistas, mediadores, Mônica, falando a partir do seu olhar, do seu lugar sobre isso.

Rafael: Quando nos foi feito o convite, logo se configurou um grande problema, né. Porque a frase “o sentido do público na arte” apresenta, logo de início, uma... talvez mais que uma polissemia, uma multissemia, na qual se configura uma dificuldade de falar do sentido, né, levando em consideração os diversos lugares e entendimentos que esse pode conferir. Assim como público... Bom, e arte nem se fala, né? [risada] Há dificuldade em definir esses termos. E, logo, seria mais apropriado, e talvez mais digno, também, para dar conta dessa aporia, então, convidar uma série de pessoas distintas, com atuações distintas, como a Diana já falou, para dar conta desse problema, né? Bom, é importante também lançar alguns agradecimentos nesse processo todo. A gente iniciou pensando esse encontro em Porto Alegre a partir de uma série de possíveis formatos.

[40min]

A princípio a gente havia pensado em encontro público, no espaço público. Nós fomos reconfigurando aos poucos, também, essa possibilidade de encontro, e chegamos a esse formato final que a gente tá apresentando agora. Mas, agradecimentos super especiais ao Instituto Mesa, Jessica, Guilherme, Sabrina, à Monica, pela parceria no processo todo também. Gabriela Silva, Gabe, tá aí também. Também colaborou muito com a produção. A Luciane [Bucksdraker], e a Ana de Carli.

Diana: Pessoal que participou das entrevistas, é... Dando sua... um pouquinho de si, assim, três minutos... Esse é um primeiro vídeo... A gente pode tirar milhões de possibilidades desse material rico que coletamos agora. Então acho que, mais interessante também a gente já passar o vídeo. Vicente chorando [risada].

Rafael: A gente pode passar, né.

[Vídeo se inicia aos 41min42s e vai até o final da gravação]

ANEXO B

Os Sentidos do Sentido de Público na Arte

“O projeto **O Sentido do Público na Arte** assumiu como proposição a importância de se refletir sobre a complexidade estética e ética das interações públicas da produção artística contemporânea com a sociedade, envolvendo as singularidades regionais brasileiras de três distintos contextos nacionais: Rio de Janeiro, Porto Alegre e Juazeiro, Sertão.²

Na cidade de Porto Alegre realizamos uma coleta de depoimentos em vídeo sobre os sentidos do sentido do público na arte no contexto da 9ª Bienal do Mercosul, *Se o clima for favorável*. O projeto foi desenvolvido em colaboração com a curadora e educadora independente Mônica Hoff, também ex- coordenadora do projeto pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul e uma das curadoras da 9ª Bienal, e com os artistas/educadores Diana Kolker e Rafa Éis

(integrantes do Coletivo E), que também colaboraram com o projeto pedagógico dessa e de outras edições da Bienal do Mercosul”.

(Instituto Mesa. Disponível em: <http://institutomesa.org/RevistaMesa_3/portfolio/poa-os-sentidos-do-sentido-do-publico-na-arte/>)

Transcrição Depoimentos

Cartão 01

0000 Daniela Kern

Eu sou a Daniela Kern, sou professora do programa de artes visuais da UFRGS e o que me interessa falar agora nesse momento é uma experiência que eu estou tendo pela primeira vez que é acompanhar uma bienal não só presencialmente – como esta aqui do Mercosul – mas através de publicações em redes sociais, na página, no fanpage oficial da bienal. O que me chamou a atenção, o que tem me chamado a atenção nessa proposta da bienal - com relação ao fanpage – é a forma como as narrativas estão sendo construídas ali. Porque mesmo que nós tenhamos em Porto Alegre uma bienal já há bastante tempo, continua sendo um bixo de sete cabeças para boa parte do público a obra de arte contemporânea. Como que nós vamos acessá-la? A questão da comunicação com a obra ainda é bastante complexa. Então eu achei muito interessante o caso dessa fanpage, o modo como o texto é pensado para chamar a atenção do público e envolvê-lo de fato e isso acontece. A gente vê interações, as pessoas comentando. As imagens colocadas ali também dão um sentido muito vivo para esse evento. Eu achei muito interessante o modo como se constrói ali. Também achei interessante o fato de o conflito não ser eliminado. A gente não vê só elogios, a gente também vê críticas e elas são mantidas ali democraticamente. Então no que diz respeito à interação com o público eu acho uma experiência que deveria ser bastante refletida até porque me parece um outro catálogo. Não vai ficar, mas é muito interessante o tipo de material que está sendo apresentação ali, sendo coletado. Até um rap de crianças de uma escola pública eles colocaram ali. O tema do rap é justamente como é difícil acessar esta arte, como é que eles podem fazer, como é que eles podem lidar com isso... E outra questão interessante é... como é que eu vou dizer... A variedade de informações apresentadas. A gente vê a experiência do público mesmo, as crianças deitadas observando uma obra “x”, a gente poderia passar por aquela obra em específico sem dar muita atenção, mas daí percebendo como aparece, como ela está sendo apropriada por aquele grupo, a gente volta e olha de novo e quer pensar mais sobre o assunto. Então esta característica de vida, de não ser só aquela obra isolada que a gente consegue

perceber na fanpage, as vezes não percebe em catálogos por exemplo – eu achei um dos grandes experimentos dessa edição da bienal do Mercosul. Era isso...

(conversa Jessica e Daniela)

... eu fiquei muito impressionada mesmo com essa fanpage, eu queria que isso fosse impressa, eu queria que isso foi o catálogo.

00001 – Maria Soledad Mendes

Meu nome é Soledad. Eu sou nascida na argentina e moro aqui no Brasil – em Porto Alegre – há um ano e meio. Eu sou formada em psicologia e aqui trabalho em traduções e agora como mediadora na Bienal do Mercosul, na 9ª Bienal do Mercosul. Então... eu não sou formada em arte e o meu primeiro contato formal com trabalho em arte é a partir da formação e do trabalho enquanto mediadora da nona bienal. Então nesse sentido me sinto próxima do sentido do público. Então quando recebi o questionamento sobre o sentido do sentido do público fiquei curiosa, interessada e fascinada com esta polissemia da palavra sentido colocada duas vezes na frase o que multiplica a polissemia. Então viram infinitas as combinações de sentidos e como eram múltiplas as linhas desde que eu podia pensar, mas também não é que eu tinha muitas ferramentas teóricas para pensar, eu me questionei como eu me sentia afetada, então o sentido no sentido de como eu sinto ou como eu sou afetada por aqueles sentidos produzidos, criados pelo público com o que eu me encontro agora na tarefa da mediação. Então por isso eu quis trazer algumas perguntas que eu ouvi desse público que eu recebi porque achei que essas perguntas falam dos sentidos - no sentido de direções de onde eles vem, o que que eles vem pensando sobre arte - e acho que isso me fez pensar muito sobre o que é arte e o que é o público na arte. Para dividir essas perguntas “o que significa essa obra?” “o que o artista quis dizer?” Que acho que são perguntas bem diferentes né? Tem uma pergunta que o que que significa ou que tem uma verdade ali para ser conhecida independente de qualquer um e a outra é “tem alguém que oferece uma narrativa para a gente pensar alguma coisa”. “O que é isso?” que eu acho genial porque é uma aproximação, uma abertura, uma curiosidade, é uma convocatória para um outro para ir junto para isso. “Quem é o artista?” e “quando foi feita essa obra?” para pensar do contexto. O que que isto está falando também num contexto. “Isso é para ser uma arte?” Que eu acho que é uma pergunta sobre o que que é arte. “Isso é pode ser arte?”, “Porque isso é arte?”... “ Com que tipo de material foi feito?” “Por que colocou tal material” ou “por que não colocou tal coisa? Que é uma apropriação da possibilidade de criar também, o público também criar. “Foi tu que fez a obra?” “Que tipo de retorno recebe o artista com o que o público acha da obra?” Também: “o que acontece com a obra quando

acabar a bienal?” que é uma pergunta sobre... sei lá... conservação, sobre o mercado da arte também... “De quem é a obra?” E também: “De onde tu és?” Que é por causa do sotaque mas também quer dizer que para falar de arte interessa com quem eu estou falando. Então eu acho que com isso eu fui construindo sentidos sobre o sentido, o sentido de estar ali o público na arte. Que a gente pode construir junto com os mundos possíveis que a gente pode criar. É isso (04:53)

Jéssica comenta a fala

06:55 – na verdade quando eu comecei a pensar nesse questionamento eu comecei a me pensar como tradutora para pensar nisso por uma parte porque eu estou fazendo este trabalho num contexto de fala na língua portuguesa e eu tenho também pensado outras coisas em outra língua então aquele diálogo entre coisas pensadas em outro contexto e coisas pensados aqui fazem um jogo de tradução disso de limite para falar numa coisa que enriqueça porque eu estou pensando numa coisa que nunca tinha pensado porque a outra língua me permite pensar coisas que eu não poderia pensar na minha língua e também porque eu não conheço o código do contexto artístico. Não conheço a língua do contexto da arte então de alguma forma eu faço uma tradução desde que eu consigo entender dessa língua que é a arte que nem sempre me foi própria, que não é que eu consigo falar certo que eu tento me comunicar mas nem sempre dá certo aquela comunicação e também para ficar no encontro com a outra pessoa que também está dialogando com aquela língua que nem é própria para ela também não, que nem sempre também ele consegue falar sobre isso, que nem sempre consegue traduzir, então não sei, acho que, eu, na mediação eu faço múltiplas tentativas de traduções de diferentes línguas de diferentes códigos que poderiam ser pensados enquanto línguas, penso também que eu vou como eu faço na tradução. Quando eu estou lendo um texto um outro texto eu começo a pensar coisas, inserir palavras, inserir conceitos, universos que existem que não existiam e na mediação eu também vou construindo com o publico coisas que para mim também não existiam, então o meu vocabulário, o meu universo vai ficando mais rico e acho que no encontro com outros aquilo se multiplica ainda mais então em me sinto mais rica mas também me sinto com mais recursos, com um universo mais amplo para poder dialogar e poder fazer essa tradução.

00002 – Annaline Curado

Meu nome é Analine. Eu trabalho como mediadora na bienal agora, mas sou fotógrafa, tenho um trabalho como artista visual, ando viajando por aí há um tempo. Sou viciada em viajar. Quando me vem isso do sentido do sentido publico na arte eu penso muito na frase. Me vem

uma coisa bem de análise das palavras nessa frase e me leva a uma boneca russa. Uma coisa dentro da outra. Como se fosse um furacão que não sei aonde pode chegar, mas... Sentido para mim, eu sou filha de italiano e a palavra sentido do verbo sentir me lembra muito o ouvir. Em italiano sentir, *sentire*, é ouvir. Então sempre que eu penso em português eu acabo ligando o italiano e me parece que é alguma coisa que a gente tem (mãos no peito). Alguma coisa que faça sentido é o que a gente consiga ouvir, que chega até a gente e bom... O sentido do público... Aí o público... O que é o público? Aí me vem mais um pergunta. Público poderia ser quem acessa, quem escuta a arte ou o quanto essa arte é acessada? O quanto ela pode ser acessada? Me vem o público. Bom... O sentido do sentido do público.... O quanto esse público consegue escutar a arte? O quanto essa arte chega até os ouvidos? Até o corpo das pessoas que estão... os espectadores ou participantes? Hoje em dia eu não sinto muito a arte como sendo pensada para o público em geral . Como pensá-la realmente no sentido público? Acho que a fala vai virando boneca russa também. Enfim... Tenho buscado pensar isso. Como eu posso fazer... produzir trabalhos, ou como mediadora, ou como fotógrafa, quebrar o abismo que existe entre a arte e o público? Eu acho que existe esse abismo. Um abismo construído durante muito tempo e pelas configurações dominantes. Como a gente pode criar pontes ou simplesmente juntar isso? O público e a arte e fazer isso criar sentido? Porque não adianta só ser assistencialista. “Ah... vou levar a arte para o público...” Se não fizer sentido para ele. Se realmente não chegar aos ouvidos. E outra coisa que eu penso de sentido. Uma vez me falaram que sentido... só pode fazer sentido para alguém aquilo que ela já viu algum pedaço disso. Tipo... Já faz parte de uma experiência então vai remeter a algo que ela já passou. Então também pensar nisso. Pensar o público é pensar esses possíveis sentidos. Não sei... Bem complicado. Estou muito... Já são muitas digressões nessa frase. Muitas ramificações. Como se fosse uma arvorezinha também. Me vem uma imagem de uma... esqueci o que eu ia falar... enfim. Acho que é um pouco disso.

05: 13- comentários

06:32 Annaline:

Eu escrevi no meu TCC, eu fiz uma publicação, um livro de artista e tem uma hora que eu passo da escrita para o som. Para a arte sonora. Para a imagem sonora e aí eu pego esse link do *sentire* eu acho lindo isso. Não sei se tem em outra língua, mas em italiano fala: te sente algo? Quer dizer: a gente se fala, mas também quer dizer: a gente se sente.

07: 03: Jess

07:07 Annaline

A gente fala assim... quando está falando no telefone “te sente algo?” – a gente se fala depois. Mas também é um te sente algo [com as mão no peito

07:18 – Jessica fala sobre compromisso na escuta

07:41 annaline

E então... não é a gente se fala... é a gente se escuta. A gente se sente. Eu acho lindo! Não tem tradução.

07:50 – Guilherme comenta “o quanto essa vivência da mediação está produzindo um outro sentido de arte?

08:06 Annaline:

Bom... eu sim trabalho, sou artista, mas também tenho uma formação como educadora. Eu na faculdade fiz licenciatura. Então desde o processo de formação acadêmica eu faço estágios e frequentei escolas e projetos de educação popular e tal. Então eu dei aula antes de estar aqui como mediadora eu estava dando aula em Florianópolis num projeto de educação popular. Também estava pensando... é diferente da mediação. Mediação é como se fosse o processo todo intensificado em cada dia. Cada dia é como se começasse, criasse vínculo com uma turma e de repente no final você tem que se despedir. Eu acho que assume a organicidade do processo das relações. Também acho que... eu estava conversando com a Gabi ontem. O quanto a gente quer o tempo todo coordenar o caos e fazer com que as coisas sejam permanentes e eu acho que isso da mediação e desses processos curtos assume a organicidade, a decomposição, que as relações sim começam, são intensas e depois podem acabar

09:33 guilherme comenta

10:10 - Annaline

Eu acho que a relação está sempre em primeiro plano

10:15 – coments

10:24 – Annaline retoma

Eu como artista não penso que o objeto artístico seja a prioridade do processo. Ontem eu estava escrevendo um projeto falando que sim eu posso pensar várias linguagens, a fotografia o vídeo o desenho, mas no fim tudo pé um desculpa para me relacionar com as pessoas. Porque se for o objeto a prioridade, o principal, a gente está querendo permanecer, está querendo virar coisas, eternidades e não é... não está ali....

0003- Alberto Gomez Garcia

Meu nome é Alberto Gomez Garcia. eu sou da Espanha. Estou morando no Brasil faz 3 anos e meio. E eu cheguei a porto alegre para trabalhar na bienal no departamento de museografia. Particpei de todo o processo da museografia e quando acabei eu tive um encontro com Monica que é a curadora do pedagógico e com Carina e elas me transferiram para o projeto da escola caseira de invenções – que é o que estou fazendo atualmente. A escola caseira de invenções é um projeto do pedagógico que fica no memorial e bom... a escola foi um desafio muito forte para a gente e acho que ela trouxe, para mim ao menos, experiências de coisas que estava pensando que tem a ver com a fala que vocês estão planteando do público e do privado no mundo da arte. Para mim não existe o público como “assistente” (observador) na arte. Eu to procurando sempre que a arte forme parte da vida. Não existe o artista e o público que assiste como duas pessoas diferenciadas. Para mim a arte tende a formar parte da vida, tipo... vem dos povos indigenas e a arte não é uma coisa coisa em si, ela forma parte da vida, das pinturas, das pessoas, dos utensílios deles. Esse é o sentido que eu quero procurar na arte. Eu não aceito mais o artista que me venha apresentar um trabalho e eu (não) ser o trabalho. Para mim esse trabalho tem que formar parte da vida, tem que interagir com as pessoas e se não... eu admiro muito os trabalhos dos artistas, mas se não chega a esse ponto para mim fica um pouco morto. Fica a meio caminho. Nesse sentido na escola a gente tentou levar isso para a frente digamos. A gente tentou que as pessoas... (02:04) que isso é a arte de formar arte do público, que o público fosse inteiro a arte, que não tivesse artistas tipo... lá realmente todo mundo cria... é um espaço muito característico, porque quem entra... a gente recebe muitas turmas. Como um professor, um mediador e uma série de alunos quando entram lá o mediador e o professor de dissolvem. Tu já não sabe quem é mais aluno... A própria disposição do espaço porque a estrutura consegue essa dissolução e essa dissolução não só na educação, mas também do ponto de vista da arte. Quem está criando, quem está dando o ateliê ficam muito difusos com quem está recebendo, digamos, o ensino. Então isso para mim é o mais importante, ter conseguido isso na escola: tirar a estrutura, as hierarquias e fazer com que a arte forme parte da história da escola. Não temos oficinas acontecendo em certos momentos por certas pessoas. A arte faz parte da escola 24 horas, 24 horas não porque não está aberta 24 horas, mas durante todo o funcionamento dela e com todas as pessoas que estão lá. Os que chegam, os que estão lá, todo mundo, digamos que criamos a arte juntos. A escola em si é um projeto de arte. Um projeto educativo, mas ela em si é uma experiência artística (03:35)

Jessica comenta a dissolução das fronteiras e a noção de escola – separação arte e escola.

Não foi muito projetada, foi um processo muito... não foi um projeto de fazer isso

, foi acontecendo. Acho que a gente tinha interiorizado esta coisa profunda da dissolução da arte com a vida e a gente trouxe isso sem muita consciência digamos de projeto. Quando a gente estava criando o projeto da escola antes dela começar, a gente não estava querendo chegar nesse ponto onde a gente chegou. Acho que foi um processo bem complicado. A gente sofreu muito medo porque tinha coisas que aconteceram muito mal. Foi um processo bem intenso. A gente sofreu medo mesmo. Perder o controle de que estava sabendo o que estava acontecendo, mas quando a gente conseguiu lidar com esse medo, bah foi uma experiência muito rica.

05: 18 – Guilherme comenta – a própria experiência trouxe um sentido de dissolução.

05:50

É foi mesmo no processo de construção da escola. A gente tinha que convidar pessoas para fazer trabalhos lá, dar ateliês, dar oficinas, mas a gente tinha muito problema para criar um horário para isso específico de “se tu quer aprender uma coisa, tu tem que vir a tal hora”. E tinha um problema também como o fato de colocar o conferenciante num lugar e o aluno no outro então a gente foi trazendo e desenvolveu um conceito de... bom... a gente vai trazer pessoas para trabalhar lá durante todo o dia durante duas ou três horas e as pessoas... a gente fez muito pouca divulgação dos ateliês então o público que chegava muitas vezes era um público que estava passando, via uma pessoa trabalhando, perguntava “o que que tu está fazendo?” aí começava uma troca e isso foi um começo, aí... com esse problema a gente procurou essa solução e a gente chegou numa outra coisa que é todavia mais complexa do que a nossa ideia porque cada experiência era diferente. As vezes acontecia bem, as vezes acontecia mal. As vezes nem acontecia porque não tinha condições e isso é a parte do meio que a gente teve enfrentar quando decidiu fazer esse processo. Existiam ateliês que o conferenciante estava sozinho trabalhando.

07:20 – Guilherme fala – escola foram afetadas a ponto de repensar suas prática?

Sim, mas eu sei dessas experiências pelos mediadores né? A gente tem seis mediadores na escola, são pessoas incríveis e eles que fazem mais interação, eu estou na coordenação... e esses mediadores que estão conseguindo interagir com mais pessoas e a mediação lá no começo a gente explicava o que era a escola, o que tinha, que experimentos tinha, projetos artísticos... e essa mediação foi mudando para explicar a... agora os mediadores não falam mais do que tem lá... a turma chega e eles perguntam “Vocês acham que isso é uma escola?” “Como é a tua escola?” “Qual a diferença entre nossa escola e a tua escola?” e eles... o ponto principal da escola foi levantar essas questões para os alunos mais do que explicar o que tinha lá e isso também foi um processo que foi se desenvolvendo. Principalmente tem uns

mediadores que são muito... eles curtem muito a escola e eles defendem muito o processo que a gente está desenvolvendo lá quando chega um aluno eles tentam trazer essa ideia de questionar a escola a educação e o processo criativo.

08:58 Jessica comenta – sua escola, nossa escola – diferença. Reabilitar a própria ideia de escola...

A gente teve problema com o nome na real. O nome foi colocado antes de a gente entrar no projeto. A gente “não, mas a gente não é uma escola! Mas Ta e aí? A gente vai ter que inventar outro nome?” Então a gente deixou de dar importância no nome. A gente é uma escola? Tudo bem, a gente é uma escola, mas vamos fazer a nossa escola! Eu acho que é importante falar da definição da escola enquanto definição, mas a gente deixou de entrar nesse processo... “a gente vai entrar num processo muito teórico e não conseguir... o nome já estava colocado. Isso é parte de um instituição, tem um processo, tinha um marketing, uma invenção, já estava tudo escrito como escola, então em vez de mudar o nome a gente decidiu inventar nele e trabalhar nele. A gente é uma escola, tudo bem, a gente é uma escola, mas vamos fazer a escola que a gente quer. Tem uma experiência – da tua pergunta – muito interessante que está acontecendo nos últimos dias. Tem uma menina assim com uns sete ou oito anos que ela fica lá muito tempo, ela é filha de uma trabalhadora. Ele nos últimos dias está fazendo mediação. Ela pega as pessoas que entram e ensina as coisas. Tinha uma bicicleta que gera energia e liga um rádio. Ela pega as pessoas e ensina como funciona o rádio, ensina como funciona aos alunos. Então, essa criança que era para ser aluno, ela está mediando. Tipo... bah! Foi muito lindo o processo. Isso em concreto é um exemplo muito prático do que aconteceu na escola. Uma pessoa que estava lá virou professor, virou mediador. Por conta dela! Ninguém pediu para ela. Ela começou, ela viu o que os mediadores estavam fazendo e ela queria fazer e ela fez! Os mediadores foi impulso muito natural e eu acho que isso é importante!

00004 - Bruna Fetter

Para começar, eu me Chamo Bruna Fetter, no momento eu estou fazendo doutorado em História Teoria e Crítica no Instituto de Artes da UFRGS. Agradeço o convite. Então eu me sinto bem a vontade para conversar sobre o público, principalmente num momento de Bienal. Eu tenho uma experiência bastante grande em trabalhar em produções da Bienal do Mercosul e isso te coloca em contato com os mais diferentes públicos que envolvem todo esse ecossistema não só de uma Bienal, mas do campo da arte de uma de uma forma geral. Então a gente tem que pensar, entre as pessoas que já trabalham nas instituições que estão recebendo

uma Bienal aos fornecedores, aos artistas envolvidos, as instituições que emprestam e ao grande público, ao público escolar específico para uma infinidade de públicos que se conjugam e se encontram no momento de Bienal, enfim... é um momento muito específico. O que talvez seja minha contribuição mais específica nesse momento não seja particularmente falar do grande público ou do público educativo que são aqueles públicos mais evidentes que preenchem o espaço, mas talvez falar um pouco dos bastidores ou do momento antes de Bienal, do momento de constituição dessa exposição, e como a partir da ação e o diálogo entre curadoria, artistas e produção acaba resultando naquilo que chega às pessoas e que isso também não fica registrado em um catálogo, isso também não tem uma história própria. Isso são memórias muito pessoais que vão fazendo uma história paralela da Bienal. Eu venho acompanhando as Bienais do Mercosul, fiz a minha dissertação de mestrado sobre ela, agora na tese já não é mais isso e a minha dissertação de mestrado era exatamente sobre como a entrada da Bienal do Mercosul reconfigurou o mapa local, mas voltando aos públicos e a essa articulação talvez sobre os produtores, os artistas e os curadores, essa visão bem menos evidente ou bem menos usual dessas pessoas que trabalham ali dentro, eu gostaria assim de dizer como essa experiência de trabalhar em uma Bienal que é um evento absolutamente intenso pode mudar a tua experiência profissional e até a tua... o teu envolvimento no mundo da arte, a tua apreciação, a tua proximidade da arte enquanto um obj... não um objeto, mas mais uma vivência mesmo. Eu, por exemplo, venho da comunicação e começando a experimentar uma série de exposições de arte eu fui me aproximado da arte de uma forma muito torta, mas o que eu acho que fica é que... poxa... eu vejo aqui em Porto Alegre tem uma multidão de excelentes profissionais, profissionais muito qualificados no universo da arte que tiveram essa inserção no mercado de trabalho através da Bienal. E pessoas que estão fazendo o mestrado, o doutorado, que estão aportartando, que estão fazendo contribuições críticas, que passaram em função da existência desse evento e desse contato tão íntimo com a instituição, mas com os públicos, com a vida toda que gera esse evento, passaram a pensar a respeito a questionar a respeito e isso eu acho que é algo que geralmente fica registrado. Então era essa a contribuição que eu queria deixar.

04:00 – Jessica comenta

05:28 – Bruna responde

Sabe que algo que eu tenho pensado muito a respeito porque eu acompanhando processos de produção de Bienal e a gente sabe que a Bienal é um momento muito especial porque existe todo... uma equipe, uma viabilização financeira de realmente tornar projetos possíveis, tem vários projetos que só são possíveis no contexto de Bienal por todo o aporte institucional e a

estrutura que se cria e a gente acompanha de muito perto esse embate entre a definição poética, a resolução prática e como essas coisas se resolvem e como muitas vezes o papel de um produtor ou de alguém que o produtor indica e quebra a pesquisa para outro ponto compromisso influencia no resultado final e as vez pode transformar completamente um projeto. Eu não sei se isso é para se tornar visível no sentido de conferir uma visibilidade a um processo e sim por causa que tem obras que são processo, tem obras que não, mas o que eu acho interessante é que essas pessoas que estão participando desse processo, que vem participando ao longo... sei lá das últimas quatro, cinco, seis bienais particularmente, elas estão se propondo a pensar nisso. Elas estão deixando de ser basicamente produtores, que nem eu brinco, chamo de fábrica, sabe aquela pessoas que está lá varrendo, martelando, mas essas pessoas estão crescendo dentro desse contexto, elas estão se apropriando das reflexões que perpassam os projetos curatoriais, que perpassam as proposições artísticas, estão lendo, estão pensando, estão trocando, estão crescendo e fazendo os projetos crescerem e talvez tornar isso visível seja elas adquirirem voz em algum momento. Participarem desse projeto em outras posições, não apenas dos bastidores... não sei... eu também estou pensando aqui... está em processo.

07:40 – Jess comenta

07:55 – Guilherme comenta

10:28 – Bruna retoma

Até a sexta Bienal foi muito emblemática para mim. Eu achoq eu para a cidade e para instituição como um todo a sexta Bienal foi a primeira Bienal em que 100% dos profissionais eram daqui. Geralmente até a sexta Bienal o que se fazia? Se contratava uma equipe de produção fora. Se contratava montadores de fora, ou seja, a cidade não tinha profissionais qualificados para dar conta de uma demanda que uma Bienal aporta. Com o passar dos tempos foi invertendo. Hoje a gente tem profissionais de sobra. Hoje a gente está mandando profissionais qualificados para outros lugares e muitos desses profissionais estão realmente se qualificando eu acho que na compreensão já atrás dessa voz, já atrás dessa visibilidade. Eu estou no doutorado e eu acho que um terço da minha turma hoje são pessoas que já passaram pela bienal em alguma instância. Que não necessariamente estão discutindo a bienal. Eu fiz isso no mestrado, mas as pessoas não estão discutindo a bienal, elas estão discutindo processos artísticos, muitos desses processos artísticos que elas tomaram conhecimento ou contato a partir da bienal, de contatos que geraram contatos que geraram interesse que geraram curiosidades de trocas que se estabeleceram. Então eu vejo um certo empoderamento desses atores invisíveis na construção de outras coisas que não necessariamente mais partem

da bienal, mas já estão construindo processos autônomos porque esse contato gerou tanta curiosidade, reflexão e massa crítica que esses atores já existem por si só independente da bienal. Isso eu acho incrível desse processo. Eu acho lindo na verdade. Sabe? E são pessoas que por uma exposição com determinadas situações complexas, não se sabia como fazer um processo de importação de obras, de transporte, de seguro, de contato com coleções internacionais, “meu Deus! Como vem um courier do MOMA, como a gente age?”. E hoje em dia as pessoas, elas tratam com esses processos tanto... mainstream... assim... bem de empréstimos de obras com tanta naturalidade, mas elas também já entenderam que a arte é tão mais do que isso, que tem tanta mais abertura para outras coisas, ou seja, há uma autonomia de pensamento em processo. E talvez a gente veja... e a Mônica é um exemplo disso. Eu trabalhei com a Mônica na quinta, eu trabalhei com a Mônica na sexta. A Mônica seguiu trabalhando... a Mônica fazia o operacional do educativo. A Mônica está responsável pela curadoria desse projeto. Isso mostra uma trajetória, um percurso de autonomia, de troca de pensamento, sabe? De afirmação de relevância desse projeto, ela é um excelente exemplo, mas ela não é um, tem vários.

00005 – Fabrício Sortica

Bom, meu nome é Fabrício de Albuquerque Sortica, eu atualmente estou trabalhando na bienal do MERCOSUL fazendo duas funções que parecem distintas, mas que muitas vezes se encontram. Estou coordenando o agendamento de visitas que é a minha função principal dentro desta estrutura de organização da bienal, mas também sou um dos supervisores de uma das equipes das várias equipes de mediação que atuam na bienal. Bom a minha primeira formação é de técnico em eletrônica e também sou formado em publicidade e propaganda, já atuei em diversas áreas e diversos meio e acabei chegando à bienal, por acaso, em 2011. A primeira edição em que eu participei foi a oitava. E uma coisa que eu acho engraçada é que cada vez que me perguntam minha profissão eu já não sei mais responder. Eu fico assim “o que eu eu sou afinal de contas?” Mas uma coisa que eu sempre tive muito clara, pensando na minha trajetória, que são quase vinte anos de profissão em diversas áreas de atuação, já trabalhei no censo também em 2010... a única coisa que liga tudo isso é justamente o fato de lidar sempre com o público e com públicos diversos, desde clientes – quando eu trabalhava como técnico – com equipes de trabalho, já trabalhei com produção audiovisual também. E uma coisa interessante pensando nesse questionamento do sentido do público nessa área específica da arte é que nessa atuação, por exemplo agora da Bienal eu lido com dois tipos de público diferentes... que são o mesmo público, mas tem significados e valores diferentes

dentro dessa estrutura de uma grande exposição de arte e ao mesmo tempo um grande projeto educativo da bienal do MERCOSUL que é o público visto enquanto números, enquanto volume de circulação, de visitação dentro de um espaço expositivo e que é um valor que interessa muito mais a quem produz, a quem divulga e a quem financia principalmente. Interessa muito mais também quantas pessoas vão estar lá visitando aquele espaço, vendo a minha marca e vendo que minha empresa está apoiando esse projeto. E o outro público que é aquele público... como que eu poderia te dizer... se esse valor é um valor quantitativo muito mais do que qualquer outra coisa, tem um outro valor qualitativo que é o público que vai para ter uma experiência de arte-educação, para discutir arte, para ter uma aula dentro da... ou simplesmente para ir lá e ver o que está acontecendo e talvez entender ou não entender o que que é aquilo independente de haver ou não o serviço de um mediador ou de um arte-educador ou uma conversa. Esse caráter humano do público, ele muitas vezes se dissocia desse outro caráter, do objetivo desse outro caráter de valores e isso é uma coisa que eu acho curiosa porque sem essa... esse lado qualitativo tu não tem como sustentar esse quantitativo, uma coisa depende da outra, mas muitas vezes uma é desprezada em detrimento da outra. Então acho que isso para mim é uma coisa que marca bastante. Isso me faz questionar bastante o que é esse todo e de que forma esses dois lados precisam um entender o outro melhor para que as coisas possam crescer e evoluir.

03:50 jess

04:55

É... qualitativo eu não acho que seja talvez o melhor termo para definir, mas é porque isso é um pouco da minha experiência também de como eu cheguei à Bienal. Eu em 2005 visitei pela primeira vez a bienal. Eu tinha que fazer um trabalho para a faculdade. Eu estava cursando publicidade e propaganda e uma professora sugeriu “ó a bienal está acontecendo, vocês vão escolham uma obra e trabalhem esta obra com o conteúdo que a gente está discutindo e vendo em aula”. Era uma cadeira de psicologia da comunicação. E tá. Eu fui. Ela sugeriu um dos espaços – que era a usina do gasômetro na época. E eu fui lá, cheguei meio sem saber o que estava acontecendo e encontrei uma pessoa com identificação da bienal e perguntei se tinha alguém para me acompanhar e falar um pouco sobre as obras para que eu pudesse decidir por uma e fazer o trabalho. E aí uma mediadora que estava terminando de atender a um grupo se dispôs a acompanhar. Depois eu descobri que ela também era da mesma faculdade, mas já estava quase se formando e para mim foi muito legal aquela experiência de conversar com ela e de entender coisas que eu só chegando e olhando a obra eu não entenderia. Isso foi em 2005. Em 2011, que foi a oitava bienal, eu descobri por acaso em

uma nota de jornal que tinha inscrições abertas para o curso de formação de mediadores e me lembrei daquele momento e fiquei pensando “poxa! Seria legal se eu pudesse fazer isso também com alguém. E acabei me inscrevendo e acabei participando do curso de formação. Eu estou contando essa história para chegar no ponto que para mim é o que diferencia esse qualitativo do quantitativo. Até aquele momento para mim a Bienal era simplesmente uma mostra de obras de arte que acontecia em dois meses. É assim que é divulgado e é assim que é visto por muita gente, mas quando eu comecei a participar do projeto e do curso de formação e mediadores eu comecei a ver a dimensão que tem o projeto educativo dentro da bienal, eu vi que a bienal do MERCOSUL na verdade é uma coisa maior e muito mais profunda do que se divulga e o que se vende daquele período que começa em setembro e termina em novembro sabe? E aí desde então eu me pergunto e me questiono – e já coloquei isso em alguns momentos naquela época e continua ainda insistindo nisso – que existe uma necessidade muito grande e isso já de muito tempo de um reposicionamento da bienal. Da bienal com um todo, de deixar de ser vista como um evento expositivo e passar a ser vista muito mais como um projeto de arte-educação que acontece ao longo de um ano e que na minha opinião ainda deveria ter... deveria se pensar num projeto continuado de formação em arte-educação que ocupasse esse período entre. Para mim um dos maiores problemas que existe na bienal até pela questão de relação de mediadores com a bienal é que se interrompe. Os mediadores passam cinco ou seis meses em formação para trabalhar durante dois meses e depois acabou. Vai cada um para o seu canto. E aí fica um ano que fica todo mundo cada um procurando o que fazer e aí no ano seguinte volta e começa de novo: cinco ou seis meses de formação para trabalhar dois meses e acaba. Esse valor humano, essa questão que eu chamo de qualitativo, este “ver” o ambiente expositivo da bienal especificamente que é o caso que eu estou falando aqui como uma possibilidade de trabalhar educação e arte juntas, de qualificar pessoas tanto como público, como estudantes, como professores agregar essa qualidade à questão simplesmente que é vista como mais importante para quem financia que é a de quantas pessoas vão passar ali naqueles dois meses, essa barreira precisa ser quebrada, isso precisa funcionar melhor, precisa ser visto melhor.

09:30 Jessica comenta

09:57 Fabricio retoma

É... ampliar esse entendimento que existe... que não existe em todos os públicos do que é de fato essa experiência de arte que acontece que parece tão breve – e de certa forma é breve por essa interrupção, mas que na verdade é muito profunda, é muito intensa. E a gente nunca sabe, isso é uma outra coisa também que implica no medir esse qualitativo, a gente nunca sabe o

quanto a gente está de fato tocando ou atingindo, atingindo não é bem o termo, mas tocando mesmo as pessoas. A gente nunca sabe o quanto aquele momento ali que se passa em quarenta minutos ou uma hora e meia de visita pode ou não modificar a vida de uma pessoa. De repente ela vai passar, vais sair dali e vai esquecer completamente ou de repente como aconteceu comigo, seis anos depois ela vai lembrar daquilo e isso de certa forma vai definir uma escolha, uma decisão na vida dela. Ou de repente naquele momento ali ela vai se encontrar e vai a partir daí começar a fazer outra coisa que não tinha pensado ainda, como acontece também com os mediadores nesse processo. Com mediadores que são de outras áreas e que chegam, fazem o curso de formação e percebem que aquilo ali... o quanto aquilo mexeu com eles e querem seguir fazendo isso. Então é difícil medir isso, é difícil saber como e o quanto isso realmente atinge ou não. Por isso é muito mais fácil considerar o número, o número de pessoas que estão ali, mas nem sempre o número reflete também... sim quanto mais pessoas visitarem ótimo, melhor, mas para mim pessoalmente é muito mais importante o quanto isso está fazendo alguma diferença e se está sendo importante para aquelas pessoas que estão ali do que simplesmente quantas pessoas estão passando pelo espaço.

12:00 – Guilherme pega gancho

12:31 – Fabricio responde

O quanto eu fui afetado? Bom... eu posso dizer que como público isso me afetou de uma forma que eu não imaginaria há seis, sete anos atrás. Naquele momento quando eu fiz a visita na bienal enquanto público aquilo teve um significado que foi imediato. Eu precisava compreender algumas obras para decidir por uma e fazer um trabalho e eu posso dizer com toda a certeza que foi o melhor trabalho que eu fiz no período de faculdade. O trabalho mais tranquilo de fazer depois que eu tive aquele momento de conversa, encontrei uma obra que se encaixava perfeitamente em todas as discussões que eu queria fazer e eu comentei isso, foi um trabalho que foi feito junto com uma outra colega e eu comentava isso com ela: nunca foi tão fácil fazer um trabalho de faculdade como foi aquele. A gente chegou em casa, eu em minha casa e ela na dela e a gente fez uma troca de dois ou três emails discutindo o que cada um tinha visto naquela obra que a gente escolheu e a gente estava com um trabalho pronto. As ideias fluíram de uma forma... mas aquilo ali foi uma coisa imediata, quer dizer... fiz o meu trabalho, fiquei super contente com o trabalho, com a apresentação dele também e foi isso, mas depois quando eu reencontrei a bienal em 2011 e voltei àquele momento isso também mudou para mim no sentido em que eu trabalhando como agendador e como mediador – porque eu também fiz duas funções naquela bienal – eu me espelhava muito no que foi a minha experiência para pensar em como oferecer uma experiência para o público. Não que eu

tivesse a pretensão de “ah eu quero fazer com que as pessoas saiam transformadas e inspiradas”, mas eu queria que fosse um momento legal, um momento de troca, de conversa e que eles saíssem dali pelo menos vendo aquilo que eles encontraram no espaço de uma forma que eles não tinham visto antes quando chegaram. E aí para mim o sentido do lidar com o público no espaço expositivo teve muito o espelhamento no que foi o sentido para mim enquanto público de ter aquela experiência. Para mim o que eu tenho como base para todas essas reflexões que eu faço ou o quanto existe ou não uma valorização e o quanto existe ou não um entendimento mais profundo do que é este projeto educativo dentro do espaço expositivo parte muito disso. De entender, de perceber que as vezes quem está ali dando subsídios para que aquilo aconteça não consegue enxergar a dimensão e a importância que tem e no meu entender se eles conseguissem ver isso, se eles conseguissem experimentar isso, eles enquanto público viver isso e sentir e entender o que é, qual é a dimensão que aquilo tem eu acho que talvez isso fosse muito mais valorizado e talvez houvesse mais investimento e mais interesse em apostar naquilo do que simplesmente avaliar: teve público ou não teve público.

00006- Ana Meneghetti

Meu nome é Ana Cristina Meneghetti. Eu trabalho com acessibilidade cultural para pessoas com deficiência. Já trabalhei em vários projetos com acessibilidade cultural para deficientes físicos, visuais e também com a comunidade surda. Sou intérprete de libras e também transcritora para cegos. Então o que eu sinto – e trabalhando na Bienal com acessibilidade cultural – eu sinto um despreparo e eu sinto, pelo menos na cidade de Porto Alegre, uma falta de conscientização dos próprios ambientes culturais de inserir em seus projetos culturais verbas para audiodescrição, para interpretação em libras, para construir réplicas das obras porque querendo ou não “O que é um espaço cultural? Qual é o sentido da arte?” É que ela possa prestar esse serviço à sociedade para que a sociedade possa ter livre acesso aos espaços culturais e muito... o que se pensa é que existe um público muito pequeno de deficientes. “Ah... a comunidade surda é pequena... são poucos os deficientes visuais. Na verdade não! São muitas pessoas. O último censo de 2010 deu 45 milhões de pessoas no Brasil. É muita gente. Então é importante a gente pensar na questão como cidadania abrir os espaços culturais e pensar no sentido da arte para essas pessoas, mas pensar também que elas têm interesse em vir. Hoje nos recebemos aqui um deficiente visual, estudante de jornalismo e eu fiz a audiodescrição de todos os espaços e das obras, porém o ideal e o certo é que o espaço e, no caso, os espaços que estão recebendo a bienal e própria bienal pensem isso anteriormente e

possam produzir esses áudios de uma forma profissional, de uma forma que pense na acessibilidade como um recurso para receber as pessoas. E isso a gente vê muito, por exemplo, em São Paulo. A Pinacoteca de São Paulo tem um preparo muito grande para isso. O Centro Cultural de São Paulo é um centro cultural com muita acessibilidade e aqui em Porto Alegre a gente tem muito empecilho. Nós da área de acessibilidade cultural, a gente escreve projetos e as vezes também faz orçamento para projetos de artistas e de projetos grandes como a Bienal e as vezes são barrados por as pessoas não acharem importante ou por não ter essa consciência do que é a acessibilidade cultural, do quanto teria mais publico se tivesse esse recurso nos espaço, ou seja, se o publico sabe que tem recursos de acessibilidade, ele vai até lá. Se ele sabe que ele vai chegar no museu e vai ter a audiodescrição e vai ter uma réplica tátil vai ter muito publico, muito mais do que teria com uma divulgação normal ou enfim... uma exposição preparada só para as pessoas “normais”. Então essa é uma preocupação minha, do meu trabalho e é uma urgência da cidade, pelo menos da cidade de Porto Alegre. É uma urgência para todo o Brasil, mas Porto Alegre não é uma cidade acessível já tem alguns anos e agora cada vez mais de se estar pensando no assunto.

04:00 Jessica

04: 02 Ana:

Tenho mais coisas para falar (risos)

04:04 – Jessica

04:45 – Ana:

É... É complicado a gente rotular também. Existe, claro, uma nomenclatura que tem uma legislação que diz “isso é considerado deficiente auditivo, isso é considerado deficiente visual”. Mas o que é acessibilidade? É só para a pessoas que tem exposta a olhos nus uma deficiência porque ela está com uma bengala ou porque ela está sinalizando em libras? Não! As vezes tem pessoa com baixa visão que não usam a bengala, mas elas vão precisar da audio-descrição, elas vão utilizar esse recurso. A própria gestante. Uma gestante precisa de uma rampa. Aquela rampa não é só para cadeirante. É para um idoso, é para uma gestante é para crianças de colo, enfim... É importante de pensar nisso. Acessibilidade não só para pessoas com deficiência, mas acessibilidade para a sociedade. Que a sociedade como... A gente não pode pensar sempre no jovem com todas as suas capacidades físicas, mentais.... não existe essa cidade que se coloca, se padroniza, não existe padrão. Todo mundo tem uma dificuldade intelectual ou física ou enfim... relacional e os espaços de arte precisam pensar na acessibilidade como um todo

06:32 – Guilherme e tempero...

07:23 – Ana retoma:

A gente pensa esse é um recurso para acessibilidade e tal. Vocês já viram filme com audio-descrição? Quem já viu um filme com audio-descrição percebe o quanto a gente está com o nosso olhar viciado. Como eu não fui perceber aquele cenário? Como eu não fui perceber aquele detalhe naquela obra? E quando a gente escuta uma áudio-descrição a gente começa também a desacelerar os nossos sentidos mais viciados começa a acelerar os outros sentido que estão lá acordados e não estão sendo usados. Uma obra tátil. Quando a gente fecha os olhos e coloca as mãos numa obra tátil a gente começa a perceber coisas que a gente não percebeu olhando, mas o nosso tato vai nos comunicando coisas que a gente acaba que “não!” A minha mão serve para eu pegar nos instrumentos no dia a dia e se a gente não usa pensando o tato e deixa “não. Esse recurso é para quem tem tal deficiência e deixa lá no canto do museu e daí até os próprios mediador “não, aquilo lá é para quando tiver um público tal e na realidade não! O bom exercício de sensibilidade e de desaceleração é “vamos levar todos os públicos para conhecer todos os museus” porque como eu estava falando com uma mediadora “réplica é obra também! Quem fez essa réplica? De que maneira foi feita?” Tudo bem... Foi baseada numa outra obra, mas isso é também uma obra e precisa ser apresentada como tal. Precisa ler lida como tal e, no caso, da melhor maneira que é a tátil.

09:20 – Guilherme fala

10:12 – Ana retoma:

Ótimo o que tu colocou porque a gente tem que pensar que por mais que esteja ali num canto ou ao lado da obra, ela está dentro do mesmo espaço. Todos vão ter acesso visual. Os videntes terão acesso visual e a gente tem que pensar que... “Para que serve essa arte? Para que serve aquela?” Serve só para... quer dizer... A gente vai estar segregando o público, direcionando. A gente vai fazer um segregação dentro do espaço de arte. “Este aqui é op espaço para pessoas com deficiência visual e esse aqui é o espaço para pessoas videntes e por que não, como tu falou, usar de uma maneira mais eficiente os espaços? E mais democrático também. Todos tem acesso a tudo, todos tem mediação de tudo e as réplicas devem ser obras de arte tanto quanto aquelas que elas estão copiando.

Querem falar mais de alguma coisa? Assunto tem muito! A gente está falando de deficiência visual. É um ponto.

11:22 – Guilherme

11:30 – Ana:

É... São outras eficiências, mas quando a gente escreve o projeto acaba tendo que escrever a nomenclatura padrão justamente para que as pessoas se sensibilizem, apoiem e a gente

consiga verba dos editais, que é muito difícil. Eu estou escrevendo um edital agora e a gente fez um projeto lindo com várias oficinas: xilogravura, fotografia, desenho para a comunidade surda e para deficientes visuais e cada registro, por exemplo, os vídeos que vão ser feitos, as captações das imagens, as fotos elas tem um custo de áudio-descrição. Audio-descrição é uma profissão. Ela tem um custo e quando a gente coloca isso no projeto, muitas vezes é barrado. Muitas vezes não passa por causa do orçamento, sendo que vai ser gratuito para toda uma gama de pessoas que estão sendo excluídas dos ambientes de arte, das oficinas que acontecem dentro dos museus, elas vão ter essa oportunidade e mesmo assim não há essa sensibilização. Por isso que a gente usa a nomenclatura padrão. Para que as pessoas possam se sensibilizar e possam dizer “Não, olha eu vou apoiar e vou destinar essa verba então para esse projeto”. Isso a gente vê muito acontecer em São Paulo, por isso eu falo “querendo ou não São Paulo é referência em acessibilidade nos espaços culturais aqui no Brasil”. Tem outros locais, mas São Paulo ainda é. Porto Alegre definitivamente não é referência de acessibilidade cultural. Não se pensa nesse público. E mesmo quando se pensa, quando a gente se organiza para fazer um projeto, não se colabora, não se apoia com verba mesmo de edital. Por exemplo, vai fazer um documentário desse projeto que vocês estão fazendo. Ninguém pensou em colocar legendas de som para surdos ou audiodescrição para as pessoas com deficiência visual poderem ter acesso a esse produto. Então as vezes o orçamento é de, sei lá, um milhão e vai custar só cinco mil ali do orçamento esse recurso, ou até menos as vezes e vai abranger muita gente. Os próprios filmes nacionais. Os filmes nacionais não têm legendas de som. A comunidade surda é gigantesca no Brasil. É super organizada em movimentos e tudo. Eles já fizeram um protesto em Gramado quando acontece sempre Festival de Cinema e eles tem um movimento, uma campanha que se chama “Legenda para quem não ouve, mas se emociona”. E essa campanha, eles seguido estão fazendo protesto porque eles querem legendas de som em filmes nacionais. O que que acontece? As vezes os filmes nacionais dentro do projeto, da produção eles até colocam a legenda de som, mas essa legenda de som não vai para o DVD. Vai passar num festival lá em uma cidade e o resto da comunidade não vai ter acesso e que custa colocar só um itenzinho no DVD ali. Dentro do vídeo. A pessoa vai lá, vai ter acesso, vai comprar, vai poder ver na sua casa com sua esposa, com sua família. E vai ter essa acessibilidade poxa! São pequenas coisas que não custam tanto num projeto de um filme ou de um documentário e que vai contemplar muita gente.

00007 – Luciano Montanha

Bom... Meu nome é Luciano. Eu sou artista visual. Trabalho com fotografia. Venho desenvolvendo um trabalho aonde eu estou construindo dispositivos fotográficos relacionais. Então já dentro do meu trabalho artístico há uma preocupação muito grande com a recepção, com o público, como o público estabelece uma relação para a fenomenologia da imagem. Mas o que eu gostaria de falar é sobre o meu trabalho de artista-educador. Recentemente dentro da Bienal do Mercosul, junto com o Rafael e com a Leticia Bertagna, também colegas artistas educadores, a gente desenvolveu o projeto marés que é o projeto de formação de professores da nona bienal do mercosul. Nós visitamos quinze cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul e o nosso objetivo foi envolver esse público indireto da bienal, esse público que estava procurando espaço de formação a partir da bienal, em um processo de vivenciar ou de experimentar o processo de criação artística. Então nesse sentido a gente levou algumas experiências baseadas no conceito de transpedagogia - que torna de certa maneira indistinto o que seria o processo pedagógico e o processo de criação artística. Foi bastante interessante envolver essas pessoas - que são professores de artes visuais nas escolas, a maioria deles - num processo aonde eles se colocaram no lugar do artista e enfrentaram os problemas do artista no que diz respeito ao espaço urbano. Nosso território de ação com esses professores foi o espaço urbano. A gente procurou nesse sentido trabalhar muito com esses professores questões de contexto. Discutir com eles as representações do imaginário local. A cada cidade a gente se propunha a discutir com eles quais eram os problemas e quais eram as representações hegemônicas das cidades aonde eles viviam para, em seguida, desenvolver um trabalho de deriva na cidade aonde então eles operavam no espaço urbano as questões que haviam sido discutidas sobre as representações da cidade. Foi um trabalho bastante interessante. Um trabalho aonde realmente eles se sentiram nessa posição de criadores de um trabalho artístico. Um exemplo que eu citaria para concluir: Caxias do Sul discutiu uma certa defasagem do imaginário da cidade em relação a ser uma cidade de descendência italiana e discutiu muito essa questão da diversidade étnica mesmo atual de uma cidade industrial que está recebendo cada vez mais imigrantes. Eles desenvolveram, por exemplo, uma tipologia de retratos na rua aonde o retratado posava com uma placa escrito “sou eu esta cidade sou eu” e tinha o seu nome cartografado na calçada da rua. Então foi muito interessante esse processo porque de certa maneira o nosso trabalho foi o de levar provocação, levar questões, delimitar um território para esse jogo de criação artística e os professores a partir daí se tornaram os protagonistas e os vivenciadores desse processo.

05: 24- Montanha retoma:

Sobre isso eu penso o seguinte: Sim, dentro do sistema das artes existem alguns papéis determinados, existem hierarquias. Eu acho que hoje o próprio artista está subordinado a outros papéis que não tinham importância umas décadas atrás e que hoje determinam os movimentos do sistema de arte e isso está expresso na figura dos curadores, por exemplo. Alguém que de certa maneira tem muito mais poder discursivo dentro do sistema de arte hoje que o próprio artista que muitas vezes ilustra teses curatoriais. Nesse caso acho que caberia falar de algo que persegue a muito tempo dentro do campo de arte que é a aproximação arte-vida, essa tentativa de cruzar esses dois territórios da existência, mas que em geral o público vive isso de maneira indireta através da experiência dos artistas. Nesse caso talvez a produção desses professores-artistas não seja lida como arte pelo sistema de arte, mas se cria, de certa maneira, um espaço-tempo, um estado de arte aonde se pode proclamar “aqui é arte e aqui nesse espaço sou capaz de converter o tempo da vida em um tempo de criação e experiência artística”. De certa maneira, a gente também transformou a expectativa desses professores de tomarem artistas referentes como modelo para o trabalho com seus alunos e eles agora têm a capacidade de tomar o aberto e a própria experiência com o aberto como referência para o desenvolvimento de um trabalho de educação artística.

07:13 – Guilherme fala

08:36 - Luciano retoma:

É difícil relacionar isso. Eu ajo de maneira bem diversa como artista da maneira como eu ajo como educador, mas as duas coisas se comunicam muito. Nesse caso das bordas, dessas fronteiras, eu poderia falar de alguma práticas de educação que eu já participei, como, por exemplo, a experiência da Fundação Iberê Camargo onde eu coordenei o programa educativo durante três anos. Dentro desse trabalho num museu de arte a gente sempre recebia a pauta da curadoria da exposição. A gente conseguia desenvolver um campo exploratório ou um processo de construção de conhecimento com público visitante, mas sempre implicava, de certa maneira, uma transferência de informação ou de conteúdo que partia do projeto curatorial e das obras presentes na exposição. Nesse caso a gente abriu mão dessas coisas todas realmente desconstrói esse modelo e propõe a esse grupo de professores, público do trabalho que assume esse papel de artista nesse momento a produzir o seu próprio conhecimento. A produzir a sua própria descoberta a partir dos problemas que discute e dos problemas que encontra no ambiente da cidade. Eu lembro que a gente usava sempre num momento do início da deriva um varal aonde largava pequenas instruções e provocações que não chegavam a ser regras para esse jogo, muito mais disparador para esse jogo. Eu lembro de

um professor que chegou para mim e disse assim “ eu vou te perguntar porque eu não tenho vergonha de perguntar: Não tem regra?” E eu dei uma gargalhada enorme e disse para ele “não ! a partir daqui não tem regra” e eles tinham que ser os inventores das suas próprias regras. Eles tinham que encontrar as situações aonde eles atuariam. Então é, de certa maneira, também um grande exercício de autonomia. É uma inversão também nesse caso desse publico professoral de esperar por um conteúdo que eles vão reproduzir. Não! De repente eles tem que encontrar os próprios problemas e enfrentar os próprios problemas e descobrir na prática qual é o próprio processo que eles vão engendrar ali naquela relação de espaço-tempo sem regras ou modelos prévios. Claro que isso não é tão assim. Havia uma parte da manhã que tinha uma palestra, que tinha provocações, eram apresentadas referências, mas a gente nesse caso está pensando que... isso a gente já discutiu em outro momento também... como dizer... Eu acho que tem uma diferença muito grande no campo da educação em arte entre pessoas que tem simplesmente a formação em pedagogia e as pessoas que também desenvolvem práticas artísticas. Percebo que pessoas que estão envolvidas em práticas artísticas conseguem perceber o cerne do trabalho na poética, no campo da poética e acho que esse trabalho foi, de certa maneira, uma maneira de estender esse exercício poético para o público. Envolver o público no exercício poético muito mais do que colocar modelos ou referências simplesmente. Guilherme comenta brevemente e Luciano (12:51) retoma:

Não é esse o importante nesse caso e talvez este seja um ponto de ruptura importante no projeto porque o que está em Porto Alegre é distante demais para esses habitantes dessas cidades do interior do Rio Grande do Sul. Esse tipo do circuito de arte que existe aqui na capital não existe nas cidades de origem desses professores. Então se eles simplesmente tomarem como referência ou como modelo a produção artística que é apresentada dentro desses eventos de arte e perceberem que eles tem um espaço de contato com esse espaço expositivo aberto aqui, isso vai encerrar assim que encerrar um evento temporário como a bienal. Eles não vão encontrar essa estrutura nas suas cidades. Daí a importância do exercício da autonomia.

0008 Luciana Loponte

Bom, meu nome é Luciana Loponte. Eu sou professora da faculdade de educação da UFRGS, eu sou da área de artes, tenho a formação em educação artística, licenciatura em educação artística. Atuei muitos anos como professora de artes em escola pública. Hoje eu atuo... eu supervisiono estagio de artes visuais em escolas públicas e oriento dissertações de mestrado e teses de doutorado no pós- graduação abordando questões de arte educação e principalmente

questões relacionadas a arte contemporânea e educação. Na Bienal do Mercosul... eu sempre acompanho há muitos anos o projeto pedagógico, acho que desde a primeira Bienal como professora de arte e como pesquisadora... Sempre me interessou muito os projetos pedagógicos, tenho acompanhado de perto. Nessa Bienal fui convidada a participar do programa Encontros na Ilha, produzindo textos pra esse projeto e a minha pesquisa... eu me interessou muito pelas questões que estão acontecendo na arte contemporânea o público que me interessa são os professores. O projeto de pesquisa que eu trabalho agora tem haver com arte contemporânea e formação estética de docentes. Então o meu interesse tem sido na formação de professores em qualquer área de conhecimento. Não só professor de arte que vai atuar na Bienal para aprender como vai trabalhar com os alunos e tal. Me interessa como a arte contemporânea pode abrir o pensamento desse professor que está tão engessado, tão ligado a um sistema bastante fechado que é a escola. Então eu atuei mais de dez anos como professora de escolas públicas hoje eu atuo supervisionando estágios e me apavoro com o que está acontecendo nas escolas. Então Assim, eu acompanho muito de perto a Bienal e quando eu entro numa escola publica de Porto Alegre, por exemplo, é um outro planeta, completamente diferente. O que se faz em arte nas escolas hoje é assustador. E eu tenho trabalhado com meus orientandos e meus estagiários, ou meus orientados de mestrado e doutorado, formas de pensar outras possibilidades, principalmente a formação de professores em qualquer área. Eu tenho escrito um pouco sobre isso, tenho dado palestras sobre isso. Há pouco tempo fui convidada a falar no curso de pedagogia aqui da região, falando para os professores do curso de pedagogia. Foi muito interessante, porque eu vou apresentando um pouco da arte contemporânea quebrando um pouco a barreira desse estranhamento que as a maioria das pessoas tem com relação ao que é arte contemporânea. O que é arte hoje. Então meu trabalho tem sido um pouco quebrar esse estranho, quebrar essa barreira e dizer que sim a arte contemporânea tem tudo a ver com o que nós somos, com o que nós pensamos e como nós atuamos.

Pergunta Jessica 3:33

A escola é algo muito complexo, mas acho que o professor é um elemento importante. A gente tem pensado... eu gosto muito da ideia... eu vejo a bienal pelo olhar da professora, então me interessa muito o que os artistas estão produzindo. Eu não sou artista no sentido stricto da palavra, mas eu me sinto - até e algo que eu discuto um pouco no meu trabalho- uma docente artista. E eu me alimento da arte que os artistas estão fazendo, eu acho que isso pode ser uma maneira da gente pensar como a escola pode ser vista de outra maneira pelas pessoas que estão na escola. Eu gosto muito dessa ideia de residência artista na escola, me interessa muito isso. Como a gente pode de alguma maneira contaminar essa escola, com outros modos de

fazer escola, com outros modos de pensar esse sistema que apesar de tanta coisa que aconteceu a escola continua com o mesmo formatinho os alunos e professores se adaptam se acomodam naquele modelo. Então eu acho que eu tenho defendido muito esse trabalho. Então essa ideia de arte e vida, que a gente tava falando, dois autores que me alimentam muito é o Foucault e o Nietzsche, a vida como obra de arte, a vida como fenômeno estético. Então eu acho que isso tem tudo a ver com o novo momento das artes, que se abre pra isso, pra esses processos, que a gente possa de alguma maneira furar os bloqueios que a escola tem, apesar de algumas vezes ser tão difícil e tão desalentador algumas coisas que a gente vê na escola, mas enfim, é essa vontade.

Pergunta Guilherme 7:00

8:20

Vários trabalhos dos meus orientandos de alguma maneira tem tentado fazer isso, por meio de alguns professores, por meio de alguns projetos, um trabalho de formação. O trabalho que eu tenho feito é muito direto com os professores. Então quando eu trago pra pessoas que não são da área de artes, falo das artes, desses novos modos de fazer arte, é uma maneira de provocar um pensamento muito diferente sobre a própria realidade que eles tem. Então eu acho que o professor é uma possibilidade; A gente conseguir criar outros caminhos dentro dessa escola, anti-caminhos dentro dessa escola. Que é muito difícil é um trabalho muito lento. Acho que quando você fala essa palavra irrigação, né? Acho que de irrigação de contaminação, que a gente tenta chegar de algum modo ou chegar de outro modo nessa escola.

Pergunta Guilherme

9:57

E o artista acho que tá descobrindo, mas ainda, pelo menos aqui em Porto Alegre, os artistas veem a escola formal de um modo meio...”não tem jeito e eu não quero lidar com isso!” Realmente é um terreno minado, cheio de problemas, mas eu estou ali completamente com os pés nessa escola, tentando trazer os artistas para ver a potência que a escola tem.

Ariela Dedigo 0009 e 00010

Meu nome é Ariela Dedigo, eu sou jornalista. Atualmente coordenadora da assessoria de imprensa da Fundação Bienal do Mercosul. Mesmo no campo do jornalismo o campo da arte, desde a graduação, foi o campo que me interessou tanto que eu fui estudando isso: comunicação e jornalismo e a crítica de arte na graduação, pesquisa no pós também sobre arte e internet, então é um campo que me interessa muito. E ser convidada, enfim por para falar com vocês sobre essa questão do “sentido do sentido do público na arte” eu achei muito

interessante exatamente porque é um o ponto do cruzamento desses campos da arte e da comunicação que são muito importantes e que é um pensamento que vem há muito tempo me trazendo uma série de questionamentos. Então muito mais do que certezas respostas eu tenho perguntas sobre as relações instituição, imprensa e público. A principal questão pra mim se dá na Imprensa como formadora, na imprensa como educadora. Então a partir das minhas experiências mesmo de uma dificuldade de como equilibrar um discurso que é curatorial que é complexo, como conseguir combinar isso com o discurso da imprensa que na verdade o próprio campo da comunicação e do jornalismo tem uma série de questões a serem obedecidas de pauta, de agendamento de linguagem. E pra que essas coisas consigam se unir e lá na ponta consiga envolver o público, a explanação, enfim, a exibição pública da arte, tanto como discurso quanto como experiência. Então as minhas observações vem exatamente desse campo. Como transformar o discurso curatorial num texto que a imprensa consiga absorver e ao mesmo tempo num texto que seja inteligível para o público? E ao mesmo tempo o que eu vejo é uma certa reserva de cada área nesse diálogo. De um curatorial que quer ser extremamente curatorial, de um jornalismo que não se abre. E lá na ponta, cadê esse público, será que a gente está fazendo o suficiente pra ele? Então essa é minha grande questão, de como equilibrar essas áreas. E de como também fazer com que a comunicação seja mais um braço da experiência artística, por que ela pode ser. A maneira de como a gente comunica a arte, pode envolver. Pode fazer com que as pessoas sintam a arte. Então essa questão é que é um ponto de discussão pra mim que parece muito importante do ponto de vista da comunicação, da arte e do acesso. Sabe eu falo isso sobre acessibilidade, sobre envolvimento; Arte contemporânea é complexa? As pessoas dizem. É! Arte contemporânea é inacessível? É! E o que esses campos estão fazendo juntos pra tornar isso possível? Essa é a minha grande pergunta. (3:23)

Pergunta Guilherme [...] 6:06 Quando o jornalismo tem que ter um compromisso ético de autonomia dos dois lados, onde ali possa ver outras leituras e não apenas aquela dirigida sobre a instituição promotora do sentido público de arte? 6:25

Resposta Ariela [...]

8:00 O jornalismo não tem sido mais o lugar da opinião, ele tem sido o lugar o serviço. A opinião eu acredito que ela esteja sim na web. E que não é só opinião é relacionamento. Como a gente se relaciona com o seu público? Pra mim o que a web permite é se relacionar, é interagir, é trocar, é compartilhar. Deixou de ser um discurso unilateral. Deixou de ser eu veiculo com um megafone para dar para vocês o que vocês merecem. As pessoas produzem, nossos pares produzem. E isso é incrível. E potencializa sim. E principalmente a questão da

comunicação de nicho, ainda. Porque são as nossas relações de pessoas que tem gostos comuns, que vão se conectando nessa rede e trazendo outros. Então a minha opinião sobre isso é que tem sido o espaço, o espaço da opinião e de isenção inclusive 9: 15

Pergunta Guilherme

9:28 Nós conseguimos exatamente esse ano mudar, deixar de ter páginas sazonais para ter um trabalho de redes sociais, que conseguisse englobar, que conseguisse perceber quem são essas pessoas. Isso é muito importante. Não é alguém, não é um perfil, é uma vida que está do outro lado. Então, esse é um trabalho muito importante, inclusive institucional de entender que instituição é essa, como ela se constrói, como ela é percebida. Porque é assim, não é só a minha marca, minha instituição lá no jornal que faz com que ela seja percebida. Não é só ela lá parada sem eu saber qual é o retorno que a gente tem sobre isso.

00011 – Welington da Silva

Boa tarde, meu nome é Welington Ricardo Machado da Silva. Sou estudante do curso de museologia, sou professor de educação infantil formado pelo curso normal, atualmente sou mediador no Programa Pedagógico da 9ª Bienal do Mercosul. E também sou coordenador de uma executiva nacional de estudantes do curso de museologia, represento a região sul. Dentro desse projeto do Sentido do Público na Arte, me vem a cabeça alguns pontos que são de reflexão própria enquanto pesquisador e enquanto atuante dentro dos cenários dos museus, da museologia e enquanto essa minha função que eu desempenho dentro da 9ª Bienal do Mercosul e que já havia desempenhado em alguns outros programas não tão expressivos aqui no Rio Grande do Sul também, com mediação – não só mediação da arte, mas com outros dispositivos como museus de cunho histórico e centros culturais. Então, até para organizar e elucidar meus pontos, eu gostaria de colocar que uma grande preocupação minha no campo de pesquisa e da mediação, sempre foi pensar as instituições: como funcionam essas instituições e o que elas representam para nós enquanto público, enquanto pesquisadores, enquanto estudantes e enquanto cidadãos e cidadãs. E nesse aspecto eu gostaria de salientar e ressaltar a importância de ter participado de todo o processo do curso de formação de mediadores dessa 9ª edição da Bienal do Mercosul, porque vários laboratórios e várias experiências que foram organizadas dentro desse percurso serviram como munição pra complementar várias de algumas perspectivas que eu já tinha. Principalmente no que diz respeito a questão de autonomia. E agora eu falo enquanto trabalhador dessa mostra e enquanto participante desse programa de formação, que muitos aspectos da autonomia foram muito elevados alçando o

mediador a um papel quase que ideal dentro do que eu acredito nessa perspectiva. E nossa atuação dentro da mostra consegue desempenhar um papel muito versátil e muito livre pra atuar frente aos trabalhos e frente ao público - sobre a minha perspectiva também- de forma bem satisfatória, enquanto profissional, à medida que a gente consegue ter um sucesso frente a quem que a gente quer alcançar que seria nosso público seja ele escolar ou um público espontâneo e seja ele frente a própria mostra que a gente cumpre um papel fundamental. Só que por ter esse caráter também bem livre e bastante ousado, diremos assim, quase que revolucionário, a gente por vezes acaba se esbarrando em alguns aspectos dessa estrutura: seria na convivência com outras equipes, seria na convivência com a própria instituição que a gente está dentro, ou seria mesmo com os limites de percepção daquele público. Eu acho que isso é um ponto rico e várias coisas estão sendo criadas aqui, mediadores se organizando enquanto coletivos, o próprio programa tendo documentação pra ser pesquisado por outros programas e pra as próximas edições da própria bienal eu acho que do que surgiu aqui tem muito a se pensar nessa relação do público, das instituições e da arte, dentro dessa perspectiva contemporânea que a Bienal trabalha. 4:00

Pergunta Jessica 4:00 –

5:25

Quando eu falo a questão das barreiras por ter essa formação revolucionária e por ter essa liberdade de atuação que se torna representativa em forma de autonomia para esse profissional que exerce um papel, eu me refiro – fazendo uma analogia até bem boba - como um carro que quando alça muita velocidade fica com dificuldade de fazer as curvas. Então, como o trabalho alça assim de forma potente, muitas vezes de forma assim bem prática: nós temos um papel que pode atravessar várias instituições, porque a Bienal não está dentro apenas de uma instituição ela está em várias. E essas instituições como é sabido, atuam de formas diferentes, tem políticas diferentes, regimentos diferentes, em seu trabalho interno e da sua própria proposta frente ao seu público, frente às pessoas que se deparam com aquela instituição. Então talvez não seja a questão própria do mediador munido e autônomo que esteja causando esse confronto, mas sim a própria trajetória, entende? Como se a estrada a se percorrer ainda não estivesse preparada para essa curva com tanta velocidade. Mas eu não encaro isso como um problema, ele pode se configurar de forma prática e específica como alguns problemas de percurso, como a gente pode chamar nessa troca, mas eles não são problemas assim que são muros que separam as coisas, são problemas para serem pensados. Por exemplo: se numa instituição tem um regimento X e outra um regimento Y como nós vamos atuar entre as duas, como a gente vai amarrar isso? Então na verdade é quase que um ponto pra levar uma

discussão e pra levar a uma reflexão, mas não um ponto de que se entre a um combate que se tenha que destruir algo ou de se superar algo, mas sim de se pensar em como transformar essa nossa realidade já que se pensou durante muito tempo em alterar esses dispositivos de arte educação como a mediação atua por exemplo.

Pergunta Guilherme 7:35

9:40

Então, como eu falei a respeito das instituições. Eu penso muito sobre isso, sobre o papel institucional, mas eu acho assim que é um sentido de continuidade, um sentido de paralelo. E talvez por isso, inconscientemente, embora eu não tenha pensado exatamente sobre isso eu estabeleci a relação com uma estrada, porque a estrada de certa forma tem dois eixos paralelos que delimitam talvez a trajetória dela. Mas eu acho que um ponto é inerente ao aspecto cultural e o outro é inerente à organização política no sentido institucional porque nós somos em essência animais em exercício político. Mas eu me refiro à questão institucional política, à questão da estrutura, do próprio esqueleto, da forma burocrática de se pensar essa política. Então eu acho que por vezes, onde se dá esse descompasso e talvez esse desmembramento, é o passo que as coisas não andam lineares. Um momento que a gente faz um curso de formação que é transformador, que é revolucionário de certa forma esse prospecto essa perspectiva cultural, essa chama que se acende, avança. Mas talvez o ponto burocrático e o ponto político não avancem ao mesmo tempo e isso faz com que o público quando acessa a instituição ou o público quando tem um contato com um trabalho que tem por princípio questionar pontos que são inerentes a cultura e a própria burocracia fica no meio desse fluxo. Porque enxerga um profissional – nesse caso estou falando especificamente do mediador - que é um profissional que é quase descolado de um pragmatismo sem entendendo a realidade sob a perspectiva educacional - enxerga um profissional que consegue ser líquido e chegar pra ele falar: “Sobre o que tu quer conversar hoje? A gente vai conversar sobre algo que tu ta me trazendo e vai articular alguma coisa sobre essa mostra. Se não der pra articular sobre a mostra a gente vai conversar sobre o que tu trazendo e beleza, pra mim é satisfatório.” Só que quando o público pensa a instituição, será que ele ta pensando em uma instituição que vai dar essa resposta pra ele que o mediador ta trazendo? Eu acho então que talvez seja esse paralelo um pouco descompassado, esse paralelo não em uma harmonia perfeita, que traz essa problemática. Por que fica como se fosse- então eu faço uma analogia meio boba- mas um, ping pong onde as raquetes se mexem e ficam jogando uma pra outra e qual será o ponto? Onde a gente pode encontrar esse ponto. Nesse aspecto eu não tenho uma resposta, mas eu espero em breve ter porque isso está me deixando em crise até pra vida.

00012- Michele Somer

Eu sou arquiteta etc, sou coordenadora de museografia dessa bienal, sou pesquisadora doutoranda em história teoria e crítica e arte no instituto de arte da UFRGS, trabalho muna pesquisa voltada para narrativas curatorias e espaciais em exposições de arte contemporânea e tenho me dedicado muito a pensar sobre o sentido de público na arte hoje, principalmente contexto da exposições. Diferentemente de várias falas que eu tenho ouvido recentemente sobre o público estruturado ou num modelo vertical, quando é a ponta dessa linha - já que a gente estava falando de figura geométrica antes, ou de jogos- essa relação que se estabelece entre artista/curador/ todos os outros agentes e o público como ponta final receptor desse projeto expositivo. Enfim, acho que as relações não se dão nessa forma de linha, mas se dão numa forma de circulo, cíclico onde o espectador, o público, está inserido dentro dessa discussão, ele é o grande responsável pela resignificação dos trabalhos na arte a partir de suas experiências subjetivas que é indissociada de sua experiência dentro de um contexto de exposição, e nesse momento em especifico acredito que esse publico seja um publico muito propenso a comunicação que assim como as obras tem uma densidade informativa enorme, o público também tem uma densidade informativa gigante. E acredito que a nossa função como agentes atuantes dentro desse campo, é justamente propiciar as possibilidades de troca nessas relações, fazer essa inclusão do público num modelo cíclico e não linear como ponta. E tenho estado muito afim com o pensamento do Rancière de incluir esse espectador emancipada na arte e não tentar perpetuar relações de embrutecimento ou relações de explicação, porque o público tem o conhecimento, o principio de nossa relação é de igualdade: eu sei algo esse público também sabe algo que eu não sei e essa troca pode acontecer. Eu acho que esse é o sentido do público na arte hoje, o potencial de troca. 2:45

Pergunta Jessica

4:04

Eu acho que o que tem possibilitado as trocas hoje é o ponto de partida da diferença e não da igualdade. Acho que se parte de um pressuposto que é estruturado quase num modelo vertical de repasse de informações em relação a um trabalho a uma narrativa em especifico e não um principio de igualdade de conhecimento. Acho que enfim se eu sei algo acho que alguém não sabe algo mais, acho que alguém sabe outra coisa. Porque eu acho que pensar que o outro sabe mais significa que o outro sabe mesmo. E se a gente estabelece um sistema de hierarquia dentro dessas configurações o público acaba sendo sempre o receptor. Ele acaba sendo sempre aquele esta na ponta final de estruturação desse processo, quando ele poderia estar no

ponto de partida e não final da linha que recebe informação, ele pode ser o gerador dessa informação. Como mudar esse processo? Não sei, mas eu acho que a gente está num processo de construção dessa mudança.

5:30 pergunta Guilherme

7:30

Eu fiquei pensando sobre o desfazimento e eu tenho encontrado a desconstrução, desconstrução mesmo, no sentido Derridiano, que eu acho que permeia essa discussão, do meu ponto de partida de formação que é a arquitetura, que por natureza é esse ensino quase absolutamente técnico que se tem, de tratar a arquitetura como um conhecimento sobre forma e não como uma forma de conhecimento, que é sobre o espaço, sobre as relações de compartilhamento e não sobre relações de apartamento, que é o que a gente vê hoje, a arquitetura produzindo insuflando violência, através de uma necessidade constante de barreiras, portas e passagens em tudo. Nesse contexto, acho que esse exercício de Arquitetura expositiva dessa Bienal, ela vem com essa natureza de desconstrução, ela vem com essa natureza de fazer uma escavação museográfica, que é a retirada de toda e qualquer artificialidade dentro do espaço. Tentar não seguir essa tendência de espetacularização, para justamente propiciar pontos de encontro. Acho que essa Bienal vem com um suspiro espacial para que as pessoas sejam convidadas a contemplar, a ter espaços de permanência e de troca. Eu acredito que a arte pode propiciar essas relações de troca que dão sentido ao público e que dão sentido a arte.

É quase uma relação de inversão. Tenho acreditado nessa relação de inversão de tentar vetar essa tendência a espetacularização e estetização generalizada que a gente vê nos eventos expositivos que arquitetura cada vez mais é quase competitiva em relação a própria natureza do projeto curatorial. Mies Van Der Rohe: “Menos é mais, sabe?” O menos é sempre mais.

00013 Bruno Salvaterra e Michel Flores

Meu nome é Bruno Salvaterra, eu tenho formação em artes visuais, eu sou estudante do instituto de artes da UFRGS e atualmente eu trabalho na Fundação Iberê Camargo no Projeto Educativo da Fundação.

Eu sou Michel Flores, eu tenho formação na área de letras e comecei a trabalhar com essa questão do espaço de arte e arte educação na 8ª Bienal do Mercosul, junto com o Bruno e depois, fui trabalhar também na Fundação Iberê Camargo com a questão da arte educação no Projeto Educativo. Sobre essa questão do sentido do público, não sei... talvez por eu vir da

área de letras e já pensar essa questão do sentido mais recortada dentro dessa área e depois ter, com as minhas experiências de arte educação, ampliado esse sentido e ter talvez colocado em prática mais isso, acho que é uma coisa cada vez mais delicada da gente pensar quem é o público, porque a gente pode ver que pela experiência de contato com isso que o artista é público, que eu hoje envolvido com isso, o Bruno talvez também, já começamos sendo público e que também querer delimitar isso totalmente vai chegar a uma questão talvez estereotipada e reducionista da potencia da coisa em si, que é do que pode ser pensar o público. E fora isso eu fico meio que perdido... eu fico pensando mais nessas questões mesmo. Às vezes eu olho pro público, mas eu vejo o público como... quando eu to atendendo enquanto mediador e eu vejo um artista ali numa criança por exemplo, e eu vejo um artista sendo público conversando comigo sobre o trabalho de outro artista, eu vejo trabalhos de certos artistas que acontecem a partir desse contato com o público, na arte brasileira existem bastante nomes, eu fico pensando também de que muitos trabalhos surgem hoje vejo que a partir de conversas com outros trabalhos. Então... quem é esse público, né? É uma questão bem complexa e talvez por isso que seja difícil de responder e talvez por isso que tanta gente esteja aqui hoje tentando trazer a sua experiência e falar sobre isso

Bruno 3:18

Uma outra questão que eu me coloco muito a respeito do assunto dos públicos em função das mostras contemporâneas é em relação a formação de públicos que é algo muito conversado na formação de mediadores e conversado nas visitas- eu digo na minha experiência como mediador. Eu me questiono sobre a necessidade de formação do público. Que como uma outra colega estava comentado antes esse público vem com uma carga própria. O que me faz acreditar que ele deve ser formado pra fruir uma exposição? Muitas vezes a experiência numa mediação pode acontecer no silencio, ela pode acontecer numa troca de olhar e não necessariamente em uma troca de conteúdos, ou de conhecimentos que eu tenha e que tu tenha e que a gente possa trocar entre si. Essa ideia de formação ela coloca uma ideia de verticalidade, de que um saber tem um valor e outro saber tem outro valor e há uma escala entre esses valores no qual o mediador está numa posição acima do público- que eu não acredito. Eu penso muito no conceito de mediação que vem da própria etimologia da palavra, como nós conversamos em outro momento, como mediar como dividir ao meio, dividir na verdade a experiência de se estar ali diante da obra. E isso não em função da carência de formação do publico, mas em função de um isolamento que é característico do público, um isolamento tanto em relação à arte, quanto em relação às próprias relações sociais como elas se estabelecem hoje em dia. A quantidade de informações que as pessoas são submetidas. O

modo amortizado como elas chegam numa exposição, uma necessidade de serem muito mais sensibilizadas do que informadas, e essa figura do mediador colocada ali como um ponto de divisão, divisão de experiência, mas divisão também no sentido de propor outras interpretações outras abordagens além daquelas que são trazidas pelo próprio público. O mediador em si também é um ser dividido, como criador de conteúdo e como representante, um postura institucional ao mesmo tempo, que ele representa as regras e a estrutura segundo a qual essa troca vai se estabelecer, ele também é uma criatura com uma individualidade com uma particularidade, com um modo subjetivo de apreciar as coisas. É uma posição delicada, na verdade fascinante pelo desconcerto, por não saber o que se espera... O frio na barriga com que eu subo as escadas... nós temos uma escada que nos separa do local onde a gente recebe o público, que é como subir para um concerto. O frio na barriga que me acompanha nessa escada é o mesmo em todos os momentos e em todos os públicos com crianças e com doutores. Eu me sinto sempre inseguro, porque eu não sei o que vai acontecer, mas é uma insegurança que gera uma abertura e não algo ruim.

7:05 Pergunta Jessica

10:25

Michel

É dúvida essa questão que tu colocaste dessa perversidade da gente querer formar público e aí como eu comentei anteriormente: “ta mas então a gente vai tratar público como público vai definir, delimitar o sentido dessa palavra?” e eu quis questionar justamente isso, quem é o público, né? Só que a gente percebe essa relação perversa de querer fazer isso talvez, de formar o público, e ao mesmo tempo a gente fica vendo que talvez de certa forma a gente possa fazer isso talvez, pela estrutura como ela é feita: chega lá, tem um grupo, sobe as escadas, como o Bruno falou antes, e aí fala e aí apresenta a exposição, e aí fala dos trabalhos... Então tem que ter muito cuidado nessa questão da posição do mediador em não ver esse público como o público no senso comum, por isso que pra mim também é uma questão questionável e acho que a gente tem que ter cuidado com o sentido do público, acho importante pensar isso justamente por que se a gente vai se abrir, dividir e trocar que são questões muito fortes pra quem tem uma formação de Bienal e de um espaço permanente e troca, de exposição de arte, de não ter um olhar fechado de quem é esse público

Bruno

Até por que quem é esse público está contido nesse “não sei” que ta contido no próprio trabalho. Dentro das instituições a gente trabalha numa estrutura em que alguém recebe um

agendamento de grupos que vão visitar uma mostra – como acontece na Bienal e como acontece na fundação Iberê também. Nesse agendamento vem escrito a quantidade de pessoas que vão participar desse grupo, qual idade deles, da onde eles vem, qual a turma, qual a série escolar que eles estão. Essas informações não dizem absolutamente nada sobre esse público! é uma surpresa completa independente da gente ter uma escala que pre-determina que público é esse. E ainda assim, quando se chega na frente dessas pessoas, as necessidades delas são particulares, acontecem no momento. Não é por que a professora em aula, por exemplo, tem um determinado objetivo a ser trabalhado que a turma vai chegar naquele momento da experiência de estar na exposição, dividindo ali com o mediador e a conversa vai fluir no sentido que estava programado anteriormente. Acho muito difícil pensar nessa palavra público no singular nesse sentido, são públicos, como algo realmente a se definir no momento em que acontece e não antes.

Porque em relação a frequência dos públicos aqui na Bienal ela é um grande evento que acontece de dois em dois anos. Ela chama um público muito específico pra visitação dessas mostras – to generalizando pra poder falar agora sem medo de ficar explicando cada conceito - É um público que passeia como quem passeia, na maior parte dele, pelas exposições como quem passeia no shopping, como uma relação de consumo, alguém que não tem um envolvimento, uma preocupação de se apropriar do espaço, que faz parte da cidade, assim como a feira do livro que está acontecendo aqui, é um evento que motiva as pessoas a virem e consumirem um determinado tipo de valor que esta sendo trocado ali naquele evento. Mas isso não é o público como um todo, ele vai muito além. Porque pessoas que fazem parte mesmo desse grupo de público vão ser tocadas por essa experiência e vão imediatamente passar a ser enquadrada em outras categorias. Como o Michel comentou antes, o professor é público, o mediador é público, aquele que formou o mediador é um público, o próprio artista também. É difícil se procurar definir quem é de fato é esse público. O que é certo é que os Projetos Educativos de todas as instituições é que trabalham na interface entre a instituição, a mostra e esses públicos, que é quem vive nesse devir- que é a palavra que foi usada anteriormente. Em relação em como se dá essas tensões institucionais que tu comentou, é algo... é um território difícil muitas vezes em que “como colocar a minha opinião pessoal dentro de um discurso de mediação, dentro de uma instituição, que já tem um discurso colocado da curadoria, dos patrocinadores a que essa instituição em certa medida representa. Eu ainda estou ali, por minha vez, colocando mais um discurso em cima desses todos, um discurso que tem a ver com a minha postura pessoal diante disso tudo, que é crítico, mas que é limitado por questões óbvias, eu sou funcionário de alguém, eu sou pago por alguém e eu

visto um uniforme. Esse uniforme me condiciona na medida em que eu não vou poder institucionalmente expressar determinadas opiniões a respeito de uma obra, ou de um artista ou de uma prática da instituição mesmo, por exemplo. Mas eu não deixo em nenhum momento de ser público, de ser mediador, de ser uma pessoa dividida e de me dar o direito de ter uma opinião própria e de acordo com as condições de troca que se estabelece com esse público de expressar ou não minha opinião “se o clima for favorável, sim se não, não...”

17:11 pergunta Guilherme

24:00 Michel

No meu caso eu passo normalmente as manhãs na academia, porque eu to terminando minha formação, então eu passo a manha inteira as vezes estudando ou muito naquela questão do cânone e depois de tarde eu vou ter esse encontro na instituição com o publico, com essa coisa toda que a gente ta falando aqui. Pra mim o que essa vivencia/experiência me faz foi potencializar uma coisa que talvez da minha formação eu já via com a literatura antes, dessa possibilidade de tu ta sempre te colocando em outros lugares quando tu conhece uma obra, quando tu lê um livro. Tu ta sempre meio que sendo outra pessoa, enquanto tu ta conhecendo uma história ou conhecendo um novo livro, mas isso estava sempre no inicio muito recluso a minha experiência de leitor em casa ou de estudante, mas depois com o contato com o publico eu acho que eu meio que levei isso comigo, desde o início assim, talvez eu não soubesse disso conscientemente no inicio, mas eu depois a coisa foi ficando mais clara de eu ver que ali é um espaço possível de exercitar isso.

0014

E ali era o espaço possível de fazer essa troca. De ver do meu lado e me colocar do lado do outro que ta na minha frente, desse outro que é publico. Uma das questões que eu acho que eu trago do artista, como público também é porque eu fico pensando que com isso, com esse exercício, a gente se torna um criador de linguagens porque é a criança é o doutor, são vários perfis, vários tipos e muitas singularidades, e essa surpresa do momento... e um criador de linguagens do devir porque tu chega ali na hora e... ta certo que com o tempo tu vai pegando uma bagagem e já vai sabendo mais ou menos pra que lado tu pode ir, mas se tu quiser nomear uma linguagem – coisa que a gente não quer muito na contemporaneidade já que a gente abriu prra toda essa expansão – é que eu acho que não se cristaliza, mas ao mesmo que se ela se cristalizasse seria só naquele momento do encontro, pra tu saber exatamente como que é ela, porque tem que ter essa abertura pra criar junto com o outro e por isso que eu também penso muito na questão – com todo respeito a arte e ao artista do atelier e a

importancia que eu vejo nisso e a possibilidade que tu ve nisso que a gente pode tirar disso, de olhar pra isso – também dessa coisa do mediador enquanto artista, do publico construindo, isso também faz parte. E acontece cada vez mais, num projeto como esse da Bienal acontece muito, no nosso trabalho na instituição, mesmo às vezes sendo mais canonizados os artistas que a gente trabalha, mas dependendo da sensibilidade do mediador vai acontecer isso também, porque parte da gente que ta ali criar a linguagem do momento com o outro ali, juntar os dois lados.

Bruno 2:52

Em relação aquilo que foi colocado na nossa formação como publico a partir da experiência de trabalho em mediação- que é um paradoxo, mais um paradoxo- acho que a vivencia nesse campo de troca semântica, de troca de experiência, de troca de escuta como tu colocasse- eu digo nossa, mas eu to dando um depoimento pessoal- ela tem me fornecido cada vez mais chave de leitura pra me colocar diante das obras, dos artistas, das experiências com as quais eu me aproximo e modificado, por isso, radicalmente a minha maneira de me aproximar e me relacionar com essas obras e com esses artistas enquanto público, que eu não deixo de ser em nenhum momento. Enquanto eu estou mediando ou enquanto eu estou no meu horário de espaço –como a gente costuma falar, é um expressão genial, né? Estar no espaço. Eu acho genial – eu procuro ser publico nesse momento, eu gostaria de não estar de uniforme pra poder.... mas é algo complexo, mas com certeza a experiência d o trabalho com mediação me modifica nesse sentido, a percepção dos outros na medida em que eu consigo ou não me apropriar dela, ela interfere no que eu percebo porque ela me oferece novas maneiras de decodificar aquilo que eu já tinha me aproximado e me reaproximar infinitamente a cada momento em que eu to ali dividindo a experiência com alguém. Em relação a minha produção como artista e minha formação como artista também essa experiência do trabalho com mediação modifica meu pensamento e minha própria produção radicalmente, porque não há um momento da produção em que eu consiga me desligar dessa parte do processo que é o encontro com o público, com as pessoas, com quem ta significando ou resignificando a obra, então não que eu vá prever o que vá acontecer como artista e possa modular isso dentro do meu trabalho, mas é uma preocupação que me acompanha durante o processo e que muitas vezes me faz deixar em aberto questões poéticas dentro do meu processo de trabalho, pensando nesse momento de encontro, nesse momento em que o significado vai de fato acontecer, isso me ajuda a falar menos através do meu trabalho, que é algo crucial, eu acho. A gente sempre se preocupa muito na mediação, principalmente os mediadores jovens, que são novos no trabalho, tem uma ansiedade de falar e preencher o espaço com verbalização, em

relação ao trabalho do artista eu também penso isso. Em alguns trabalhos o artista pode numa ansiedade de dizer algo, acabar dizendo muito e é necessário o silêncio como foi comentado, na mediação, numa obra de arte, numa conversa pra que possa haver um espaço preenchido pela individualidade das pessoas que estão ali vivendo aquele momento.

Tem que haver um respiro, né?

É isso.

0015 Priscila Oliveira

Eu sou Priscila Costa Oliveira, eu sou mediadora da 9ª Bienal do Mercosul, faço parte do grupo volares, que é um grupo de mediadores nômades, sou artista também. Eu trabalho em espaços públicos, o meu interesse é nos espaços públicos exatamente pelo público, que é isso que me interessa no trabalho. Então, refletindo sobre isso, eu comecei a pensar em como seria o sentido inverso. Não pensar da arte pro público, mas do público pra arte. O que o público traz pra arte e o que ele produz pra arte, no sentido de produção de pensamento, produção de ação, produção de sentidos mesmo. Então, eu tenho um trabalho que eu faço em praças ou lugares de grande fluxo de pessoas onde eu convido essas pessoas a levarem um objeto de tempo pra criar uma espiral do tempo. E no que essas pessoas levam esses objetos abre um leque de possibilidades muito grande. Porque junto com o objeto que elas trazem, elas trazem narrativas e das mais diversas. As pessoas que trazem os objetos elas trazem narrativas a partir daqueles objetos, histórias, contextos da vida delas, daquele objeto, a importância daquilo pra elas e ao mesmo tempo se cria narrativas e outras ações através das pessoas que passam no espaço público e o que elas estão vendo naqueles objetos ou naquela ação que está acontecendo e como aquilo afeta elas. Dentro desse trabalho o que eu percebi? Que as pessoas eram muito mais artistas do que eu. E aí na verdade eu me confundi no que eu era naquela ação. Porque eu comecei essa ação me imaginando como uma artista que propõe alguma coisa. Mas aí eu percebi que as pessoas são curadoras quando elas escolhem os objetos que estão levando pra a ação e elas são propositoras muitas vezes naquilo que elas estão produzindo ali. Elas estão produzindo no momento que elas estão conversando comigo e no momento que elas estão propondo. Por exemplo: Uma menina falou que ia doar o tempo dela na espiral do tempo. Então ela veio e sentou na ponta da espiral e ficou um tempo meditando. Então na verdade quem estava produzindo a ação era o público. Em outros momentos... aqui na praça da Alfandega uma menina arrancou um tufo do cabelo pra deixar como objeto de tempo. Então quem produziu a ação nesse sentido é o público. Então nesse trabalho eu percebi que o público traz muita coisa pra arte e o público muitas vezes age muito mais que o artista.

Então o que eu acho é que há um hibridismo muito grande, que é o que a arte contemporânea traz. O público não é só o público, ele também é artista, também é mediador, também é curador e ele pode ser qualquer coisa junto comigo no momento que a gente está numa ação conjunta.

3:40 Fala Jessica

4:34 Tem momentos que a gente se coloca só como artista, mas tem outros que tu vai ser público de uma maneira ou de outra, que o artista vai ser público. Só que eu não consigo mais separar isso em caixinhas, sabe? Agora eu estou sendo artista, agora estou sendo público... até mesmo pela mediação, tem muita influencia da mediação nisso. Eu não consigo me colocar... Por exemplo, agora eu não sei o que estou sendo aqui, não sei se eu sou a Priscila artista ou se eu sou.... na verdade é tudo isso, né? Não sei se vai no mesmo sentido, mas de repente sim... porque artista é público.

5:20 Pergunta Guilherme

6:32 Resposta...

7:25 pergunta Guilherme

Eu vejo o artista como propositor, o publico talvez crie a partir dessa proposição ou do artista ou do mediador, mas a partir disso, eu acho que o publico também é um criador, quando ele responde a proposição, ele também é um criador.

00016 Mônica HOFF

Sou Mônica Hoff, atualmente curadora de base da 9ª bienal do Mercosul e coordenadora geral do projeto pedagógico da Bienal desde 2006. Na verdade, nunca fui tão mediadora como agora e quando eu penso no público ou nessa palavra no sentido da esfera pública ou do público como essa entidade construída, eu penso muito nessa figura do mediador, por entender nele talvez essa intersecção ou por não ver diferenciação entre o público que está pra lá da instituição e o público de dentro da instituição. Esse é um momento super -especial pra mim pra falar, é o momento de término de um projeto e nessa edição um projeto no qual eu me envolvi de uma outra maneira. Eu venho coordenando o programa de educação da Bienal há 7 anos e nessa edição eu fui convidada a pensá-la conceitualmente, ou seja, não só a partir de um ponto de vista operacional, de execução e com algumas entradas, mas de concebê-lo desde o início. É um processo que não foi nada fácil. Talvez o que tenha sido mais difícil nisso foi manter uma certa integridade de pensamento e de ação. A partir de um momento que eu represento uma instituição, me vinculo ao um corpo curatorial e tenho como meus pares os mediadores que atuam nessa instituição e que eu vejo como público primeiro de um evento

como esse, ou mesmo de projetos culturais e projetos dessa natureza. Me sinto as vezes como uma negociadora ou alguém que tentando aprender ou chegar em algum lugar o tempo inteiro, mas que não consegue. Isso fica muito representativo, fica muito significativo na maneira como o projeto da 9ª Bienal foi concebido, com uma única premissa de que ele não instrumentalizasse pra nada. E de que ele fosse de fato um programa de formação completamente integrado no sentido de entender o mediador, o educador e o público como figuras que estão se construindo conjuntamente enfim, continuamente. E obviamente isso muda totalmente a perspectiva de quem ta dentro e de quem pra fora e o entendimento nesse contexto. Pra mim, sobretudo, porque foi um chute pra lua a partir de uma experiência de muita intuição também do que eu achava que deveria ser posto em cena. E essa formação, essas redes de formação que congregam que conjugam públicos tão diferentes dentro de uma instituição que tem um caráter, enfim... que é mantida de forma privada, mas que é dirigida ao público gera obviamente um campo de crescimento de conflito e de construção de conhecimento as vezes impalpável, justamente porque não está pretendendo instrumentalizar pra uma visita a bienal ou pro que quer que seja nesse contexto, mas está pensando tanto público, como mediador ou como qualquer um, como cidadão e como alguém que vai perpassar a própria estrutura e a própria bienal. Quando eu olho pros mediadores na verdade eu estou olhando pra pares, estou olhando pra pessoas que eu admiro. Me perguntaram uma vez como eram os mediadores e eu respondi que eram pessoas incríveis, são seres humanos maravilhosos, absurdamente maravilhosos e é isso que me interessa. Não me interessa instrumentalizar para que se crie retórica sobre obras de arte ou sobre espaços, mas me interessa discutir e viver o campo político disso. O quanto isso modifica a maneira como a gente se coloca e está no mundo. Eu acho que deu certo. De certa forma a gente esta vivendo isso agora. Houve uma formação para um empoderamento e esse empoderamento está no ar. Eu não posso desejar mais nada do que isso. E eu agradeço que tenha sido agora. Por mais esgotada e confusa muitas vezes que eu fique eu agradeço muitíssimo que essa pulsão, essa força, esse berro, seja agora. Eu só desejo que isso não morra no dia 11 de nov.

6:06 Pergunta Jessica Gogan

7:12

O ponto de partida seja ver a Bienal não como uma mostra. Ela é em última instância pra mim uma mostra. Em 2006, quando eu conheci o Luís Camnitzer ele me apresentou a proposta pedagógica e ela tinha três premissas, uma delas era que a mostra Bienal era o cume de um processo, ela não era o centro. Eu acho que ela não é o cume de um processo, eu acho que ela

é apenas um processo. Ela é um programa dentro de um organismo muito maior. Talvez por pensar assim eu tenha projetado, proposto, um projeto de educação pra 9ª Bienal que só faz sentido se realmente vivenciado integralmente. Ele não é um curso mais um curso mais um curso, ele é, na verdade, uma atividade que esta totalmente integrada. E nesse sentido ela pode funcionar pro mediador, pra o professor, pro público visitante, ou enfim, pra diferentes agentes. Ela possibilita um acesso, um estar nisso de outra ordem. É muito mais arriscado? Eu acho que é muito mais arriscado. Porque ela não está lidando com um terreno seguro, ela está talvez lidando justamente com uma potência política e pedagógica. Ela ta pensando numa transformação muito maior que uma exposição de arte pode fazer. E nesse sentido, ela é ambiciosa, parece não, mas eu acho que ela é super ambiciosa e sonhadora. Porque ela quer que a transformação não seja pra o visitante ou que não seja simplesmente pra o mediador no contexto da mostra, mas que ela seja pra vida dessas pessoas. E quanto elas enquanto agentes podem propor mudanças, no campo do real, da sua vida cotidiana, do seu estado e do seu ser educador, independente dos seus vínculos institucionais, mas é no seu caminhar na rua. Na sua maneira de lidar com a vida e com as pessoas. Eu não consigo ver a Bienal como mostra, a potencia dela pra mim talvez esteja em outro lugar. Talvez isso seja possível aqui no contexto da Bienal do Mercosul depois de anos de trabalho e de parcerias e de colaborações e de sentimentos comuns. Não sei se isso funcionaria em outro lugar. Alguém me perguntou um dia e eu disse... fiquei pensando sobre porque o projeto tem essa força e esse reconhecimento... talvez porque ele tenha o tamanho de seu passo. Ele olha pra si, ele olha pro seu quadrado, pro seu lugar. Ele não almeja ser modelo ou não se pauta em modelo de outros lugares. Ele está tentando olhar para esse lugar e dialogando a partir das suas particularidades e peculiaridades.

O que acontece em relação a esse empoderamento dos mediadores.... empoderamento... não poderia ser em outro ano, 2013 é um ano muito especial e complexo é um ano em que o mundo está tentando falar. Há pessoas do mundo inteiro tentando falar de alguma maneira e não necessariamente sabendo o que estão falando e com uma noção exata disso, mas é a força de poder falar de tentar entender que direitos são esses. Não teria como isso não estar no contexto dessa Bienal e disso aparecer de alguma forma pulsando e considerando o projeto como o projeto pedagógico vem sendo amarrado, discutido, abraçado, pela comunidade local, muito mais do que pela comunidade artística ou educacional, mas é uma coisa muito mais ampla me parece. Então é... eu não sei o que vai assim... esse empoderamento me interessa no sentido de que e é um empoderamento também da educação desde o seu ground, desde a sua terra, do seu ponto fértil na instituição e na mostra. Isso é uma grande discussão com os

mediadores. No momento que isso tem lugar e lugar de respeito isso muda a estrutura de alguma maneira. Óbvio que processos de empoderamento podem levar pra um lado ou pro outro. E uma Bienal tem um fim e ela vai acontecer de novo daqui a dois anos. E justamente por pensar que eu não consigo pensar um projeto de educação vinculado a mostra, eu não consigo pensar um projeto de educação pra ilustrar algo. Se é um projeto de educação isso é pra esfera pública é pra mudar outras instâncias é pra mudar o que define o funcionamento publico de onde a gente se coloca de onde a gente tá. É pra mudar a escola, a relação com a cidade, o transporte urbano, o entendimento do que é acesso, do que é de direito. Então é respondendo a sua questão das vias empoderamento, eu não sei o que vai acontecer, Jéssica. Eu espero que esse empoderamento, essa energia conflituosa às vezes contraditória, que está rolando com os mediadores de uma potência absurda... a minha única tristeza é que isso acabe, minha única tristeza é que isso no dia 11 se dilua na vida e não seja levado individualmente ou coletivamente. E eu falo coletivamente porque tem também aí uma questão de se colocar. A gente negocia quando a gente realmente se coloca, quando a gente se coloca como sujeito e não quando a gente se sujeita. Então umas das grandes questões é o lugar do mediador e o lugar do educador no contexto das exposições e da bienal, da esfera pública, da educação, mas acho que isso só acontece quando a gente não barganha não deixa barganhar, quando a gente coloca, quando a gente tá ali, quando a gente muda a maneira como a gente se apresenta e se coloca nisso, aí muda a maneira como o outro vai responder. Parece abstrato porque é um movimento, uma energia um processo que está acontecendo aqui com os mediadores... comigo, eu não me vejo longe disso... A minha maior tristeza foi ver que os mediadores deixaram de dizer “oi Mônica, tudo bem?” e começaram a me dizer “bom dia”. Porque chegou num momento em que eu passei a ser esse outro lado e não passei a ser um par eu não passei a ser uma pessoa que estava dialogando ou discutindo junto sobre isso. E foi minha grande... eu falei: Não me ofende!” Isso foi quase assim: “Não me ofende, eu não to aqui de brincadeira, vocês não entenderam porra nenhuma! A coisa é muito maior. O que vocês querem? Se vocês querem vamos lá. Agora ficar brigando por brigar pra mim não interessa. Vocês querem, vamos lá! Essa foi minha jogada na parede. E eu não sei até que ponto isso foi bem recebido ou não, mas eu digo isso de novo quantas vezes forem necessárias. O que vocês querem? Descubram antes o que vocês querem. E aí criem uma estratégia para isso, ganhem poder nesse sentido. É um projeto que preza por isso, mas não significa enfim... dar poder, é receber poder, é administrar poder, é saber lidar com isso de alguma maneira. É muito complexo, e num processo que pra mim... nunca fui tão mediadora como agora, na instituição, num projeto com meus pares, com pessoas que eu acredito, com

os mediadores, na rua, em casa. O tempo inteiro tentando mediar isso sem perder a integridade e zelando pela amor de Deus por uma... é a única coisa assim: e uma relação de confiança. A gente tem uma relação de confiança, no dia que vocês duvidarem disso, aí desculpa, vocês realmente não estão entendendo nada – foi o que eu falei ontem pro grupo. Tem uma postura, uma auto perseguição em relação a uma integridade. E esse ano foi muito difícil se manter essa integridade. Porque eu realmente fiquei como uma mediadora o tempo inteiro. Com um partido bem tomado, mas tentando fazer com que as coisas canalizassem e fossem pros fluxos e tomassem potência, mas não é um processo assim, né?

18:06 pergunta Guilherme

23:44

Quando aconteceram as primeiras manifestações em junho e logo em julho eu e Dominique a gente fez a nossa conversa que foi publicada no catálogo e a primeira pergunta dele foi sobre as manifestações e como eu via isso e como eu via a questão da educação e eu falei olha Dominique tem toda uma discussão sobre o fato de elas não terem pauta, a discussão se isso é uma manifestação de classe, se é uma manifestação civil... e eu acho que isso nem cabe, ver as pessoas na rua, ver elas tomarem a atitude de estarem na rua, mesmo que elas não se deem conta disso agora, só daqui a 30 anos ou a 3 anos, é extremamente poderoso e é tudo o que eu posso desejar. Mesmo aqueles que estão com medo em algum momento vão pensar sobre isso. Então existe um ar, um vendaval nisso que é muito importante. Isso é o que eu posso entender como educação, não é ilustração, não é retórica, não é instrumentalização, não é para um fim, mas é pra algo muito maior imediato e a longo prazo. Há umas três semanas a Ana Laura Lopes de La Torre teve em Porto Alegre falando sobre o projeto dela...

00017

Pra 9ª Bienal e ela disse que ficava muito feliz em saber de pensar que o projeto foi produzido e desenvolvido dentro do projeto pedagógico da 9ª bienal. E em algum momento ela olhou e falou “Mônica, e esse reconhecimento do projeto é uma conquista ou é fruto da indiferença da instituição” E eu falei: “os dois, ele é uma conquista e quando ele se tornou uma conquista ele passou a ser uma indiferença dentro da instituição, de certa forma. E dar-se conta disso é dar-se conta de um papel de resistência. Que só me ficou claro em 2013. Até então, talvez por outras responsabilidades eu via isso de uma forma muito intuitiva. E agora isso me caiu no colo assim como uma... opa! É, a coisa é muito maior e é uma responsabilidade absurda e eu nunca fiz isso. E eu me vi na verdade aprendendo junto o tempo inteiro. Sendo ar em diferentes instâncias, reconsiderando, revisando reorganizando, uma série de pensamentos sobre isso. E sim, cada vez mais achando que é muito muito muito

maior, do que a instituição, do que a Bienal, do que a mostra, do que um projeto curatorial. É uma tomada de partido no campo real, não é um trabalho... é bem mais que isso...

00000 – Estevao Haeser

Oi. Meu nome é Estevao da Fontora Haeser. Eu sou artista multimídia e professor de arte. Tenho sido professor de arte em Porto Alegre nos últimos dezessete anos e comecei bastante jovem a dar aula. Tinha vinte anos pó aí. Trabalho na rede privada de ensino de Porto Alegre e desde de 2005 participo das ações aqui da Bienal do Mercosul no Projeto Pedagógico e nessa bienal especificamente achei que ela tem uma coisa fantástica em relação ao publico que é o espaço chamado “Escola caseira de invenções” que quando eu vi o projeto pela primeira vez eu achei interessante, mas não entendi muito bem e depois que a bienal começou que eu realmente comecei a compreender o que vinha a ser a escola caseira de invenções e tive a oportunidade de me aproximar dessa iniciativa muito em função do convite da Carina Levitan e também do Federico Testa que está trabalhando na escola como medidor, é um filósofo. Então a partir desse convite deles eu comecei a frequentar mais a escola de invenções e comecei a gostar desse espaço e sempre os espaços democráticos me atraem muito e eu acho que o espaço mais democrático é a escola de invenções porque as escolas... a coisa da mediação em relação às escolas, a mediação é muito... enfim... a visita da escola fica muito mediada, fica muito controlada. Eu, enquanto professor, com todas as minhas turmas tive a oportunidade de visitar a bienal. Foi fantástico, foi maravilhoso, mas a sensação que eu tenho é que a escola de invenções abriu para o publico chegar e ser o que ele quiser ser. Então... eu estava ali agora e chegou uma pessoa que eu não sei porque entrou ali, mas entrou. Ficou olhando e daqui a pouco pegou um papel e começou a desenhar sozinho sem falar com ninguém. Começou a desenhar e é assim que acontece. A coisa é espontânea ali. Isso eu acho muito interessante. Eu fiquei muito feliz com o convite que me foi feito pela Carina, que coordena esse espaço para não só frequentar esse lugar com os meus alunos e utilizar esse espaço como um espaço de convivência, mas também de propor ações mesmo. De propor intervenções e eu enquanto artista tinha alguns projetos engavetados e três desses projetos foram realizados aqui na escola caseira de invenções e então saíram do papel, saíram da gaveta. Eu me sinto, enquanto artista, saindo da gaveta também. Eu estava um pouco empoeirado, tirei a poeira e entrei com tudo na escola de invenções e a gente fez um monte de coisas bacanas juntos. Legal é que tudo isso interferiu diretamente com o meu trabalho com os meus alunos aqui. Eu tenho um grupo de alunos que venho todas as quartas-feiras do mês

de outubro e as duas primeiras do mês de novembro, a primeira, na verdade do mês de novembro na Escola Caseira de Invenções. Todas as aulas deles de arte foram dentro da bienal e eu tenho certeza que para esse grupo de alunos é uma experiência muito potente e é claro em função da escola ser do centro, de poder vir caminhando e tal, mas é fantástico ver os alunos com aquele brilho no olho percebendo que eles podem criar, que eles podem propor, que eles podem inventar e não só olhar porque tem muito essa coisa da visita mediada, tem muito essa coisa de não pode , não pode tocar, não pode fazer isso , não pode fazer aquilo – que é óbvio que é uma questão da instituição. Então o espaço da Escola de Invenções é um espaço democrático que possibilitou muitas ações interessantes, muitas oficinas, debates, intervenções e eu fico feliz de ter me aproximado dessa forma. Para fechar, então, pensando o público, eu acredito que o público se sinta incluído, se sinta respeitado, se sinta... quer dizer... as pessoas, todas as pessoas precisam saber que elas pode ser artistas se elas quiserem, elas podem fazer arte. A arte não depende de nenhuma outra coisa. A pessoas podem ser sendo padeiro, leiteiro, motorista de ônibus, advogado, médico e ser artista. Então chegar num espaço que te convida a ser artista, a ser inventor, a propor coisas é respeitar a pessoas. É respeitar, é dizer para ela que ela pode e acho que isso é o fundamental num ambiente onde a gente as instituições são tão sisudas nessa 9ª Bienal: o Santander, o MARGS com seguranças e com aquela coisa. Um aluno meu, uma das coisas que ele mais lembra da bienal é que o segurança disse que ele não poderia tocar e que foi a primeira a coisa que disseram para ele e num tom muito pesado. Ele falou “Bá! O que me lembro da bienal é que mão pode tocar”. Essa experiência é um pouco dura as vezes. Então chegar na Escola de Invenções e poder abrir uma cadeira, sentar, tomar um chimarrão, fazer um desenho ou não fazer nada, só conversar: maravilhoso! E acredito que é isso. O público precisa ser respeitado e convidado também a não ser só passivo, mas também a ser ativo. A gente lembra de Oiticica, por exemplo, e a gente sabe disso. Valeu!

0002 Silvia Lion Carneiro

Meu nome é Silvia Lion Carneiro eu sou diretora e fundadora da Escola Amigos do Verde. A gente tem um vínculo muito especial com a Bienal e esse ano acima de tudo a gente teve a possibilidade de fazer um trabalho muito emocionante que foi: os nossos alunos do ensino fundamental se aproximarem dos mediadores através de uma formação dentro da escola. Foi um momento muito lindo, um momento onde as crianças se sentiram mais próximos da Bienal ainda, e tenho certeza de que para os mediadores foi um momento onde eles se sentiram crianças, eles se sensibilizaram. E como algumas crianças me comentaram, eles acham que foi

importante para os mediadores porque eles se comunicaram com a natureza, porque eles se inspiraram lá dentro do Amigos do Verde – até porque é uma área muito bonita, é uma área verde e com vários animais- e eu acho que isso gerou toda uma conexão diferente pra esses mediadores, pra que a gente pudesse possibilitar essa alegria dessa espontaneidade que as crianças nos trazem. E a Escola Amigos do Verde tem um proposito muito alinhado com a Bienal no sentido de trazer a educação como expansão de consciência, como um deslocamento uma possibilidade de se abrir. Porque a escola tradicional infelizmente o que ela faz é o aprisionamento é a reprodução. E aquela escola que traz um novo paradigma, como a Amigos do Verde, é uma proposta onde a gente quer justamente gerar esses novos olhares novos pensamentos, novos sentimentos e a Bienal nos reforça enquanto isso. E ouvir as crianças colocando coisas como: eu gosto muito de ir a Bienal, porque a gente vê coisas que a gente não imaginava. Isso é muito prazeroso pra quem tem essa mente leve e solta, quem sabe que aprender é soltar as certezas, como eles, é descobrir a novidade no grupo e individualmente, refletido e gerando ações transformadoras. Então, por conta disso a gente se soma nessa vontade de fazer e gerar esse planeta, cada vez mais reflexões afetivas e que a gente possa cada vez mais transformar e sair desse universo trancafiado e poder realmente nos libertarmos enquanto ser humano, enquanto r elações, enquanto ambiente, cultura, ética, estética, enfim, tudo isso.

0003 Marcio Lima

Meu nome é Marcio, minha formação é em artes visuais, atualmente eu sou coordenador do educativo do Santander Cultural e nessa parceria com a Bienal eu também sou supervisor do pedagógico. Quando eu li a proposta eu fiquei pensando muito nessa questão do sentido e do público, que era o que havia sido proposto, e pensei na nossa tarefa ali no Santander cultural na nossa relação com o público, como é que a gente enxerga essa relação, como a gente percebe isso e como é que a gente da sentido a essa relação. E ai a algum tempo que já tem me incomodado essa ideia de formação de público, de formação de público pra um espaço de arte. incomoda porque essa ideia de formação parece assim como se fosse uma instrução pra essa leitura daquilo que acontece no espaço de arte. Diferente assim da relação que as pessoas estabelecem por exemplo com festas populares, com mercado público, com a feira do livro. Eu acredito que o sentido venha justamente do conhecer essa coisa. De perceber... no momento que eu conheço eu começo a estabelecer relações e começo a ter relações afetivas com isso, me familiarizo com isso. Talvez a Bienal e outras grandes exposições, tem na verdade esse intuito de promover essa aproximação, esse contato, de dar a conhecer, mas eu

não acredito que as pessoas realmente estabeleçam essa relação de afeto. Então isso acabou pondo em cheque a nossa função mesmo. Tipo, eu penso muito mais em aproximar e permitir que as pessoas conheçam, não pensando nessa questão de estar instruídos. Eu acredito que a produção artística que é a criação se confunde com a própria história da humanidade. Isso não é novo, isso é muito antigo. Então assim, perceber isso deve ser inteligível. Arte eu acredito que tem que ser assim, sem uma fórmula pra entender nem um discurso pra esclarecer. Então eu acredito que o público só não frequente mais, não se sinta tão familiarizado muito por isso. Porque parece que existe um algo intransponível. Eu preciso primeiro estudar, eu preciso primeiro ser instruído e tem lá de repente equipes que se preocupam com isso pra te dar essa instrução pra que eu possa realmente pertencer a esse lugar. Daí vai também do lugar, desse espaço que também acaba impondo essa barreira, ou o próprio conteúdo da arte que acaba se sofisticando, mas a leitura não precisa ser necessariamente sofisticada. Ela é pra todos. É pra quem frequenta o mercado público, frequenta a feira do livro, vai a uma festa de bairro. Eu penso a partir de algum tempo atrás que a minha missão agora é essa, é tentar realmente buscar que o público tenha esse sentido e que estabeleça realmente este afeto com esse acontecimento humano.

0004 Nadia Campos Alíbio

Meu nome é Nadia Campos Alíbio, sou mediadora da 9ª Bienal do Mercosul, sou estudante de jornalismo, sou uma inquieta com arte, eu fui criada com a minha mãe é professora de arte e então essa relação de encontrar o valor disso, de encontrar enfim esse lugares de refletir sobre a nossa vida através da arte sempre foi uma coisa que eu fui crescendo junto. Nessa Bienal do Mercosul tem uma obra do Luís Roque, que é um artista gaúcho, que fala sobre o transgênero e nas nossas experiências como mediadores nós sentimos uma trava do público em falar sobre isso. Tem uma cena em que aparece a protagonista com os seios a mostra e um pênis. Então as pessoas saíam de lá, é um vídeo de 7 minutos, pesado, assim nesse sentido, porque tem um corpo nu com características masculinas e femininas conflitantes. A gente sentia.... eu como mediadora e como pessoa sentia necessidade de conversar com as pessoas, com o público, sobre isso sem ser invasiva, mas as vezes eles ficavam tão chocados com aquilo que se sentiam não prontos a conversar. Era muita coisa a deglutir e enfim, acabavam indo as outras obras e isso ia se diluindo sem ser conversado, sem ser mastigado. Então a gente teve uma ideia simples de trocar de crachá com alguém que fosse do sexo oposto e começar uns questionamentos sobre gênero, sobre identidade. Isso foi crescendo e a gente começou a usar elementos que não eram aceitos pelo nosso gênero. Então as meninas começaram a usar

bigodes como a Beatriz Preciado que fala no começo desse vídeo e os meninos começaram a usar saias, pulseiras, anéis ,brincos.... Isso foi como uma brincadeira, mas muito séria porque a gente se propunha ao nosso corpo já essas restrições. Eu vou botar um bigode, o que isso vai gerar em mim? Eu vou botar uma saia isso vai fazer de mim mulher? Gay? como assim? E depois a gente devolvia isso pro público. E eles vendo aquelas pessoas estranhas dentro do museu com uma saia, que história é essa? Não conseguiam e de curiosidade e vinham perguntar se tinha alguma coisa a ver com a obra ou se a gente queria mudar de sexo, que que é isso? que história é essa? E isso foi se tornando um habito a gente fez todas as semanas e agora a ultima semana de Bienal a gente fez dois dias da semana e o quanto que isso fez toda a diferença pra quebrar essa barreira de estranhamento de um travesti “que que isso, um travesti, é um alienígena?” e de trazer pra perto que a identidade e o gênero são construções, são convenções e que a gente pode desconstruir e construir do jeito que a gente quiser e ser feliz.

005 Dandara Cagliari

Meu nome é Dandara Cagliari eu sou mediadora da 9ª Bienal, mas eu curso letras, eu faço literatura e eu sou de fato apaixonada pela sala de aula, me sinto realizada lá. Então o relato que eu vou fazer é sobre as residências, que foi um projeto que fez parte do redes de formação onde os mediadores iam passar algum tempo em sala de aula para desenvolver um projeto com essas turmas. Eu fiz o projeto com o EJA que já é um ensino diferenciado, eu não estava muito bem preparada, não tinha muita experiência, mas funcionou muito muito bem. Eu desenvolvi vários projetos dentro da sala de aula conforme o interesse dos alunos. Como tinha um grupo de senhoras mais de idade elas preferiram fazer sobre as gambiarras, o que elas constroem em casa e isso tem tudo a ver com a Bienal porque a Bienal tem essa chamada “ E você o que você inventa em casa, não é” Então elas fizeram um projeto sobre isso, e tiveram uns meninos que fizeram sobre rap, teve gente que construí poesia, foi bem bacana. E é incrível a rede de afetos que se construiu com isso também. Até ontem já passaram dois meses da residência e eu ainda estou em contato com essa escola e os frutos dessa residência ainda estão sendo colhidos. Porque os meninos, como eu falei, fizeram um rap e esse rap foi divulgado pela Bienal e eu to muito orgulhosa deles e eles estão muito felizes também. E o mais incrível de tudo isso é que no último dia da residência a gente fez uma espécie de auto avaliação em grupo com a presença do professor. E um dos meninos... eu perguntei pra eles “o que mudou pra vocês sobre a ideia que vocês faziam da Bienal?” E ele disse assim, muito sincero, eu fiquei emocionada quando ele falou: “ eu achava que Bienal, que museu, que arte

fosse coisa de gente rica, coisa de gente culta, mas agora eu percebi que eu também faço arte e que eu também faço parte da Bienal. Então isso foi o melhor resultado que eu consegui tirar dessa residência, foi incrível. E depois eu pude acompanhar também a visita deles na Bienal e também foi incrível de novo ver como eles lembravam de tudo o que e tinha passado pra eles e como eles de fato se apropriaram. A maioria deles nunca tinha entrado em um museu e o fato de eu ter conversado com eles antes, de ter explicado o que que era, o que eles achavam... eles chegaram aqui se apropriando do espaço, entrando, questionando, não tinha aquela inibição que normalmente a gente vê nesse tipo de publico. Esse publico que normalmente não chega no museu.

0006 Ana Laura Lopez de la Torre

Sou Ana Laura Lopes de La torre, sou artista uruguaia e estou aqui em Porto Alegre convidada pela Bienal, sou uma das artistas participantes da Bienal por um projeto de investigação sobre as relações que tem os porto-alegrenses com o Guaíba. Estou convidada inserida às atividades do departamento da unidade pedagógica, que tem como objetivo justamente tudo o que se relaciona em nome do vínculo com o público, o público da Bienal. Minha relação pessoal com esse termo é... tradicionalmente, público em arte se refere aos consumidores, a gente que pode contemplar ou apreciar a arte, mas também há outra linha de uso de termo que tem a ver com arte pública, é uma categoria de arte que se caracteriza por se realizar em lugares públicos e que muitas vezes também são financiadas por fundos públicos. Esse é o termo que eu tenho mais proximidade, porque meu trabalho como artista de alguma maneira dinamita a outra concepção de público, um pouco da linha Allan Kaprow com os happenings onde não há públicos, segundo vê, já não há público, é parte da coisa. Há uma citação muito linda de Guy Debord que diz: “A questão aqui não é se esta obra de arte te interessa, mas se te permite te facilita em converter-se em alguém mais interessante.” A ideia de que ao publico não é alguém que vem ver algo interessante se não que a oportunidade de se aproximar-se da arte, tem a ver com a oportunidade de todas as pessoas que se aproximam dos artistas e outros não artistas de se converterem-se em pessoas mais interessantes no processo. Acredito que nos últimos dez, vinte anos houve realmente uma explosão dessa noção de público em arte enquanto a participação das pessoas na criação e construção de obras e projetos de arte e também toda discussão do que é o público se tornou mais complicada com as novas tecnologias, as nossas vidas privadas agora são públicas, todos aparecem no

facebook, os espaços públicos são privatizados, nunca sabemos quando estamos em um lugar se esse lugar é público realmente ou se estamos em um lugar privado, como um shopping center que parece público, mas é privado. As noções tradicionais de público e privado estão bastante condensadas e a mim, mais que a palavra público... público para mim também tem a ver com essa definição de estatal, o público como algo que tem um vínculo com o estado com um espaço de democracia e participação cidadã que é de todos. Não me interessa tanto em meu trabalho a palavra público, se não a palavra comum. O comum no lugar do público. O público digamos que seria o compartilhado por lei, que de alguma maneira está oficializado, o espaço, os recursos normatizados para compartilhar e o comum são os espaços para compartilhar e que compartilhamos por nossa própria vontade, não porque estamos ou ligados ou coagidos pelo estado, pela lei ou pelos nossos próprios pares. Então o meu trabalho na realidade, mais do que uma investigação sobre o público é uma investigação sobre o comum, como podemos criar uma cultura comum no termo de Raymond Willians.

00007 – Diana Kolker e Rafael Silveira

Diana Kolker:

Meu nome é Diana Kolker. Sou educadora, mediadora. Trabalho com mediação em arte. Trabalho, pesquiso, namoro mediação e nessa Bienal o meu papel foi um presente. É uma função nova que foi supervisionar a formação de mediadores. Isso significa pensar conceitualmente as propostas pedagógicas que fizeram parte dessa formação em colaboração com muitas pessoas e entendendo, também, que essa formação não encerra quando a mostra começa. Como a Monica falou, a mostra é uma parte da Bienal e a gente entende que essa formação percorre todo esse processo. Então começou no dia 17 de maio e continua ainda agora nas vésperas de terminar a exposição. Acho que a gente vai falar de experiência bem diversas. Os dois na Bienal, mas atuando em territórios diferentes.

Rafael Silveira:

O meu nome é Rafael Silveira ou Rafa Éis. Sou artista visual, educador, mediador e tantas outras coisas que a gente não sabe definir com exatidão. Nessa edição da Bienal eu atuei numa dupla função. Inicialmente no Programa Marés, junto com o Luciano Montanha e a Letícia Bertagna. É um programa de encontros de professores e foi uma experiência incrível. Foi um projeto muito experimental no qual acredito que a gente tenha conseguido criar algumas zonas de indiscernibilidade entre o que seria arte, o que seria educação, o que seria educador, o que seria artista, o que seria política, arte, enfim. Foi muito incrível a experiência

do Programa Marés. A gente viajou por uma série de cidades do interior fazendo encontros nos quais os professores partiam para uma espécie de expedição na cidade buscando atuar com um olhar de estrangeiro na própria cidade e através de uma série de ações relacionais buscando o encontro com o outro. Foi um momento incrível. E a minha outra atuação seria diretamente com a equipe de mediadores, atuando como supervisor de equipe, e também um momento incrível, bom... isto está acontecendo ainda. E muito da experiência com os mediadores, sem dúvida, surge a partir da formação, que foi uma formação que sem dúvida propiciou relações distintas que as habituais, que as dominantes, que as normatizantes e normalizadas. Não é a toa que os mediadores estão se organizando e fazendo uma série de propostas, trazendo a possibilidade de uma associação de mediadores discutindo política, relação com o público. Momento de extrema importância atual. É muito forte o que está acontecendo.

Diana:

E aí eu acho que as nossas atuações se encontram porque também eu, Monica, Ju, Gabi pensamos essa equipe de supervisores que iriam compor as equipes e a gente entendeu que os supervisores das equipes de mediadores deveriam ser essencialmente muito mais do que gestores de equipe, mas educadores que iriam ser parceiros nessa formação continuada dos mediadores. Acho que muitas pessoas trouxeram essa diferença non formato, nessas falas da mediação de mediadores. A gente buscou uma formação que privilegiasse especialmente as relações, o afeto e a potência política do educador. Então se consistiu uma equipe extremamente apaixonada e extremamente crítica e afetada e muito comprometida na relação com o público e com as obras. Tanto a ponto de estabelecer uma crítica institucional. De olhar para o próprio fazer. Para a própria Bienal, para as instituições que estão abrigando a Bienal também de uma forma bastante política e criteriosa, avaliativa. Claro que tem muita confusão também, tem processos, mas a gente percebe que os mediadores estão se vendo a partir de um território mais... de poder, isso também já foi dito, mas também de compromisso e de... enfim... eles estão se valorizando enquanto educadores e eles esperam que a sociedade, que a instituição entenda o seu papel. Estão se perguntando muito qual é o seu papel e querem que as pessoas percebam que papel é esse.

Rafael:

Tu falou em território de poder e me vem: um território que converte uma relação de poder em relação de potência. Porque as relações de poder estabelecem sempre em algum momento

uma relação de submissão, de subjugação e a relação de potência visa afirmar as potências criadoras, as possibilidades de agir e é isso o que está se passando a meu ver. Eles contestam uma série de relações que especialmente no contexto institucional já são naturalizadas, que tratam tanto do lugar do público, quanto do lugar do artista, quanto do lugar do educador, quanto do lugar dessas posições pré-estabelecidas estão sendo colocadas em xeque.

Diana

E a gente tem mediadores que são mediadores artistas, inventores, educadores, nômades. Eles são muitos. Nós não temos um mediador, temos vários mediadores que se inventam e que se reinventam e isso eu acho que é algo muito feliz. E está se constituindo um grupo. Estão se organizando como um Coletivo Autônomo de Mediadores - o que aponta para essa vontade de continuar atuando como mediador, constituir, criar uma categoria e mostra esse apaixonamento da equipe pela função do mediador, pela relação com o público. Então eu só posso acreditar que tudo deu muito certo com todos os tropeços possíveis e esperados, mas que... bom... se existe todo esse afeto todo, essa paixão toda, acho que deu certo. O risco valeu.

09:35 – Diana

“A gente vai se sindicalizar? A gente vai se constituir enquanto categoria? A gente vai pensar em relações de trabalho? A gente está pensando em relações de exploração?” Isso foi colocado em debate. E acho interessante que isso seja pensado porque também não é de interesse de nenhum deles, por exemplo, que haja uma formação para mediador acadêmica, um tecnólogo, que exista uma formação específica. Aqui na 9ª Bienal a gente tem, e já em outras edições, pessoas de várias áreas diferentes. Isso é super-rico na mediação. Não precisa ter só formação em artes ou só formação em mediação, mas como isso pode acontecer? Como pode se consolidar uma situação de trabalho – que é um trabalho cada vez mais contratado pelas instituições, as instituições precisam dos mediadores, inclusive muitos estão usando um crachá “sem mediador não há bienal”. Então se entende que sim, que as instituições precisam, que o público espera. Então é um trabalho que precisa de alguma segurança. Que precisa ser pensado numa remuneração justa, compatível, mas, ao mesmo tempo, que permita o devir, que permita a troca, que permita essa maleabilidade, esses desvios, essas possibilidades de criação e de liberdade que a gente tem. Então eu também vejo esse... acho que todos estão olhando para isso com o cuidado que precisa para não engessar, para não emparedar, não congelar algo que é tão fluído.

Rafael

Como tratar de devir e de burocracia? Quer dizer... Esse processo envolve um processo de burocratização sim, sem dúvida. Sindicalização, talvez, de afirmar uma categoria. Agora... E de talvez delimitar algo que questiona limites, sem dúvida. Agora... as pessoas querem fazer isso por mais tempo. Querem conseguir sobreviver disso. Querem tornar isso também um modo de vista sustentável.

Diana

Eles não querem ser mediador para virar curador ou virar crítico ou virar produtor ou virar outra coisa. As pessoas querem virar mediadores para serem mediadores.

0008 Valquíria Prates

Eu vou falar sobre duas inquietações, pode ser?

Eu sou Valquíria trabalho com mediação desde a graduação em linguística, entendo a mediação como uma linguagem e entendo a mediação como uma linguagem da arte. E tenho pensado muito na questão pública... Especialmente essa semana eu tive dois momentos de inquietação bem profundas. A primeira, participando de um seminário no MAC da USP eu ouvi a fala de um artista alemão Hans Neubauer que faz arte pública, nessa proposta comunitária. E ele falou uma coisa que para mim foi um disparador. Que a primeira coisa que ele pensa quando ele começa um projeto de arte pública é que ele precisa conhecer o espaço e que isso pressupõe que ele conheça o espaço entre as pessoas de um determinado contexto. Então ele precisa ficar naquele lugar entendendo qual é o espaço que as relações tem naquele lugar. E isso é uma maneira muito aberta e respeitosa de fazer arte junto com os outros em que o processo é mediação, o processo é arte e aquele ato público de fazer aquilo, com aquela comunidade, com aquele grupo, passa por questões plásticas também e por questões formais e espaciais, mas que entende a relação como uma matéria de fato de um trabalho de arte pública. Do sentido público do que é fazer arte para um público ou para vários públicos, enfim.

Isso foi uma inquietação que veio muito forte por causa de um outro sentido da palavra público que tem sido muito utilizado, especialmente por curadores, que é a ideia de fazer curadorias de programas públicos. O que a gente vê muitas vezes nas curadorias de programas públicos, são programas públicos que acabam sendo privados, porque eles são feitos especificamente para um tipo de público, o tipo de público da arte. E ele exclui qualquer

manifestação que tenha a ver com a discussão sobre a vida, enfim. Discute sim em programas públicos apenas questões específicas da arte. Então isso é uma coisa que tem me incomodado bastante, porque eu entendo que essa é uma das formas de manifestação ou de extroversão de um programa público, porque um programa público tem que ser pensado para as diferentes intenções, expectativas, desejos das pessoas, porque o que é público é para todos. E cada um tem que poder escolher uma coisa ali onde sinta que faça parte, onde sinta que caiba. E a arte é generosa o suficiente para poder abranger questões que são de interesse comum da vida das pessoas, enfim, intenções e expectativas, desejos e esse lugar de ter a voz. Então o que eu tenho visto e tenho sentido muito na minha opinião, no dia de hoje, nesse fim de tarde é que esse termo programas públicos, eu tenho ele em alta conta, eu tenho muitas expectativas em relação a esse termo, mas o que eu tenho mais forte é que falamos de programas públicos em uma via de mão única, em que quem fala é quem tem o poder da palavra sobre o que é arte e o público só ouve. Quando muito pode fazer uma pergunta para alguém que está ali numa mesa de um seminário ou de um simpósio. E que vai ouvir um especialista que conta para ele o que é arte hoje. Então isso é totalmente descolado da vida. Para mim programas públicos é a gente poder fazer o que é feito, enfim, por exemplo, aqui na Bienal do Mercosul. Ir para rua fazer microsimpósios dentro de um bar, de uma padaria e depois sim, fazer esse momento mesa onde o especialista está ali para trocar e contar uma pesquisa de muitos anos dele. É mas existem esses momentos e essas múltiplas manifestações nesse tipo de conversa. Então, só para fechar essas duas inquietações no mesmo lugar, entendo que programas públicos precisavam ter esse mesmo cuidado que alguns artistas tem dedicado a arte pública, essa arte pública que é feita com a comunidade. Essa arte pública que eu chego e conheço o espaço, mas conheço o espaço das relações, entre as pessoas, entre as pessoas e aquele lugar, entre as pessoas e aquelas questões. E eu acho que muito se beneficiariam os curadores que trabalham com programas públicos, se considerassem esse amplo espectro, não só o específico dessas formas de dar a ver o que é arte em público.

ANEXO C

Mediadores Nômades: Rompendo as fronteiras do cais.

8ª Bienal do Mercosul - Ensaio de Geopoéticas.

Porto Alegre, 2011.

Org. Diana Kolker

Manifesto pela mediação nômade

Nós, os mediadores nômades, encontramos um no outro uma necessidade de transformação. Nosso coro não se queixa, reivindica. Não queremos bandeiras, marcos, nem mesmo uma faca para dizer que o território é nosso. Queremos a liberdade de atravessar fronteiras sem passaporte nem carimbos. Nós não enxergamos esta Bienal como um tecido já costurado, mas como um tear em constante atividade, e sentimos necessidade de sermos livres para cruzar essa malha mutante, escolhendo e sendo escolhidos na trajetória dos fios, seus nós e entrelaçamentos. Realizar viagens interarmazéns para absorver outras linguagens e olhares, proporcionando ao público um gole de cada rum, cachaça ou cerveja do caminho. Queremos, assim, dinamizar a interação público-obra sem repetir palavras por repetir, mas no intuito de construir nossas almas e conseqüentemente a do público de forma mais universal. Por isso, nos permitimos questionar até que ponto o projeto pedagógico pode ou deve ser pensado a partir da expografia? Sabemos que o espaço em si é um delimitador para a curadoria, pois existem algumas obras que poderiam estar na mesma mostra, mas encontram-se geograficamente distantes, e o diálogo que poderia surgir entre elas morre em silêncio. Queremos, enfim, ativar diálogos entre obras de diferentes armazéns e colocá-las em um mesmo fio mediador, mas não necessariamente condutor, que possa percorrer todo o cais autonomamente.

Projeto

Apresentação

O presente projeto propõe a realização de roteiros de mediações temáticas, que incluam obras de todos os armazéns do cais do porto, abrangendo as mostras Cadernos de Viagem e Geopoéticas. Pretende-se que tais mediações sejam oferecidas ao público dos finais de semana. Os grupos serão reunidos na entrada da Bienal em horários pré-determinados para facilitar a divulgação. Dependendo do número de mediadores disponíveis poderá sair mais de um grupo no mesmo horário. Para divulgar as mediações nômades, pensamos em utilizar as redes sociais oficiais e não oficiais da Bienal, imprensa e cartazes informativos. Além destas, elaboramos outras estratégias a fim de atrair os visitantes que estiverem no cais perto dos horários previstos para realização da mediação. Uma das possibilidades pensadas são perguntas geradoras presas ao pescoço dos mediadores nômades que possam intrigar o visitante, como uma forma de convite silencioso, além de ações performáticas que sejam convidativas.

Justificativa

A 8ª Bienal do Mercosul traz obras que provocam o pensamento e o questionamento a respeito dos mecanismos de construção e legitimação de nações, Estados, fronteiras, identidade, narrativas históricas etc. Segundo o curador geral desta edição, Jose Roca, o título Ensaios de Geopoéticas, se refere às diversas formas que os artistas propõem para definir o território, a partir das perspectivas geográfica, política e cultural. No cais do porto contamos com a existência de duas mostras, Cadernos de Viagem e Geopoéticas, fracionadas em quatro armazéns. Cada armazém configura um roteiro com equipes distintas, ainda que as obras expostas possuam inumeráveis relações entre elas. Dessa forma, motivados pelos questionamentos que a própria Bienal suscita, entendemos que as fronteiras entre armazéns impõem também uma limitação ao potencial educativo que o mediador pode ativar. Pensamos que o ato de mediar torna possível uma visão cada vez mais profunda de um trabalho de arte e também do entendimento desta Bienal como um todo, por isso sentimos necessidade de avançar nos armazéns vizinhos nos arriscando e tornando nosso trabalho mais desafiador e saboroso. Propomos a realização de roteiros temáticos, que ultrapassem as fronteiras impostas pela arquitetura do cais e produzam novas relações entre as obras, ativando o território pela arte e pela educação. Percebemos que o público médio dos finais de semana, costuma passar por todos os armazéns. Ainda que contem com os mediadores de cada espaço, na maioria das vezes solicitam apenas informações pontuais, diminuindo a possibilidade de terem uma experiência mais profunda com as obras. Por este motivo, propomos que as mediações temáticas sejam oferecidas aos finais de semana, contemplando o público que não costuma ter acesso a uma ação educativa mais efetiva, por não estar inserido em uma turma previamente

agendada. Os mediadores envolvidos na proposta tem se encontrado regularmente, a fim de estudar as possibilidades de roteiros e as obras selecionadas.

Objetivos

- Criar roteiros alternativos e temáticos, que aprofundem os temas destacados pela curadoria e que permitam novas discussões além das estabelecidas pelo projeto curatorial;
- Possibilitar que o público espontâneo tenha acesso a uma ação educativa mais efetiva e aprofundada;
- Aprofundar a ação educativa existente, ampliando a pesquisa sobre as obras de diferentes roteiros e potencializando o papel do mediador com o público espontâneo;
- Ativar os espaços através da educação;
- Criar uma rede colaborativa entre mediadores e supervisores de diferentes roteiros.

Temas definidos até o momento:

1. Coletivos de artistas e obras coletivas;
2. Arte e tecnologia (vídeo, mídias, obras sonoras);
3. Questões étnicas, colonização e preconceitos;
4. Micro-estórias (obras que tratam de ficção e realidade);
5. Espaço expositivo, projeto curatorial e pedagógico;
6. Mercado e política.

Mediadores Nômades, os Geopoetas.

Diana Kolker

“A 8ª Bienal do Mercosul está inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio

de capital simbólico. O título se refere às diversas formas que os artistas propõem para definir o território, a partir das perspectivas geográfica, política e cultural.”

Territórios, construções políticas, circunstâncias geográficas, rotas de circulação, intercâmbio. Estas palavras, que destaco do texto curatorial de José Roca, não ficaram presas nos guias, catálogos, folders e notas de jornais que circularam no período da Bienal. Mais do que conceitos, estas palavras foram ativadoras. Elas pulsaram e vazaram dos textos. Ganham textura, volume, sangue, cheiros, vozes, sabor e movimento. Pudemos ver, ouvir e sentir as palavras correndo pela Casa, no Cais, no Santander Cultural, no MARGS, pela cidade vista e Não Vista, nas escolas, pelo correio, na nuvem, nos espaços virtuais. Um arrastão geopoético.

No cais do porto quatro armazéns estavam ocupados pela Bienal. Três deles compunham a mostra Geopoéticas e um a mostra Cadernos de Viagens. Cada armazém constituía um roteiro de visitação com equipes distintas. Com a delimitação dos mediadores em territórios fixos, inúmeras e potentes relações entre as obras, que estavam separadas pela expografia, corriam risco de permanecerem caladas. No entanto, aquelas palavras ativadoras também invadiram o cais e ecoaram em muitas cabeças. Mais uma palavra se somou as outras: nômades. Dessa junção nasceu poesia, gritos de guerra e novas cartografias.

Se algumas obras nos questionavam sobre a fabricação de fronteiras geográficas, passamos a pensar as fronteiras de nossa própria ação educativa. Compreendemos que esses limites também são fabricações e que, portanto, poderiam ser reinventados. A educação, também foi compreendida como um território a ser ativado, alargado, corrompido. Provocados e afetados pelas obras, pelo público, pelo próprio pensamento, o movimento se fez urgente. Já havia transcorrido um mês de exposição, tempo suficiente para os mediadores perceberem certas estratégias para abordar determinadas obras, as relações que funcionam, até as piadinhas que produzem empatia com o público. Aquelas “formuletas” confortáveis, que podem ser até interessantes por um tempo, mas depois perdem a cor, o sabor e deixam o solo quase estéril para criação - do educador e do visitante. Foi justamente nesse momento, que somamos nossos desejos de alargar este terreno, torná-lo fértil e vivo. Não foi surpreendente ouvir de muitos as frases: “já havia pensado nisso”, ou “já havia proposto isso”. Só faltava uma coisa: Materializar, fazer acontecer!

Foram realizadas algumas reuniões, pesquisas, mediações entre colegas. O grupo elaborou um manifesto nômade. A proposta era aberta a todos que tivessem vontade. Não havia autoria ou hierarquia. Bastava o desejo de se aventurar, de se permitir estar vulnerável. Organizei um projeto e apresentamos a coordenação do pedagógico, que prontamente abraçou a ideia. A proposta era romper as fronteiras dos armazéns, mediar a partir de temas e relações que os mediadores criassem, sempre abertos a desvios e às novas rotas que surgissem no diálogo com o público. E assim, cada mediação nômade abria bifurcações e fazia emergir novos temas, novos percursos, novas cartografias. As mediações foram oferecidas ao público que não tinha acesso aos agendamentos, mas que tinha interesse em aprofundar o olhar sobre as obras, trocar idéias, pensar junto. No decorrer das ações, incluímos alguns grupos agendados e turmas que vinham do interior com aquele desejo de ver tudo.

Através dos nomadismos, mediadores arquitetaram outro cais, outras curadorias, outras teias e outras aranhas. Como podemos perceber na escrita de Helena Moschoutis: “Nômades como o vento *que não tem território fixo, mas modifica constantemente a paisagem por onde passa. Nosso trabalho mais bonito foi de modificar a paisagem visível e imagética dessa edição da Bienal.*” Os depoimentos dos nômades dão uma pista da potência e profundidade dessa experiência. Muitos relataram a transformação na sua forma de perceber as obras de seu roteiro original. O ser nômade, neste caso, não se reduziu apenas a transitar de um lugar ao outro ou estender as mediações para outros armazéns. O ser nômade também implicou olhar o próprio território como diferente, estabelecendo relações sempre frescas com o que tempo poderia tornar gasto e empoeirado. Os mediadores nômades foram geopoetas.

ANEXO D

À Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Carta de Reivindicações do Coletivo Autônomo de Mediadorxs

O Coletivo Autônomo de Mediadores, associação livre e não-institucional, em decorrência dos processos de segregação de públicos e descaracterização do trabalho de mediador(a) vivenciados na 9ª Bienal do Mercosul, vem a público manifestar reivindicações por melhores condições de trabalho e visitação na mostra.

- Exigimos uma infraestrutura que possibilite o pleno e digno exercício do trabalho de mediador(a), o que implica: locais para beber água, sentar, espaço para produção de materiais, computador com acesso à internet viabilizando o trabalho de pesquisa. E que sejam locais com estrutura segura para guardar os próprios pertences;
- Disponibilização de horários onde os(as) mediadores(as) tenham a possibilidade de estudo e pesquisa sobre as obras e sobre questões que envolvam as temáticas da exposição;
- Garantir períodos de intervalo com um tempo hábil para os(as) mediadores(as) se alimentarem e descansarem de maneira adequada (por exemplo, intervalo para almoço);
- Garantir um salário que cubra os gastos com transporte e alimentação desde o período de formação a fim de possibilitar que todos(as) possam concluir o curso para o trabalho na mostra, independente de suas condições financeiras. Esse ponto se faz necessário especialmente porque consideramos que o curso de formação já configura relação de trabalho com a Fundação Bienal do Mercosul;
- Exigimos transparência e comunicação do funcionamento da jornada de trabalho, preferencialmente expressos no contrato;
- Exigimos maior clareza no contrato dos mediadores, de modo que outros setores da instituição não possam impor-nos desvio de função, com suporte no item c da cláusula primeira, que diz: “prestar outros serviços que, embora não relacionados nos itens anteriores, são decorrentes do objeto contratado”. Não admitiremos a prestação de outros serviços que não os de mediação.
- Informar os(as) mediadores(as) sobre a logística e a estrutura das obras;
- Tornar público os tipos de isenções e financiamentos destinados à realização da Bienal do Mercosul, com ampla divulgação da prestação de contas;

- Pelo fim de qualquer distinção em relação a públicos na visitação da mostra e no trabalho do mediador (pelo fim das visitas VIP, e de mediações direcionadas para esse tipo de grupo em detrimento de outros);
- Total acessibilidade dentro dos espaços expositivos para públicos com necessidades específicas;
- É inadmissível que a Fundação Bienal não cumpra com a regularidade trabalhista a qual deve balizar os contratos dos profissionais da área de segurança, visto que na 9ª Bienal a equipe de seguranças atuou com uma carga horária de trabalho acima das 8 horas/dia e com tempos ínfimos de intervalo (a jornada era de 12h diárias, intervalo de menos de uma hora para almoço e duas folgas por mês).
- Assim, exigimos condições dignas de trabalho para a equipe de seguranças, que atenda todos os direitos já previstos na Lei de Direitos Trabalhistas (Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943).

O Coletivo Autônomo de Mediadores reitera a sua luta contra medidas segregacionistas nos espaços expositivos, assim como condições dignas de trabalho para todos os trabalhadores que recebem o público nesses espaços. Este documento é de domínio público, com a finalidade de criar mecanismos de controle social das instituições privadas (sejam elas com fins lucrativos ou não) que valem-se de financiamentos públicos para a sua existência ou para realização de seus eventos. É pelo respeito ao público, à sociedade e aos trabalhadores que as reivindicações acima expostas devem ser atendidas.

COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES

Porto Alegre, dezembro de 2013.

Disponível em < <https://coletivoam.wordpress.com/>>

ANEXO E

DECLARAÇÃO

Nós, do Coletivo Autônomo de Mediadores, composto por trabalhadores na 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, viemos declarar nosso descontentamento com relação a episódios ocorridos durante o exercício de nossas atividades. Como parte do núcleo de mediação atuante nesta mostra de arte, nosso trabalho é receber, acolher e dialogar com o público agendado e espontâneo que adentra os espaços expositivos.

Os episódios descritos a seguir evidenciam arbitrariedades no tocante ao uso desses espaços, expressas por práticas institucionais que restringem o acesso do público visitante segundo critérios discriminatórios e segregatórios. Julgamos importante declarar nosso posicionamento e esclarecer que não compactuamos com tais práticas, visto que a mediação se fundamenta no respeito a todo e qualquer tipo de público que chega aos espaços expositivos – independente de gênero, classe, etnia ou idade.

- No dia 04 de outubro de 2013, foi realizado um jantar de caráter privado dentro de da sala Ado Malagoli, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS com a justificativa de obtenção de fundos para futuras aquisições de obras de arte para a instituição pública. Durante o evento, foram acesas velas sobre as mesas localizadas ao lado de uma obra construída com 4.800 peças em papelão e que ocupa, durante o período da mostra, a parte central do segundo andar da referida instituição. A organização do jantar iniciou antes do fechamento do museu, que ocorre às 19h, de modo que o espaço ainda estava aberto para visitação e, portanto, os mediadores ainda estavam em horário de trabalho. É importante frisar que membros da Funda o Bienal do Mercosul estavam presentes no jantar, e essa não informou os mediadores e supervisores que trabalhavam no MARGS sobre o evento. Fato que dificultou o excesso do público a algumas obras expostas, além de interferir no trabalho educativo no espaço museal.  s 18h45min já havia mesas e cadeiras posicionadas ao lado da

obra do artista norte-americano Tony Smith. Outra obra exposta no Margs estava interdita devido às luzes acesas e ao plástico com o qual o chão foi forrado. Entretanto, no dia seguinte ao evento, os mediadores que trabalham no turno da manhã no museu do Estado encontraram cera de vela, manchas de comida e cacos de acrílico sobre o carpete.

Entendemos que a organização de um jantar no meio do espaço expositivo é um desrespeito às próprias normas estabelecidas pela 9ª Bienal do Mercosul e pelo MARGs, uma vez que, para garantir a conservação das obras, não é permitido consumir alimentos e bebidas nas salas onde estão expostas. Diante de tal fato, soa como um discurso incoerente as recomendações e cobranças de preservação das obras – dirigidas tanto aos mediadores quanto ao público.

- Nos dias posteriores ao jantar, assim como nos dias após a publicação de uma carta que relatava o evento, houve constrangimentos e perseguições aos mediadores por parte da direção do MARGs, dentro e fora do ambiente de trabalho.

Entendemos que houve omissão por parte da Fundação Bienal quanto aos ocorridos.

- No dia 17 de outubro de 2013, foi realizada uma sessão fotográfica para um editorial de moda em horário de visitação pública nos espaços expositivos da Praça da Alfândega da 9ª Bienal do Mercosul, sem o cuidado e a conduta adequados à conservação das obras. Condutas essas que são rigorosamente exigidas do público visitante, o qual teve seu acesso a parte do espaço expositivo foi impossibilitado nesta ocasião.
- No dia 24 de outubro de 2013, foi realizada uma performance no Santander Cultural com ampla divulgação de entrada gratuita e solicitação de chegada antecipada devido ao número limitado de lugares. No entanto, puderam assistir somente algumas pessoas que, minutos antes do início do evento, foram anunciadas pela equipe de produção como presentes em uma lista até então desconhecida tanto pelo público quanto pela equipe de mediação que aguardava no local em fila formada conforme ordem de chegada. Cabe salientar que os nomes na lista estavam relacionados a uma determinada condição social de distinção, status e privilégio, bem como a vínculos pessoais com figuras da Fundação Bienal.
- Quanto ao tratamento dos demais setores da Fundação Bienal para com os mediadores, existem diversas situações corriqueiras que caracterizam a diminuição da função e do trabalho de mediação e a própria condição de sujeito por parte dos mediadores. Como exemplificação dessa circunstância, na referida performance realizada no Santander

Cultural, houve desvio de função de nosso trabalho. Isso porque os mediadores foram convidados pelo núcleo educativo (setor encarregado da equipe de mediação), para trabalharem na mediação da performance. Contudo, orientados por outro setor e com a discordância do próprio núcleo educativo, foram levados a realizar atividades que não correspondem ao trabalho de mediação, como: ascensoristas e recepcionistas.

Além da não observância e reflexão de nossa real função no espaço expositivo, são recorrentes as interrupções abusivas e situações de constrangimento durante a realização das mediações por parte dos outros setores da Fundação Bienal.

- Ainda no dia 24, no espaço expositivo do Memorial do Rio Grande do Sul, um sujeito, que se identifica como “queer” (sem gênero ou sexualidade definidos), ao utilizar o banheiro feminino para se maquiar, foi convidado a se retirar do ambiente por medida de “segurança” de maneira agressiva. A medida é representativa de assédio moral, psicológico e abuso de autoridade, pois foi seguida de empurrões até a saída do espaço expositivo, conforme consta em registro audiovisual. A violência que aconteceu nessa situação gerou ao visitante um mal estar, exposição e exclusão das dependências da 9ª Bienal do Mercosul. Isso reflete restrições segregatórias impostas aos diferentes públicos, a partir das questões de gênero e sexualidade dentro dos espaços expositivos, bem como a negligência e a omissão da Fundação Bienal em relação a sua inclusão.
- Constatamos também a insuficiente preparação para a execução de audiodescrição em caso de visitas de grupos com deficiência visual, salientando nossa preocupação com a qualidade da mediação a esses grupos. Ademais, notamos a falta de estruturas que possibilitem o melhor acesso por esses grupos aos espaços expositivos, devido à ausência de descrições das obras em braile, assim como de materiais táteis (os quais acabaram sendo pensados e elaborados pela de mediação do Santander Cultural). A acessibilidade para cadeirantes é mínima, como também é para surdos devido ao escasso número de mediadores interpretes de Libras (língua brasileira de sinais).

Frente a estes modos de relação que agrediram e agridem em diversas instâncias o público das exposições e a equipe de mediação da 9ª Bienal, nós do Coletivo Autônomo de Mediadores declaramos nosso repúdio e nossa total dissociação dessas práticas que estabelecem tratamentos diferenciados e elitistas e que favorecem aqueles que possuem maior poder aquisitivo ou status social. É inadmissível que haja qualquer tipo de distinção de público nesses espaços, especialmente porque se trata de uma exposição que recebe apoio financeiro oriundo de dinheiro público (Lei no.13,490/10 – Pró-Cultura/RS) e mecanismos de incentivos

fiscais (Lei nº 8313/91 – Lei Federal de Incentivo à Cultura) cujos artigos iniciais já deixam claras as exigências para concessão de incentivo:

Art 2º, § 1o Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso.

§ 2o É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso.

É por acreditarmos em uma ética e uma política da mediação, independente das premissas elitistas e segregatórias das instituições, que somos contra ações que (a) inferiorizam ou desconsideram qualquer pessoa em qualquer espaço cultural e (b) são irresponsáveis no cuidado com o patrimônio público (do qual fazem parte os museus antes mencionados). Acreditamos que a arte não deva ser um ambiente restrito e socialmente privilegiado – reproduzindo em nível simbólico a desigualdade social – mas sim de acesso a todos, democrático, popular e universal. Defendemos uma relação sem distinção da frequência, acesso e circulação dos espaços expositivos. Reivindicamos a eliminação de critérios arbitrários no acolhimento de visitantes, bem como em relação aos educadores que trabalham nos espaços da 9 Bienal do Mercosul.

Manifestamos nosso repúdio a situações de exclusão e segregação de públicos, bem como à má condição e vulnerabilidade do educador trabalhador da equipe de mediação, hostilizado em diversas situações.

COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES

Porto Alegre, novembro de 2013.

Disponível em < <https://coletivoam.wordpress.com/> >

ANEXO F

Relato de uma mediadora

A greve é um momento de verdade, cada um tem de escolher seu campo.

No dia 10 de novembro de 2013, o Coletivo Autônomo de Mediadores paralisou seus trabalhos na 9ª Bienal do Mercosul / Porto Alegre. Era o último dia da mostra.

Por que uma paralisação? Primeiro, pela urgência de revelar ao público visitante as práticas de caráter discriminatório e segregatório de instituições como a Fundação Bienal, efetuadas ao longo da 9ª Bienal[1]. Segundo, esclarecer que, como mediadore(a)s, ao mesmo tempo cidadã(o)s e trabalhadore(a)s na mostra, repudiamos tais práticas.

Somos trabalhadores e trabalhadoras de algo imaterial. Não produzimos carros ou pregos; produzimos conhecimento, descoberta, aprendizado: diálogo. Um diálogo baseado na construção da igualdade apesar e para além das desigualdades que estruturam nossa sociedade. Logo, neste dia, nossa mediação era menos em relação às obras expostas, e mais um diálogo – na forma de um constante questionamento – sobre o desigual acesso à “arte” e à “cultura”.

Nossas atividades iniciaram em torno das 9h no exterior da Usina do Gasômetro e terminaram às 21h no interior do prédio. Pela primeira vez, fizemos o mesmo horário de trabalho do(a)s seguranças que, desde antes da abertura da 9ª Bienal chegavam antes das 9h da manhã para sair às 9h da noite.

Enquanto algun(a)s colegas se dedicavam à confecção dos cartazes, outro(a)s realizavam a distribuição dos panfletos e da declaração (publicada neste blog). Ainda pela manhã, uma das artistas da mostra cruzou por nós e, num sorriso que expressava apoio ao nosso ato, retirou da bolsa seu crachá, no qual constava a versão em espanhol de uma frase proferida por mediadores e mediadoras: sin mediador no hay bienal. Então, convidou-nos para participar de sua performance que iria ocorrer ao ar livre, na orla do rio Guaíba.

Permanecemos na rua enquanto o tempo permitiu. Ora iniciávamos o diálogo com alguém que passava, ora éramos interpelado(a)s por quem circulava. Logo nos aproximamos da entrada do prédio e, ao lado da funcionária que distribuía o folder institucional da mostra Bienal, distribuímos os panfletos do coletivo autônomo.

Estávamos distribuindo os panfletos próximas à porta de entrada quando irrompeu a primeira tensão do dia: um rapaz que havia solicitado alguma informação à guarda municipal – é comum estarem, sempre, dois ou três guardas na Usina – fora recebido com agressividade pelo policial e passou, também, a mostrar certa hostilidade em sua fala. Próxima a eles, eu observava. O(a)s demais colegas já haviam se afastado e me sugeriram fazer o mesmo, já que poderia “acabar sobrando pra nós”. Resisti em me distanciar e fingir que não era comigo, embora compreendesse que qualquer situação atípica, nesse dia atípico, poderia ser lida como gerada pelo(a)s mediadore(a)s e, assim, nosso(a)s chefes poderiam nos culpabilizar. De certa forma, era como se precisássemos nos proteger de qualquer “confusão” para não sobrar pra nós. Bem, o argumento fazia sentido. Ziguezagueei um pouco até finalmente me afastar.

Porém, não imaginávamos que, pouco tempo depois, se instauraria outra violência, esta sim, dirigida a nós, mediadore(a)s. A possibilidade de deslegitimação do ato era cogitada, mas creio que nenhum de nós cogitou a possibilidade da violência. Talvez devêssemos ter aceitado, desde o início, que qualquer coisa poderia ter se tornado um motivo para “sobrar pra nós”, simplesmente porque quem faz paralisação, manifestação ou greve – para utilizar um termo mais comum entre as classes trabalhadoras – é sempre culpabilizado; seja por obstruir o trânsito, seja por obstruir, justamente, o trabalho.

A chuva fez com que entrássemos no espaço expositivo. Embora nosso desejo fosse realizar o ato na rua para demarcar nossa ausência no espaço de trabalho, tivemos de deslocar nosso ato para o interior do prédio: na entrada, ao lado de uma obra que se propunha uma relação entre fora/dentro, na forma de uma praça.

Eu conversava com um visitante quando um homem, exaltado, adentrou o prédio e começou a hostilizar todo(a)s que ali estavam, mediadores, seguranças e público. A certa distância, eu ainda não compreendia muito bem o que acontecia. Nem eu, nem o visitante. Aos poucos foi se tornando clara a atitude violenta desse funcionário, de outro setor, que se dizia representante da curadora da exposição e da coordenadora do projeto pedagógico (setor referente à equipe de mediação).

Ele então tentou tirar os cartazes expostos no chão. Numa agressividade assustadora, xingou-nos e lançou ameaças de morte a um colega. Afirmou que nós estaríamos desde o início “desorganizando a bienal”. A expressão violenta, em sua face e em seu corpo, fez com que chegássemos a supor que ele seria, ou estaria, uma pessoa “alterada”. No entanto, antes de patologizar a atitude, de considerá-la um caso isolado ou uma “falha operacional”, precisamos

reconhecer que embora ela pareça destoante num primeiro momento, ela é, na verdade, representativa da violência simbólica que vinha sendo exercida de forma individualizada, nos corredores e nas conversas particulares ao longo da 9ª Bienal.

O visitante com quem eu conversava chegou a tentar dialogar com o referido funcionário, mas ele era incapaz de tecer um diálogo. Se exaltava, levantava o tom de voz, apontava em nossa direção. Os seguranças chegaram a intervir, também tentaram conversar e acalmá-lo. Em certo momento, ele saiu do prédio, mas logo retornou. Fez idas e vindas hostis até que chegassem a curadora e a coordenadora do projeto pedagógico – aquelas que ele dizia estar representando – para uma conversa conosco, o(a)s mediadore(a)s.

Ora, tal atitude foi tanto a expressão real dos constrangimentos morais que mediadores e mediadoras vinham sofrendo de maneira individualizada, quanto a efetivação da discriminação praticada por classes privilegiadas. Assim como a paralisação catalisou uma série de processos que ocorriam ao longo da mostra, a atitude violenta desse funcionário pode também ser lida como representativa da forma como a instituição nos trata – mediadore(a)s, seguranças e público. Atitude, essa, corroborada pela “conversa” que se deu com a curadora e a coordenadora, mais uma vez omissas em relação às violências praticadas.

Quando elas chegaram, nos reunimos em círculo ao redor de nossa intervenção (artístico-política). O ponto de partida para o “diálogo” foi a pergunta “o que está acontecendo aqui?”. Sobre a violência, nenhuma palavra; exceto o pedido de que nós, mediadores e mediadoras, nos colocássemos no lugar daquele funcionário que se sentia atingido por tamanha intervenção nas obras, visto que ele havia trabalhado intensamente ao lado do(a)s artistas.

Fomos acusado(a)s de contradição, de praticar aquilo que criticamos em nossa declaração pois o ato no interior do espaço expositivo estaria impedindo, ao público, o acesso às obras, apesar do público ter mostrado apoio ao nosso ato. De acordo com a coordenadora do projeto pedagógico, a maioria dos tópicos de nossa declaração referia-se à “falhas operacionais” e, disso, fomos insistentemente interrogado(a)s sobre onde queríamos chegar com nossas declarações e reivindicações.

Como assim falhas operacionais? Um jantar realizado pela e para uma elite que tem o privilégio de burlar as regras de cuidado e manutenção de um patrimônio público é uma falha operacional? As perseguições e constrangimentos morais praticados pela direção do MARGS a(o)s mediadora(e)s é uma falha operacional? As sessões fotográficas realizadas nos espaços expositivos onde toca-se em obras que não se permitia tocar é uma falha operacional? Um

evento divulgado para o público em que, repentinamente, entram apenas aquele(a)s que constavam numa espécie de lista VIP é uma falha operacional? O desvio de função pelo qual passaram mediadores e mediadoras é só uma falha operacional? Não estaríamos diante da exacerbação de uma desigualdade estrutural na qual se reproduz o privilégio de certas classes sociais e se desvaloriza outras (públicos visitantes, mediadora(e)s e demais trabalhadore(a)s)?

O visitante com quem eu havia conversado participou da “reunião”. Manifestou-se perguntando à curadora e à coordenadora o que elas viam de tão errado em nosso ato político porque, para ele, tratava-se de um ato que questionava as estruturas de poder vigentes em nossa sociedade. Elas não responderam sua questão e, embora tenham dito que não era errado, frisaram que, como mediadore(a)s contratados pela Fundação Bienal, nós tínhamos feito um acordo de que trabalharíamos até o último dia da mostra e, através de uma paralisação, não estávamos cumprindo com esse acordo. A curadora disse que não queríamos trabalhar. Pediu nossas bolsas e crachás para que então colocassem outras pessoas em nossos lugares – essas pessoas usariam os crachás com os nossos nomes? Por que o crachá?

O funcionário violento rondava por ali. Ao ouvir um colega que tentava realizar a mediação do ato com visitantes, gritou “olha aqui, ele tá com discurso político”. Qual o problema de falar em política? A arte é um campo sagrado no qual a política não adentra?

A “conversa” prosseguiu, apesar da intervenção. Como mencionei, uma das obras ao lado da qual estávamos era como uma praça, propondo uma relação entre fora/dentro, interior/exterior, bem como espaço público/espaço privado. E o que acontece nas praças? Diversas apropriações. Assim, nosso ato, mesmo que no interior de um espaço expositivo, era uma maneira criativa de realizar a ideia da obra e foi o que argumentamos com a curadora. Além disso, não estávamos sobre a obra, mas na fronteira entre uma e outra obra.

Diante de nosso argumento, a curadora afirmou que tal relação se tratava apenas de uma metáfora e, em tom pejorativo, afirmou que nosso ato não era muito sofisticado, apesar de termos aprendido a sofisticação ao longo do curso de formação. Há, nessa fala, pelo menos dois ataques: primeiro, que não entendemos que se tratava apenas de uma metáfora; segundo, afirmar que nosso ato não era sofisticado apesar de nos terem ensinado sofisticação no curso. Dois ataques à nossa capacidade cognitiva, portanto, dois ataques ao nosso pensamento. E o que é a paralisação? Um ato concebido desde o pensamento.

Eis a violência simbólica, eis a violência sobre nossa forma de pensar.

Ora, não poderíamos problematizar que a potência da metáfora não está justamente na sua possibilidade de realização? E a potência da mediação na realização/efetivação de metáforas? A mediação como partilha de saberes/aprendizados que se dá entre um eu e umx Outrx com a finalidade de nos transformar; se entendermos a metáfora no sentido da transposição (ou seja, do deslocamento), não é justamente isso que realizamos na mediação ou como mediação? O diálogo não acaba por transpor o eu e x outrx a outros lugares, outros eus?

Quanto a ser ou não sofisticado, a definição que consta no dicionário me parece reveladora do elitismo violento impregnado no pensamento da curadora. Segundo o Houaiss:

– sofisticado (datação séc. XVI): que se sofisticou;

1. enganado com sofismas 2. que foi alterado fraudulentamente; falsificado, adulterado 3. que tem sutileza ou utilidade sofisticada 4. que não é natural; postiço, artificial, afetado 5. falsamente intelectual ou rebuscado 6. que tem requinte, originalidade, bom gosto; fino, requintado 7. que demonstra conhecimentos profundos e atualizados sobre (alguma coisa); profundo, complexo, erudito 8. que é muito avançado, complexo, bem aparelhado, eficiente; aprimorado. [etimologia: verbo sofisticar, do francês *sophistiquer* que significa “enganar com sofismas”]

Sofisma é um argumento que produz a ilusão da verdade. Em termos informais, podemos dizer que é um sinônimo de mentira. Se levarmos em consideração as primeiras cinco definições, fica evidente por que não somos sofisticado(a)s. Nosso ato não teve a intenção de enganar mas de revelar, em sua forma crua, as desigualdades que nos atravessam e estruturam tanto o campo da arte quanto os demais campos do social. Não se trata de falsificar ou ser artificial. A paralisação – ou: greve – é a ação através da qual as classes trabalhadoras buscam explicitar a desvalorização, a desigualdade e a violência sofridas no ambiente de trabalho. Ou seja, mostrar a verdade sobre a exploração do trabalho. E é nesse sentido que penso nossa paralisação: uma forma autêntica de revelar verdades, não uma forma sofisticada de construir erudição sobre qualquer assunto. Supor que nosso ato não é eficiente, visto que curadora e coordenadora reiteraram que nossas reivindicações não estavam chegando onde deveriam chegar, é só uma maneira de deslegitimá-lo.

As estruturas de poder às quais se referiu aquele visitante não são seres abstratos que pairam num céu enevoado, distante e acima de nós. Elas se produzem e reproduzem no nosso dia a dia, nas nossas práticas, nos nossos corpos: quando a instituição se cala diante do desrespeito e da violência ou, na figura de sua presidente, afirma que “aqueles que criticam o jantar não

estavam lá e portanto não podem avaliar o risco às obras e ao patrimônio”. Essas estruturas são, na verdade, relações de poder e foi na forma de uma relação onde se perpetua poder que curadora e coordenadora do pedagógico instauraram essa “conversa” conosco. Um poder, obviamente, eficaz: para evitar a entrega de nossos crachás, ficou acordado que parte da equipe voltaria a trabalhar, mas o ato seguiria na entrada do prédio, apesar do pedido de que o retirássemos dali. Após o término da “conversa”, curadora, coordenadora e o violento funcionário se retiraram. Nós continuamos num intenso diálogo com os públicos visitantes sobre arte, política, cultura, desigualdade. Ao fim do dia, colegas de outros espaços expositivos vieram se somar, e uma chuva torrencial fez muito mais pessoas, que passeavam no entorno, entrarem na Usina do Gasômetro. Nossos diálogos se multiplicaram. Acho que pela primeira vez a chuva foi sinônimo de um clima favorável.

Disponível em < <https://coletivoam.wordpress.com/>>