

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA

Arte, Mediação e a Viabilidade do Inédito
Dilemas da Prática Política Curatorial Pedagógica

Janis Pérez Clémen

Niterói – RJ 2013

Janis Pérez Clémen

**Arte, Mediação e a Viabilidade do Inédito
Dilemas da Prática Política Curatorial Pedagógica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, como requisito parcial para a obtenção de Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense.

Linha de Pesquisa:
Estudos das Artes em Contextos Sociais

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Niterói – RJ 2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C625 Clémen, Janis Pérez.

Arte, mediação e a viabilidade do inédito: dilemas da prática política curatorial pedagógica / Janis Pérez Clémen. – 2013.

159 f.

Orientador: Luiz Guilherme Vergara.

Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

Bibliografia: f. 92-96.

1. Arte na educação. 2. Curadoria. 3. Política educacional.

I. Vergara, Luiz Guilherme. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 707

Janis Pérez Clémen

Arte, Mediação e a Viabilidade do Inédito
Dilemas da Prática Política Curatorial Pedagógica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, como requisito parcial para a obtenção de Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense.

Linha de Pesquisa:
Estudos das Artes em Contextos Sociais

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara
Orientador – UFF

Prof. Dr. Jailson de Souza e Silva
Membro Interno – UFF

Prof. Dra. Sheila Cabo Geraldo
Membro Externo – UERJ

A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do *ser-em-grupo*. E não somente pelas intervenções “comunicacionais”, mas também por mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade. Nesse domínio, não nos ateríamos às recomendações gerais, mas faríamos funcionar práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microssociais quanto em escalas institucionais maiores.

Félix Guattari

Agradecimentos

São tantas as pessoas que fizeram esse percurso possível... Vou citar a todos, de alguma maneira. Minha eterna gratidão:

À Luiz Guilherme Vergara, pela dedicação e pela harmonia entre as derivas, os direcionamentos e motivações, fundamental para o processo deste trabalho.

Sheila Cabo Geraldo e Jailson de Souza e Silva, por compor este importante momento.

Aos meus pais, Adriana e Carlos.

José Renato, meu amor, pelo carinho, paciência e força.

A **todos** os envolvidos no Projeto Travessias.

Daniela Vidal, amiga-irmã, sempre sincera e companheira.

Tatiana Henrique, pelas ações no tempo de trabalho juntas, por trazer a 'mediação' e por admirar suas palavras de prata e seus silêncios de ouro, que sempre tanto me ensinaram.

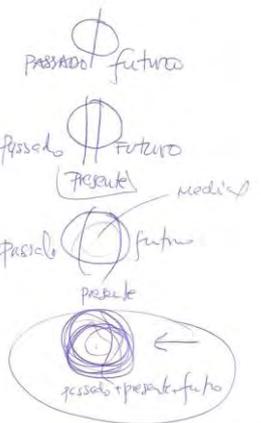
À turma de Ecloração do Fenômeno Artístico, por eclodirmos!

Aos amigos Rafaella, Tito e Marcelo, presentes da terra carioca.

À André Luiz Valim, Ana Luiza Faro e José Carlos Marins, formigas persistentes, por tantos diálogos e experiências.

A **todas** as equipes de educativos que tive a sorte de compartilhar, por juntos acreditarmos nas potencialidades do ser humano e da arte.

Às pessoas que compuseram as partilhas poéticas, e às que ainda irão compor.



RESUMO

Este trabalho trata do campo de convergência entre arte e educação, nos espaços e contextos onde indivíduos se colocam em contato com o universo público da arte. Propomos a investigação ampliada e aprofundada sobre os aspectos conceituais e políticos, em jogo, que estruturam as mudanças poéticas e éticas nas interfaces entre sujeitos, arte e mundo.

Primeiro analisamos, através de uma genealogia ética, o termo 'mediação', utilizado em princípio para denominar e sustentar o método de diálogo de programas educativos em visitas às exposições. Para tanto, compomos um instrumental conceitual que reúne as dimensões cognitivo-afetiva dentro de uma esfera micropolítica e geográfica, territorializando relações entre linguagem e acontecimento. Em seguida abordamos a mediação dentro de um macrossistema, a dimensão das políticas institucionais que conduzem a política do sensível, para pesquisar: os parâmetros objetivos e estéticos que regem atualmente os empreendimentos artístico-sociais no Brasil, dos quais surge a necessidade de crítica e cuidado às instâncias de interações sociais em contextos artísticos. Articulamos a denominação de 'prática política curatorial pedagógica', para designar as ações emergentes com foco na responsabilidade ético-estética por parte dos profissionais que atuam nessas interfaces sem reproduzir a lógica corporativa mercadológica ou didática panfletária.

Dando continuidade, estudamos – pela experiência e pesquisa participativa - o projeto Travessias, no qual intensificamos a importância de uma partilha política entre as diversas esferas que compõem o cenário artístico, e discutimos sobre as implicações de amplitude subjetiva e social destas conjunturas onde ocorre a partilha poética e sensível. A viabilidade do inédito, para encerrar, apresenta: apontamentos sobre a produção de presença e sentido, derivada de práticas políticas curatoriais pedagógicas; os dilemas que se mostraram primordiais; e sugestões que possam incidir em transformações que julgamos procedentes e para que seja possível repensar, cuidar e horizontalizar a relação entre as diversas camadas hierárquicas – de mediação – no universo da arte.

Palavras-chave: Curadoria pedagógica; Arte contemporânea; Política Institucional.

ABSTRACT

The present work deals with the convergence field that lies between art and education, within the space and the context where individuals get in touch with the art's public space. We propose the expanded and in depth investigation on the conceptual and political aspects in play that build up the poetical and ethical changes in the interfaces between subject, art and the world.

We first analyse, through an ethical genealogy, the term "mediation", employed to denominate and hold the method for educational programs dialogue during visits to art exhibits. For such, we create a conceptual framework composed by cognitive-affective dimensions inside the micropolitical and geographical sphere, territorializing relationships between language and happenings. We then tackle mediation inside a macro system, the dimension of the institutional policies that leads the policy of the sensible, in order to research: the objective and aesthetic parameters that react today to the social-artistic endeavor in Brazil, from which rises the need for criticism and care to the social interaction instances in the artistic context. We articulate the denomination of "curatorial pedagogical political practice", to designate emerging actions focusing on ethical-aesthetical liability of the professionals involved in those interfaces without reproducing the corporative and market oriented logic or propagandistic didacticism.

Further on, we study - through experience and participative research - the Travessias Project, where we stress the importance of politically sharing the many spheres that make up the artistical background, and discuss the subjective and social amplitude unfoldings of such conjunctures where sensible and poetic sharing takes place. To close down, the feasibility of the novel features: points of the meaning and presence production, derived from curatorial pedagogical political practices; the primordial dilemma; suggestions of what we can transform we see fit and that it may lead to re-thinking, caring and horizontalizing the many hierarquic - mediational - levels in the realm of art.

Key words: Pedagogic curatorship; contemporary art; institutional policy

ÍNDICE

1. O QUE SE PASSA AO MEU REDOR? [INTRODUÇÃO]	1
1. MEDIAÇÃO [GENEALOGIA ÉTICA]	11
1.1. DIMENSÃO COGNITIVO-AFETIVA ÉTICA.....	13
1.1.1. <i>O homem com o mundo</i>	13
1.1.2. <i>Interação / Corpo e Mente</i>	14
1.1.3. <i>Devir</i>	16
1.2. MICROPOLÍTICAS E MICROPRÁTICAS SOCIAIS	17
1.2.1. <i>Educação não formal</i>	17
1.2.2. <i>Rizoma</i>	19
1.2.3. <i>O complexo, a transdisciplinaridade e a teoria sistêmica</i>	21
1.3. LINGUAGEM E ACONTECIMENTO	22
1.3.1. <i>Dialogismo</i>	23
1.3.2. <i>Transpedagogia</i>	25
1.3.3. <i>Experiência estética e Temporalidade</i>	25
2. MACROSSISTEMA	27
2.1. DIMENSÃO POLÍTICA INSTITUCIONAL	28
2.1.1. <i>Acesso às avessas</i>	29
2.1.2. <i>Consumo e Entretenimento</i>	31
2.1.3. <i>Ecosofia</i>	32
2.1.4. <i>Tessitura de múltiplas vozes</i>	33
2.1.5. <i>O território comum</i>	34
2.1.6. <i>VIP</i>	36
2.1.7. <i>Potência de agir e de pensar</i>	38
2.1.8. <i>Sociedade de consumidores de espetáculo</i>	38
2.2. DIMENSÃO POLÍTICA DO SENSÍVEL.....	40
3. ECOLOGIA DE AÇÕES	50
3.1. TRAVESSIAS DA ARTE NA VIDA URBANA E CONTEMPORÂNEA	51
3.1.1. <i>Fronteiras elásticas [A formação política da pedagogia curatorial]</i>	57
3.1.2. <i>O QUE ABRIGA ESSE LUGAR? O que é isso, hein?</i>	61
3.1.3. <i>No meio do caminho uma sacola com cimento petrificado</i>	65
4. TRANS FORMA AÇÕES	73
4.1. JOGO, SÍMBOLO E FESTA.....	73
4.2. ESTAR JUNTOS ENTRE DESCOBERTAS E DIFICULDADES.....	78
5. A VIABILIDADE DO INÉDITO [CONCLUSÃO]	84
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
7. ANEXOS	97
7.1. [MACROSSISTEMA].....	97
7.2. [ECOLOGIA DE AÇÕES]	119
7.3. [TRANS FORMA AÇÕES]	140
8. FIGURAS	153

1. O QUE SE PASSA AO MEU REDOR? [introdução]

Foi durante uma visita mediada, onde alguns espectadores e eu conversávamos em uma exposição sobre as várias especificidades das obras de arte, as conexões entre as mesmas e tantas outras coisas que fazem parte da vida, que brotou um pensamento, de que o que estava em movimento ali era mais que uma mediação educativa (visita), era um trabalho artístico, uma criação coletiva, também com potencial crítico e social; partilhado, encontrando e inaugurando sentidos, escolhendo caminhos por onde continuar. Deste modo cheguei aqui, nesse instante de escrita. O que sucedeu de lá para cá foram muitos outros encontros em variados contextos de exposição e público; também me aproximei a muitos teóricos e vivo um incessante pensar sobre essa prática. De que a mediação educativa agrega preceitos cognitivos e linhas conceituais artísticas contemporâneas, e sem excluir a práxis de subjetivação ativa territórios de formação de indivíduos críticos.

Minha experiência profissional teve início no campo das artes visuais. Como artista plástica a produção se desenvolve através das linguagens visuais, de imagens em pintura, colagem e fotografia, as quais sempre apontaram para a desconstrução de uma narrativa linear. Mas o trabalho na área de educação (não formal) pública cultural e artística me trouxe a oportunidade de experimentar e ampliar minha visão sociopolítica da arte em programas educativos de museus e espaços culturais. Esta abertura e o pensar sobre minha atuação, especificamente nos processos da mediação, foram determinantes para uma transformação no entendimento de qual era o suporte no qual estava exercendo a veia artística, marcando o trânsito entre as

práticas de artista e na esfera pública da arte. Assim, por esta razão, passei a me considerar artista educadora¹.

O que se passa ao meu redor? Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais um problema de uma elite... Pertencço a um terceiro grupo, que tenta provocar a participação do público... Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição... Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive (CLARK, 1983)².

Algumas perguntas se fizeram presentes nesse processo: Arte precisa de mediação? A vida contemporânea interfere nos deslocamentos de nossa mente no contato com a arte? De que modo o corpo se relaciona com a arte contemporânea? A mediação existe porque existe um conflito, uma diferença? Ou a mediação existe porque a arte convoca o pensamento e o diálogo, e por ser ela mesma mediação?

Natureza, arte e cultura se misturam. Um traço de hibridez se esboça nos espaços da arte pública e nos espaços da arte acessível³ ao público; e, seguramente, cada exposição delinea parábolas diferentes e está condicionada por critérios específicos. Mas que parâmetros políticos institucionais estão incorporados a cada empreendimento destes? É importante trazer à superfície o fato de que os sujeitos, em seu percurso, são afetados (SPINOZA, 2011) pelas obras de arte quando visitam uma exposição, ou quando estas estão instaladas na cidade ou em uma feira de arte, e que se encontram inevitavelmente conectados a uma extensa rede de interesses, acontecimentos e vozes.

Enquanto a sociedade caminha para uma forma de vida com contornos individualistas e solitários, onde as relações se estabelecem e se alimentam muito mais através da tecnologia – redes sociais, sites de bate-papo e celulares, por exemplo – do que ao vivo, suscitando uma mudança no comportamento humano, dos espaços para experiências, da criação de vínculos afetivos e dos laços sociais; a arte caminha em

¹ BASBAUM, Ricardo. “Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc)”.

² CLARK, Lygia. Trechos de “Nós recusamos”, de 1966. Publicado no *Livro-obra*. Rio de Janeiro, 1983.

³ Abordaremos a questão da acessibilidade no capítulo Macrossistema.

uma direção com forte potencial para promover essas vivências, pois pressupõe uma relação viva, cria socialidades, propicia intercâmbios, reflexões e experiências significativas, individual e coletivamente. “A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados” (BOURRIAUD, 2009, p.11).

Esse sujeito contemporâneo se encontra imerso em sistemas de comunicação fáceis e rápidos, rodeado por imagens que estimulam a leitura instantânea e imediata, em detrimento da produção de indagações densas, reflexões e subjetivações. E ainda, que lhe afastam das oportunidades de ter uma experiência mais sinestésica com os outros seres e com as coisas do mundo.

Na conjuntura da modernidade no século XX, o cenário artístico mundial, acompanhando as transformações econômicas e sociais, conheceu diversos movimentos de rupturas com a tradição, sistemas de massificação da sociedade e de consumo alienante. Como estratégias de resistência estética e política, as mudanças de paradigmas da arte assumem uma dimensão sistêmica e complexa, onde o próprio lugar e as estruturas de comportamento e percepção são trazidos para dentro do campo ampliado de criação e recepção dos discursos artísticos.

A prática das visitas – mediação –, ao reunir estas abordagens conceituais ao espaço e tempo institucional, não estaria trazendo também para essa leitura sua dimensão política ou limite como crítica institucional? A territorialidade e temporalidade das experiências públicas das mediações, ao fazer convergir pelo experimental⁴ o artístico e o pedagógico, com a construção coletiva de sentidos, encarnam sobre si uma indagação política e verdadeiramente crítica como horizontes

⁴ É enquanto desdobramento natural destas vanguardas que Mário Pedrosa avaliará algumas das experiências mais fecundas da década seguinte – os anos 60 – em especial Lygia Clark e Hélio Oiticica, vendo nelas ainda uma forma de antecipação de um mundo harmonizado, algo como “exercício experimental da liberdade”. Com o avanço concomitante da técnica e da sociedade de mercado, Mário Pedrosa começou a ver abalada sua fé na força sintética do projeto construtivo embutido na arte abstrata e que culminara com Brasília. [...] Aberto ao novo período, entretanto, Mário Pedrosa, que não poderia deixar de acompanhar o que viria a ser o último surto vanguardista, não descartou de imediato a possibilidade de que uma nova quebra de “distância psíquica”, como preferia dizer, pudesse propiciar também uma súbita visão das coisas “pelo outro lado”. E se a dessacralização fosse mesmo produtiva? E se a subversão das relações convencionais entre arte e o seu destinatário induzisse a uma espécie de cristalização coletiva, em que as energias liberadas se apresentassem como um “exercício experimental da liberdade” – para voltar à sua expressão? Passa então a avaliar a substituição das velhas categorias estéticas pela ideia de participação do espectador (PEDROSA, 1995, p.33).

de possibilidades de liberdade poética, reflexão e produção de subjetividades. Tem início uma confluência entre criação e recepção. É nesta trajetória que uma grande reconfiguração e crítica institucional se faz como parte da passagem para o pós-modernismo, onde o papel do artista, a participação do espectador e o multiculturalismo atingem as práticas e parâmetros curatoriais.

Aportamos no século XXI, território de crises inacabadas oriundas do século passado, dos descontentamentos e divergências sobre a função da arte; de resistência do campo crítico da arte diante da globalização e as novas tecnologias de produção de imagens. O debate que se instaura sobre a interface geográfica e presencial da produção artística contemporânea se estende aos dispositivos culturais - museus e instituições – acerca de suas práticas experimentais, tendo como central a importância de manter a densidade conceitual e crítica.

Poderíamos então pensar - ética e artisticamente - as ações inerentes ao processo da mediação educativa como um importante agenciamento de práticas políticas pedagógicas e curatoriais na esfera pública?

No Brasil alguns espaços culturais públicos mais estáveis (embora raros) já têm, ou estão buscando inserir, um grupo de profissionais responsáveis para atuar de forma expressiva nestas situações, estabelecendo vínculos e possibilitando a experiência significativa e construtiva ao espectador no instante de contato com arte (fruição estética). A Arte Contemporânea criou para si um lugar de contradições - *Coincidatio Oppositorum*⁵, relação dos opostos - dentro do cenário da globalização e capitalismo tardio, ou neoliberalismo.

Mas o debate da mediação, como aponta Carmen Mörsch⁶, entre outros, não está no profissional que a realiza, mas no sistema que institucionaliza o fetiche das vanguardas até hoje, incluindo a passividade do papel dos programas educativos na interface com a sociedade. Este debate ou dicotomia, antes de tudo deve ser reconhecido como herança das lutas das vanguardas modernistas do século XX.

⁵ CERTEAU, 1994.

⁶ Carmen Mörsch (1968), artista e mediadora de arte, dirige desde 2008 o Institute for Art Education da Escola Superior de Artes de Zurique. No âmbito da mediação de arte e da educação cultural, vem realizando projetos, pesquisando e publicando desde 1995. Atualmente é responsável pelo projeto de mediação cultural da Pro Helvetia Fundação Suíça para a Cultura.

Jacques Rancière⁷ atualiza esta zona limite entre a contundência de uma estética do sublime - força de ruptura - e outra que busca sua inserção e agenciamento, ou reterritorialização⁸, como estética relacional⁹.

A ampliação dos conceitos da arte e de tudo que se relaciona a ela, a multiplicidade de linguagens e procedimentos adotados pelos artistas apresenta, por um lado, conexões com diversos aspectos da vida cotidiana das pessoas e com todas as áreas do conhecimento. Por outro, busca fundar-se como um território de suspensão com a padronização do funcionalismo na vida contemporânea, como campo de resistência poética para a ativação de “terapêuticas e subjetivações antropofágicas”¹⁰. Para ambos os casos a prática da mediação converge como potencialidade para subjetivações e partilhas do sensível.

Torna-se, deste modo, necessário verificar na atualidade, esse sistema de interlocutores, como atuantes e inseridos na relação do público com o território de arte, e pensar o processo e a formação híbrida dos mediadores, que transitam na ativação de temporalidades e afetos entre as obras, sendo conhecedores e educadores, mediando os possíveis diálogos entre sujeitos, arte e mundo a partir de um conjunto instrumental estético - pedagógico que propicia a construção de sentido e conhecimentos ao estado de fruição estética.

O primeiro contato com um trabalho artístico constitui uma experiência estética que não é passível de ser repetida – quando é ampliada para os seus contextos socioculturais e institucionais onde esta se dá. Não se trata de defender exclusivamente uma obra, objeto¹¹ em si, mas também uma sociedade, toda uma geografia de fluxos e fixos que convergem na construção de sentidos e afetos.

⁷ “No cerne da subjetividade estética e da comunidade a que ela dá forma há então uma ligação inicial entre autonomia e heteronomia. A relação que a experiência estética estabelece entre elas é completamente diferente dos cenários simples que opõem a autonomia da arte à submissão aos fins políticos. Arte e política não se opõem como autonomia e heteronomia. Ambos são postos na mesma condição pela experiência estética: a de um senso comum suspensivo, de um senso comum de exceção”. (Comunidade estética, p. 05. In: *Politique de la parole. Singularité et communauté*. Montréal (Québec), Éditions Traid’Union, 2002. Tradução: André Gracindo e Ivana D. Grehs).

⁸ O conceito de reterritorialização trazido para o campo da mediação. (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

⁹ BOURRIAUD, 2009.

¹⁰ ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica define-se por jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência, por uma plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório e por uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas (1998, p. 128-147).

¹¹ Trataremos ‘objeto’ para nos referirmos ao artístico, em suportes materiais ou imateriais.

Contudo, todo novo contato com essa mesma “obra” pode produzir novas experiências, onde certamente aquele primeiro “olhar” ecoa, principalmente quando este foi carregado por afetos geradores de vontade de agir, de subjetivação.

Neste contexto, o método de mediação educativa é entendido como uma proposição ao diálogo e todo interlocutor – independente da relação prévia que tenha com o universo da arte, de sua formação profissional, das diversas outras vivências e dos diferentes motivos que o leva a estar em um ambiente de arte – tem fundamental importância e faz a diferença. Esta prática é política, estética e pedagógica, estar presente em um espaço como esse é compor um conjunto de rituais contemporâneos de interações sociais – tão raro em um sistema neoliberal que reduziu completamente a esfera pública aos shoppings e entretenimentos de massa.

A proposta desta dissertação compreende a investigação conceitual e de campo da mediação, da seguinte forma: uma genealogia ética da mediação, as conjunturas de acontecimentos expositivos e um caso específico analisado profundamente.

Parte-se da noção de que arte em si é mediação, por se caracterizar pela produção de linguagem e acontecimento, formadores de sentido e presença¹² na relação entre sujeitos e realidades. E quando a arte - principalmente contemporânea – emerge em uma sociedade como algo que interfere diretamente no modo de estar junto, sentir, pensar e criar dos indivíduos, é fundamental mostrar e discutir esses tensionamentos, que se expandem para qualificar criticamente o alcance do campo da produção artística em sua própria mediação – ou produção de presença e interfaces.

Ao mesmo tempo ampliam-se também em complexidade os estudos e atenção com os contextos socioculturais, semânticos e as estruturas físicas dos espaços no instante e duração da mediação; assim como aprofundamos questões conceituais e práticas que convertem, em hipótese, nos dias de hoje, a prática da mediação como

¹² “[...] presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.09).

parte de uma consciência artística em ação - política, cultural e pública - que abrange a curadoria na responsabilidade social pelos processos críticos, estéticos e pedagógicos.

Trazemos um pensar sistêmico que envolve a prática e a reflexão sobre os espaços e contextos onde estas relações acontecem, centros culturais, museus ou vias públicas, posto que estes territórios tornam-se suportes políticos e sociais, já em si, portadores de vozes e ideologias. Os diálogos acontecem dentro de um sistema de múltiplas vozes, contemplado pela ação da mediação, sendo esta comprometida ou não com uma emancipação crítica e/ou poética do espectador.

A mediação, então, tem como potencialidade, ser parte da prática artística e/ou curatorial ativadora de resistências e autonomias poéticas e políticas; como campo ampliado da produção de sentidos e presença territorializa e temporaliza a atuação do sujeito contemporâneo dentro da ideia de que a obra está viva no momento da conversa; expandindo e deslocando seus alicerces temporais para outras dimensões (hermenêuticas e fenomenológicas) onde a produção coletiva (e individual) de sentido se faz também pela presença.

Assim, essa prática através de seus agentes (mediadores) pode assumir o cuidado em relação a essas dimensões, e este cuidado é indissociável da própria compreensão da arte como campo de interações e não (somente) como objeto. Sendo esta prática um importante atuante social, político, estético e pedagógico, por reunir preceitos da Educação e da Arte, sem excluir a individualidade do sujeito, e contribuindo na formação de indivíduos e territórios de afetos críticos. Resta-nos averiguar o quanto o contexto, o impacto das interações afetam ou são levadas em consideração pelo próprio artista, curador etc.

Com estas indagações observamos que nas experiências do caso investigado neste estudo – Travessias – são lançadas proposições e instigações aos sujeitos, em percurso pela exposição, que possibilitam uma diluição da fronteira entre a dimensão de ser artista e ser público, para um estado de colaboração e partilha de interesses, de devires; circunstância onde a mediação é proposição experimental individual e coletiva simultaneamente, um processo e ritual poético pedagógico compartilhado. Seria o resultado experimentado, vivenciado desse encontro um trabalho artístico-estético coletivo? Ou por uma abordagem sistêmica – trazendo este enfoque para uma

analogia ao campo expandido de Rosalind Krauss¹³ – conforme o posicionamento político e estético de todos os protagonistas dos espaços artísticos, o encontro seria indissociável do objeto de arte?

O que é preciso para se empoderar os praticantes e visitantes dos espaços da arte e cultura como parte de um exercício político e poético da cidadania e educação?

Transformando os modos tradicionais e passivos em participativos no compartilhamento de experiências estéticas; forma através da qual as experiências são potencialmente constituintes de novos territórios, novos saberes. Para tanto, associamos os conceitos de Desterritorialização e Reterritorialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari ao processo de conscientização, onde território pode ser relativo a um espaço vivido, assim como a um sistema percebido, e enquanto território pode desterritorializar-se, abrir linhas de fuga e inclusive desmoronar; e isto consistirá em uma tentativa de recomposição de um território empenhado em um processo de reterritorialização.

O conjunto de ferramentas teóricas – conceituais - apresentado nesta dissertação é resultado de experiências na área e das pesquisas realizadas.

Dedicado ao microcosmo da mediação, no primeiro capítulo – Mediação / Genealogia Ética – nos aprofundamos na dimensão cognitivo-afetiva ética, nas micropolíticas e micopráticas sociais e em linguagem e acontecimento: O homem com o mundo; Interação Corpo/Mente; Devir; Educação não formal; Rizoma; O complexo, a

¹³ “Mas pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura — termos estes que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra. Por motivos ideológicos o complexo permaneceu excluído daquilo que poderia ser denominado a clausura da arte pós-renascentista. Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Suas finalidades e deleites residem justamente em serem opostos e diferentes”. Originalmente publicado no número 8, 1979, o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984. Trad. publicada no n.1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 1984 (87-93).

transdisciplinaridade e a teoria sistêmica; Dialogismo; Transpedagogia; Experiência estética e temporalidade.

O capítulo seguinte – Macrossistema – amplia, sob uma mirada voltada ao macrocosmo da mediação, as discussões acerca da presença de público abrangente, desde especialistas até anônimos; O caráter de heterotopia da arte; Grande difusão de informações e propagandas em torno dos eventos artísticos; Público contemporâneo (sujeito histórico-cultural) e seu contato com arte; Comportamento regulado pela lógica do consumo, da mídia e do entretenimento; A potência de agir e de pensar; Supremacia do espaço mercadológico; Emergência de um cuidado ético e acessibilidade ao dialogismo; Configuração de um corpo de múltiplas vozes; Necessidade de Política Curatorial Pedagógica.

O terceiro capítulo – Ecologia de Ações – traz uma imersão no Projeto Travessias da Arte Urbana Contemporânea na Maré, contextualizando a concepção, produção e realização em uma análise sistêmica; A expansão das fronteiras na formação política da pedagogia curatorial, observando profundamente o que se revela em contexto a partir das práticas políticas curatoriais pedagógicas do programa educativo integrante.

Dando continuidade – Trans Forma Ações. O capítulo quatro apresenta mutações que aconteceram nesse processo, os conceitos de jogo, simbólico e festa e de produção de presença e sentido; e também a compreensão da existência de questões relativas ao sistema educacional em nosso país que estão diretamente interligadas às questões das práticas desenvolvidas no contato entre sujeitos, arte e mundo.

Na conclusão - A viabilidade do Inédito', resgatamos as indagações aqui elencadas, contemplamos as descobertas da pesquisa e assinalamos sugestões, não apenas para os Dilemas da Prática Política Curatorial Pedagógica, mas ao amplo campo das formações de conjunturas artístico-sociais.

O espectador também atua, como o aluno ou como o doutor. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu em outros cenários, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem a sua frente (RANCIÈRE, 2010, p.19).

Este trabalho aprofunda e amplia a compreensão acerca do quê significa publicamente e politicamente o trabalho da mediação – as práticas pedagógicas e críticas e as políticas culturais. A contribuição é de importância e relevância em termos de estudos das poéticas artísticas e pedagógicas contemporâneas em contextos sociais.

Nota: Se perceberá ao longo do texto a variação e transição do uso de ‘mediação’ para outras denominações, como ‘interlocuções’ e ‘prática curatorial pedagógica’, posto que no decorrer da pesquisa e dos acontecimentos intrínsecos a ela surgiu a necessidade de se repensar a maneira para designar a ação referenciada dentro do campo de convergência entre arte e educação.

1. MEDIAÇÃO [GENEALOGIA ÉTICA]

À estrutura viva que se desenha na experiência das pessoas em contato com a arte tratamos como paralaboratório¹⁴ de inéditos. Neste entendimento, a mediação traz a dimensão temporal ao espaço uma vez que se define pela materialidade territorial e a vida que a anima. Trazemos assim para esta abordagem a configuração geográfica e existencial da mediação como matéria plástica relacional da arte, formada pela interface entre elementos naturais (ambientais) e socioculturais, na qualidade de campo de transformações humanas ativadas pela produção de sentido e subjetividades que nela acontecem.

Considerar o espaço como esse conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações [...] permite, a um só tempo, trabalhar o resultado dessa interação, como processo e como resultado [...] que dê conta, através de suas características próprias, da multiplicidade e da diversidade de situações e processos (SANTOS, 2006, p.40).

Milton Santos propõe esse espaço como conjunto de fixos e fluxos, onde o sistema de objetos se diferencia entre artificiais e naturais; e o sistema de ação é a própria intervenção dos seres sobre si mesmos, sobre os outros e sobre as coisas.

Conferimos esta noção de espaço para tratar da veia principal deste estudo, a mediação, nas diversas hierarquias em que se faz presente no universo da arte. É fundamental advertir ao leitor de que o ponto de vista a partir do qual esta pesquisa se desenvolve é do campo de convergência entre arte e educação em sua esfera pública. Isto é, sendo esta prática do espaço compreendida como política curatorial que se desdobra como educação não formal.

¹⁴ Mário Pedrosa conceitua paralaboratório como um lugar, casa de experiências. (PEDROSA, 1995).

“É, sobretudo, nas modalidades de mediação como curadoria, crítica, instituições e mercado que se realiza a legitimação da arte contemporânea” (FERREIRA, 2013, p.88). Nathalie Heinich, socióloga francesa e pesquisadora sobre artes e linguagem, define seu trabalho como uma sociologia a partir da arte, dirigindo-se para uma sociologia de valores que seja ao mesmo tempo empírica e não teórica; analítico-descritiva e não normativa, e mais compreensível do que explicativa. Ela analisa a existência de mediações, as transformações de linguagens e a crescente presença de artistas nas esferas: teórica, crítica e curatorial, onde a busca e o desejo de produzir sentido constituem o traço sensível da arte atual.

Escolhemos assim a face sociológica da cena artística contemporânea como um dos vetores para decompor essas políticas curatoriais¹⁵ que nela se instituem.

A arte contemporânea está fundada nos jogos entre fronteiras da arte, como transição de categorias: não há relação direta entre o artista e a obra; ela não está atrelada apenas à dimensão estética, mas também à condição sociológica; não se resume a uma dimensão material, mas se vincula em especial às formas de comunicação, necessitando de mediações, que acompanham a obra (FERREIRA 2013, p.88).

Neste primeiro momento investigaremos o termo ‘mediação’ sob a perspectiva de compreendermos quais são os sentidos que sustentam o uso deste conceito. O entendimento mais comum geralmente limita-se à camada hierárquica que diz respeito à relação entre sujeitos e arte. Em diversas instituições culturais, onde acontece a prática de visitas às exposições de arte e acervos, estas são denominadas como ‘mediadas’, através de classificações como: mediação educacional, mediação cultural, mediação artística ou mediação dialógica, por exemplo. Sob o que podemos deduzir uma série de acepções, pois estes complementos a circunscrevem no campo da pedagogia e elucidam ou atribuem significação ao método pelo qual o profissional (educador ou mediador) desenvolve seu trabalho junto ao público.

No entanto propomos vislumbrar em outros sítios do vasto universo da arte acontecimentos que podem ser analisados como diferentes hierarquias de mediação.¹⁶

¹⁵ O termo ‘curatorial’ é utilizado para definir as ações de artistas, educadores, investidores, críticos e curadores, no sentido de portadores de vozes determinantes nos contextos do universo da arte.

“Movimento de múltiplas faces dando lugar a instâncias e dispositivos ao mesmo tempo analíticos e produtores de subjetividade” (GUATTARI, 2102, p.54). Serão ao todo três camadas, microcosmo ou microlente da mediação (genealogia), macrossistema e estudo de caso onde micro e macro acontecem.

1.1. DIMENSÃO COGNITIVO-AFETIVA ÉTICA

1.1.1. O homem com o mundo

Uma ideia principal para o psicólogo russo Lev Vigotsky é de que a relação do homem com o mundo não é uma relação direta, mas sim uma relação mediada. E a ideia de mediação é a mesma de intermediação, onde algo se insere entre uma coisa e outra, e acontece através de instrumentos e signos.

Se por um lado, ao nos relacionarmos com as coisas do mundo, utilizamos ferramentas e instrumentos da tecnologia, logo os usos destes fazem uma mediação entre a ação concreta sobre o mundo e o mundo mesmo. Por outro lado, existem os signos, que são formas posteriores de mediação, de natureza semiótica ou simbólica, constituindo-se em uma interposição entre o sujeito e o objeto de conhecimento; entre o sujeito humano (psiquismo e o mundo); o eu e o objeto; o eu e o mundo, de uma maneira que não é concreta como no caso dos instrumentos, e sim simbólica.

Há uma primeira forma de signos que ainda carrega uma existência concreta. Por exemplo: Uma placa de sinalização com uma câmera fotográfica e uma linha que a atravessa indica que não é permitido fotografar. Isso é um signo, uma coisa que representa a ideia de proibição do uso de um equipamento, todo mundo compartilha dessa representação, tomando posse da informação de modo adequado. Mas, quando eu amarro uma fita no pulso para me lembrar de controlar o horário, isso não é o próprio ato de controlar, não está ligado diretamente ao ato, e sim é uma informação de natureza simbólica que está intercalada entre a finalidade de fazer alguma coisa e a própria ação. Mesmo que esteja assinalado no mundo, concreto, visível para os outros,

¹⁶ Lembrando de que arte em si é mediação e de que consideraremos sempre esta premissa ao longo da dissertação.

não é de natureza instrumental, e sim simbólica, no sentido de que não age diretamente sobre as coisas, mas no campo simbólico.

Existe ainda o plano totalmente simbólico, internalizado, que consiste em uma representação das coisas do mundo dentro de nós, não é o próprio mundo, são representações e funcionam como mediadores semióticos ou simbólicos dentro do nosso sistema psicológico. Isso é exclusivamente humano. Permite o trânsito do ser humano por dimensões do simbólico; de tempo e espaços, através dessas mediações, entre pessoa e mundo.

1.1.2. Interação / Corpo e Mente

Também característico e central para a teoria de Vigotsky é a intervenção das outras pessoas no desenvolvimento de cada um de nós; ele ressalta a importância desse mundo humano, da cultura, do outro social, porém não em termos de um ambiente onde estamos passivamente imersos, absorvendo dados. Todo indivíduo está em posição ativa, se relacionando com um mundo de informações, significados, modos de ser, onde ele age, dialoga, traz a sua subjetividade, seu modo de ver o mundo, sua história, na relação com aquela situação que promove desenvolvimento. As informações culturais também influenciam, assim como os aspectos que estruturam cada ambiente fazem parte de um conjunto de valores e definições sociais.

Para o psicólogo, a intervenção pedagógica é essencial na promoção do desenvolvimento de cada indivíduo, que não percorreria caminhos de desenvolvimento sem ter experiências de aprendizagem, resultado da ação deliberada de outras pessoas na vida dele. Interferir intencionalmente no desenvolvimento é importantíssimo.

Encontramos no legado de Paulo Freire, uma grata afinidade e profícuo diálogo com o pensamento e fundamentação de Vigotsky. “O conceito de relações, da esfera puramente humana, guarda em si, como veremos, conotações de pluralidade, de transcendência, de criticidade, de consequência e de temporalidade” (FREIRE, 1967, p.39). Com isto o educador nos traz a ideia de que - diferente da esfera animal que se caracteriza por contato sem relações - o homem é um ser de relações (pessoais, impessoais, corpóreas e incorpóreas) com o mundo. Sendo assim, é fundamental

partirmos de que o sujeito está no mundo e com o mundo, significando sua abertura à realidade.

Freire menciona que nas relações entre o homem e o mundo existe uma pluralidade, considerando que este responde a uma extensa variedade de desafios, não se restringindo a um modelo de resposta. E ainda, que essa pluralidade “não é só em face dos diferentes desafios que partem do seu contexto, mas em face de um mesmo desafio” (ibidem, p.40), altera-se no ato de responder, mergulhado no jogo de suas repostas, organiza-se com a certeza de que usa uma ferramenta, com consciência sobre o que o desafia. O sujeito é crítico em sua colheita dos elementos de sua realidade, da mesma forma como das ligações entre um e outro, ou um acontecimento e outro. É de natureza reflexiva e não reflexa (automatizada), como seria na esfera dos contatos.

O educador Paulo Freire elaborou alguns princípios pedagógicos que têm implicações ainda nos dias de hoje; mobilização, criticidade, humanização, integração, temporalidade e reflexão são alguns de seus conceitos fundamentais, com os quais compartilhamos em nossas próprias reflexões acerca do conjunto teórico sobre mediação em desenvolvimento.

E “o que é possível de ser dito sobre Educação a partir de Deleuze?” (GALLO, 2008, p.53). Embora Deleuze não tenha se dedicado diretamente às questões do campo da educação, esses problemas sempre estiveram em seu horizonte; alguns conceitos desenvolvidos pelo filósofo quando deslocados nos propiciam pensar a educação como acontecimento, como conjunto de acontecimentos; é isto que Silvio Gallo nos propõe.

Cabe explicar a ideia de deslocamento para Deleuze e Guattari, que advém da noção de reterritorialização. “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.10).

Seguindo esta lógica, determinados conceitos e noções territorializados suportam serem desterritorializados de seu contexto primeiro para serem reterritorializados em novos campos.

Vimos que nas relações com o mundo, para Vigotsky, estamos constantemente sendo mediados por signos e instrumentos, e por intervenções de outras pessoas, através dos quais nos desenvolvemos. E também que nessas relações, para Freire, emerge uma pluralidade de possibilidades, posto que respondemos conforme aspectos contextuais, e portanto podemos considerar como agentes as características subjetivas, coletivas, materiais e imateriais.

Deleuze concebe a vida como processo de criação do novo, não existindo um conteúdo novo sem uma expressão nova. Não é possível saber antecipadamente como alguém vai aprender. O aprendizado se realiza quando ‘eu’ me coloco em relação com o meio, com o elemento, com signos. E aprender é *aprender a habitar* esse meio, é a relação que meu corpo estabelece com esse ‘outro’ meio, elemento, conjunto de signos (DELEUZE, DVD Deleuze e a educação).

Segundo o filósofo Baruch Spinoza o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras pelos corpos exteriores, assim como também afeta os corpos exteriores de muitas maneiras. Tudo o que acontece no corpo humano deve ser percebido pela mente. “A mente e o corpo são uma só e mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão” (SPINOZA, 2011, p.100). Com isto chegamos à consciência de que um sujeito inserido em um determinado ambiente, ao mesmo tempo em que age sobre ele também sofre interferências que o incitam ao movimento.

Aproximando os pensamentos de Spinoza, Deleuze e Freire, teríamos uma suposta conjuntura na qual o sujeito afetado por diversos elementos (materiais e imateriais) é impulsionado a pensar, colocando-se em relação a estes e respondendo de acordo a uma variedade de possibilidades, sendo a cadência deste acontecimento não previsível. Também, a partir disto, poderíamos dizer que o processo de aprendizagem e o desenvolvimento humano não ocorrem de forma automatizada, e para tanto é importante ter intermediações de outros sujeitos e coisas.

1.1.3. Devir

Nesse sentido, realçamos os pensamentos de Deleuze e Guattari acerca dos conceitos de territorialização e devir para nos ajudar a compreendermos esses processos de subjetivação. “[...] num território realizam-se dois efeitos notáveis: uma

reorganização das funções, um reagrupamento das forças” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.112). Para os filósofos, o território é (estabelece-se na) a distância crítica entre seres da mesma espécie, e esta distância é uma relação que decorre das matérias de expressão, é ritmo e não medida. No movimento intelectual do sujeito, protagonista desse acontecimento de subjetivação, que por sua vez é fruto de um acontecimento coletivo, a territorialização é definida pelas transformações internas vividas por cada um. No caso seria a territorialização da aprendizagem.

A noção de devir nos permite um interstício em que é possível identificar a definição da arte com este acontecimento da territorialização. O devir entendido como potencialidade de desenvolvimentos inerente a cada indivíduo; em um processo de identificação entre dois elementos (aspectos) através de um movimento de mimese, de imitação; e também como apreensão, expansão e aumento de códigos de um em relação ao outro. Nas relações que se estabelecem, entre esses elementos, existem diferentes graus e intensidades, que por sua vez se potencializam em devires.

1.2. MICROPOLÍTICAS E MICROPRÁTICAS SOCIAIS

1.2.1. Educação não formal

Trataremos da territorialização do fenômeno artístico como abordagem conceitual que afeta a educação não formal e que diz respeito às interfaces qualitativas e éticas entre arte e sociedade. Segundo Libâneo (2005), as práticas educativas podem ocorrer em todos os âmbitos e contextos da existência individual humana. A educação informal se caracteriza por acontecer de modo difuso e generalizado, onde os processos cognitivos sucedem de maneira não intencional. Existem as que se realizam com alto nível de intencionalidade, inseridas no que se denomina como educação formal, onde há sistematização e institucionalização (escolas e instituições de ensino). E nos interessa focar as práticas que acontecem com certo grau de intencionalidade e sistematização em espaços não convencionais de educação, como organizações profissionais e instituições culturais, à qual se utiliza o termo de ‘educação não formal’.

Deriva destas categorias, outro entendimento fundamental ao nosso estudo; de que a educação formal atende a planos e políticas públicas de educação, é aquela da constituição e da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, seria no deslocamento de conceitos *deleuzianos* a educação produzida na macropolítica – a educação maior. Por outro lado, considerando que o processo de aprendizagem em diferentes cenários públicos não pode ser controlado, nem previsto – como apresentado anteriormente –, a educação não formal seria a das micropolíticas – a educação menor¹⁷, onde se abrem possibilidades de aprendizado não consideradas na conjuntura da educação maior, estabelecendo novas conexões em rizoma e relações diretas entre os indivíduos, que por sua vez exercem efeitos sobre as macro-relações sociais.

Interessam-nos as práticas pedagógicas – como políticas curatoriais – inseridas no domínio da educação não formal como ações que se ajustam ao conceito de micropolítica, por carregarem intrinsecamente a potencialidade de gerar acontecimentos humanos, capazes de se desdobrarem em subjetivações comprometidas com as exterioridades (social, animal, vegetal e cósmica). Estamos acostumados a uma visão (pós-moderna) de mundo que elimina a pertinência das intervenções humanas que se encarnam em políticas e micropolíticas concretas (GUATTARI, 2012, p.23).

Nessa extensão de nossa investigação se faz emergente uma inquietação que permeia substancialmente o desenvolvimento desta dissertação¹⁸, posto que revela uma postura distanciada da humanidade em relação ao seu próprio mundo. Como resgatar esse vínculo, como propiciar esse empoderamento das coisas e situações, esse protagonismo da própria vida em seus acontecimentos? Parece ser necessário aos seres humanos apropriarem-se de si mesmos. “Não há educação fora das sociedades humanas e não há homem no vazio” (FREIRE, 1967, p.35).

¹⁷ Conforme Deleuze e Guattari o termo ‘menor’ tem o sentido de menor instância, de minoria e não de grau de importância. (GALLO, 2008, p.62).

¹⁸ A arte – ela própria mediação – precisa de outras mediações?

1.2.2. Rizoma

Ainda em vigência na educação formal, o paradigma da disciplinarização sustenta uma delimitação entre as diferentes áreas de conhecimento, de maneira que os conhecimentos desencadeados por métodos de ensino compartimentados acabam estabelecendo distâncias ou desligamentos entre campos que possuem estreitas e profundas relações. Esta estrutura tem como imagem a figura de uma árvore, enraizada em solo firme (correspondendo a premissas verdadeiras), um tronco sólido ramificado em galhos que se estendem pelos mais diversos aspectos da realidade, e embora mantenham suas ligações estreitas com o tronco (genealogia), não desenvolvem ligações entre si que não estejam vinculadas a história de sua genealogia, reproduzindo assim a fragmentação do conhecimento (GALLO, 2008, p.72).

Em contraponto a este modelo hierarquizado, a imagem do rizoma seria mais condizente aos modos de relação e mediação através do qual o homem se desenvolve no e com o mundo, assim como com os outros e na criação de seus saberes. Assim, percebemos que o conceito de rizoma desterritorializado e reterritorializado no campo da educação é um importante instrumento a ser considerado na perspectiva das práticas pedagógicas enquanto micropolíticas que podem ser lidas também como atualizações éticas e políticas curatoriais.

O pensamento não é arborescente, e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. [...] A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema, probalístico incerto, *un certain nervous system* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.24).

Desta forma, considerando a tessitura dos pensamentos e os respectivos teóricos aqui analisados, propomos que o trajeto individual de pensamento para cada ser humano se desenvolve através de reterritorializações de maneira única, ainda que mediados por um mesmo objeto ou sistema de objetos artísticos, ou acontecimentos dependentes dos mecanismos pedagógicos e/ou curatoriais acerca de determinado conteúdo.

Retomamos Spinoza por um instante, para ampliar ainda mais uma compreensão ética deste estudo. “Homens diferentes podem ser afetados diferentemente por um só e mesmo objeto, e um só e mesmo homem pode, em momentos diferentes, ser afetado diferentemente por um só e mesmo objeto” (SPINOZA, 2011, p.131). O que o filósofo propõe é que “o corpo humano pode ser afetado pelos corpos exteriores de muitas maneiras. Logo podem ser afetados diferentemente por um só e mesmo objeto; e também pode ser afetado ora de uma maneira, ora de outra e, conseqüentemente, pode, em momentos diferentes, ser afetado diferentemente por um só e mesmo objeto” (ibidem). Esta contribuição de Spinoza é válida tanto para os processos pedagógicos quanto curatoriais e poéticos contemporâneos.

O rizoma como ferramenta conceitual pedagógica pressupõe que o pensamento pode ocorrer de maneira mais desordenada e menos hierarquizada. Levanta a questão da relação inseparável entre as diversas áreas de conhecimento. A imagem de raízes emaranhadas representa bem a ideia de um conjunto complexo onde os elementos – leiam-se objetos materiais e imateriais e assuntos relativos às várias áreas de conhecimento – se entrelaçam e se remetem uns aos outros, inclusive para fora do próprio conjunto. Não há hierarquia e nem pode ser concebido como paradigma fechado, posto que o rizoma seja sempre aberto. Entre seus fecundos princípios estão: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura e cartografia. O rizoma pede uma nova forma de trânsito entre seus inúmeros devires, a transversalidade.

É na potência de transformação e devir que se define a função da arte. Interessa a esta abordagem a possibilidade múltipla enquanto transversalidade entre educação não formal e as práticas artísticas e curatoriais contemporâneas em campo ampliado.

Esta noção de rizoma, desenvolvida por Guattari no início da década de 1960, aponta para integrações e circulações entre os diversos campos de saberes, tornando possíveis conexões inimagináveis e mais abrangentes, estabelecendo policompreensões infinitas através da pulverização, da atenção às diferenças.

1.2.3. O complexo, a transdisciplinaridade e a teoria sistêmica

A complexidade é um tecido de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. A complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... (MORIN, 2011).

Identificamos no pensamento complexo grande afinidade com a imagem de rizoma, e interessa salientar essa semelhança de modo a percebermos justamente como no nosso cotidiano os acontecimentos vão se tecendo, com certo grau de intencionalidades e de acasos; e desta forma inaugurando novas experiências de compartilhamento entre sujeitos e o mundo.

O antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin aborda em sua obra aspectos importantes para se pensar a atualidade da educação. Ele sugere o olhar global do ser humano. Ao lado dos outros participantes do I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, no Convento Arrábida, em Lisboa, Portugal, 1994, elaborou um protocolo com princípios fundamentais da transdisciplinaridade através dos quais é possível constituir uma análise contemporânea das necessidades acerca da educação.

Art.3: [...] A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa.

Art.5: A visão transdisciplinar está resolutamente aberta na medida em que ela ultrapassa o domínio das ciências exatas por seu diálogo e sua reconciliação não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência espiritual.

Art.11: Uma educação autêntica não pode privilegiar a abstração no conhecimento. Deve ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar. A educação transdisciplinar reavalia o papel da intuição, da imaginação, da sensibilidade e do corpo na transmissão dos conhecimentos.

Art. 13: A ética transdisciplinar recusa toda atitude que recusa o diálogo e a discussão, seja qual for sua origem - de ordem ideológica, científica, religiosa, econômica, política ou filosófica. O saber compartilhado deverá conduzir a uma compreensão compartilhada baseada no respeito absoluto das diferenças entre os seres, unidos pela vida comum sobre uma única e mesma Terra. (Trechos da carta da transdisciplinaridade)¹⁹

Transdisciplinaridade - ou transversalidade - significa mais do que disciplinas que colaboram entre si em um projeto com um conhecimento comum a elas, significa

¹⁹ Disponível em: <http://www.ouviroevento.pro.br/index/carta_da_transdisciplinidade.htm> Acesso em julho de 2012.

também que há um modo de pensar organizador que pode atravessar as disciplinas e que pode formar uma espécie de unidade. É um ‘meta’ ponto de vista – nós somos físicos, biológicos, imaginários, psíquicos, naturais e culturais (MORIN, DVD Coleção Grandes Educadores).

Com base na citação destes quatro artigos da carta evidenciamos a analogia dos preceitos da transdisciplinaridade com os de rizoma. (Arriscaríamos sugerir que uma é decorrente da outra). No tangente ao universo da arte, contemporânea especificamente, se esboçaria a possibilidade de compreendê-la dentro de um sistema transdisciplinar. Ou quiçá, uma pedagogia contemporânea poderia se debruçar sobre os estudos da arte, de todos os períodos, a partir de uma perspectiva transdisciplinar.

Outro fundamento a ser conjugado neste aspecto é a teoria dos sistemas, campo que em princípio é muito amplo, “[...], pois nela toda realidade conhecida, desde uma célula até a galáxia, pode ser admitida como um sistema, isto é, uma associação combinatória de elementos diferentes” (MORIN, 2011, p.19). Para nós será de interesse esse pensar sistêmico em análises ainda porvir nesta dissertação.

1.3. LINGUAGEM E ACONTECIMENTO

“Não é no silêncio²⁰ que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão. [...] O diálogo é este encontro entre homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo” (FREIRE, 1987, p.44). A partir desta formulação de Paulo Freire nos é possível abranger outro aspecto da mediação, a dimensão do diálogo, da linguagem²¹ que o funda.

Considerando o diálogo como meio através do qual os sujeitos pronunciam o mundo e o próprio mundo instituído como repertório de mediação entre os homens, poderíamos então sugerir que o acontecimento do encontro entre estes é definido pelo exercício da linguagem? Quando um grupo de sujeitos se reúne, por exemplo, em

²⁰ Reiteramos a colocação do autor que se refere ao silêncio distanciado, de desprezo ao mundo, em contraponto ao silêncio saudável de afastamento para admiração.

²¹ Ressaltamos que consideramos como linguagem também modos de comunicação e códigos corporais.

torno de um objeto a fim de investigá-lo, estudá-lo e conhecê-lo inaugura-se o acontecimento da mediação, sendo esta um campo de pensamento e linguagem.

Para o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin o que constitui um pensamento como ato se determina pela sua posição, o lugar único daquele que pensa ou cria; é o engajamento com a singularidade e com a participação no ser; “não se furtar, não se subtrair daquilo que seu lugar único permite ver e pensar” (BRAIT, 2012, p.25); é também comprovação de que o sujeito atravessou um dado espaço-tempo: ser real e concreto que se apropria de seu contexto, assumindo-o em ato.

A palavra viva, a palavra plena não conhece objeto que seja totalmente dado; pelo simples fato de que comecei a falar dele, já adotei certa atitude em relação a ele [...]. E é por isso que a palavra não designa apenas o objeto disponível, mas, pela sua entonação (uma palavra pronunciada realmente não pode ser desprovida de entonação: sua entonação decorre do próprio fato de seu pronunciamento) exprime também minha atitude avaliativa em relação a esse objeto, o desejável e o não desejável nele, e, desse modo, coloca-o em movimento em direção ao que é seu *dado-a-realizar*, faz dele um componente de um acontecimento vivo (BAKHTIN apud BRAIT, 2012, p.28).

No exercício vivo da linguagem os conhecimentos dos sujeitos se revelam e se articulam de forma a constituir um acontecimento que tem potencial para produzir novos saberes. Uma definição do que instituiria a essência da linguagem, como apontado por Michel Foucault através de análises de Franz Bopp – precursor dos estudos de gramática comparada e linguística – seria de que ela:

[...] designa, em suas raízes mais constantes, ações, estados, vontades; mais do que o que se vê, pretende dizer originariamente o que se faz ou o que se sofre; e se acaba por mostrar as coisas como que as apontando com o dedo, é na medida em que elas são o resultado, ou o objeto, ou o instrumento dessa ação. A linguagem enraíza-se não do lado das coisas percebidas, mas do lado do sujeito em sua atividade (FOUCAULT, 2007, p.400).

1.3.1. Dialogismo

Um aspecto, ou talvez outro ângulo, para esta decomposição analítica da linguagem é o que se denomina como *dialogismo* (ou *dialogicidade*). Observaremos o pensamento de três dos teóricos com os quais já estamos caminhando junto. Nossa intenção é contribuir para estendermos nosso desenvolvimento reflexivo acerca deste

conceito considerado como um importante alicerce das investigações desta dissertação.

Entre todos os subsídios (corpóreos e incorpóreos ou materiais e imateriais) de uma dada conjuntura existem relações, e estes acarretam como campo de possibilidades: convergências, divergências, pontos de tangência, distâncias e aproximações.

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (BAKHTIN apud BRAIT, 2012, p.56).

Nossa leitura a respeito desta afirmativa indica para uma reflexão que avalia como fundamentais todos os elementos que compõem um acontecimento, para além dos que são expressos no diálogo (conversação) através das vozes de sujeitos, igualmente constituintes são os ruídos²² enunciados pelos demais aportes.

Lembrando que estamos tratando do domínio da educação não formal; quando Paulo Freire localiza a dialogicidade como essência da educação como prática da liberdade, delinea um contorno que envolve cuidadosamente noções minuciosas acerca do diálogo como práxis (ação-reflexão) e como relação entre sujeitos (seres humanos) em posição de igualdade. Não há como estabelecer um diálogo transformador do mundo entre homens que se admitem diferentes diante de outros. “Neste lugar de encontro, não há ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens que, em comunhão, buscam saber mais” (FREIRE 1987, p.44). Também principal ao pensamento de Freire é a noção do ‘pensar crítico’ que não aceita a dicotomia mundo-homens, reconhecendo entre eles uma inquebrantável solidariedade.

Edgar Morin concebe o dialógico como algo que junta, entrelaça coisas que aparentemente estão separadas, como: razão e emoção, sensível e inteligível, real e imaginário, razão e mito, ciência e arte, ciências humanas e ciências da natureza. No pensamento da complexidade este é um dos operadores que pressupõe dialogizar.

²² Utilizamos o termo *ruído* para indicar a presença de aspectos existentes que se tornam forças expressivas em dada conjuntura, como vozes que em ato ajudam a configurar um acontecimento.

1.3.2. Transpedagogia

Trazemos esta concepção formulada por Pablo Helguera (curador pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul), onde ele reconhece no campo expandido da pedagogia em arte três aspectos importantes: “primeiro, a realização criativa do ato de educar; segundo, o fato de que a construção coletiva de um ambiente artístico, com obras de arte e ideias, é uma construção coletiva de conhecimento; e, terceiro, que o conhecimento sobre arte não termina no conhecimento da obra de arte, ele é uma ferramenta para compreender o mundo” (HELGUERA; HOFF, 2011, p.12).

1.3.3. Experiência estética e Temporalidade

“Atenção: A percepção requer participação”.²³

Para John Dewey²⁴, a experiência estética (percepção) é vista como inerentemente ligada à experiência de criar. Segundo o filósofo e educador, “o ato de produzir, quando norteado pela intenção de criar algo que seja desfrutado na experiência imediata da percepção, tem qualidades que faltam à atividade espontânea ou não controlada” (DEWEY, 2010, p.128). Esclarecemos que o tipo de controle mencionado pelo autor se refere à escolha proposital de elementos na construção de uma obra de arte por parte do artista. E, contribuindo para um entendimento mais completo, o ato de perceber um objeto como obra de arte está ligado à experiência de criar.

Corresponderia a uma forma desautomatizada dos sentidos em relação ao meio. “Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como obra de arte” (ibidem, p.137). Ou seja, os sujeitos têm que criar sua experiência, no ato da fruição devem selecionar, simplificar, questionar, esclarecer, problematizar e condensar, de acordo ao seu ponto de vista e interesse. Criam-se assim temporalidades.

“A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece para si modelos internos delas e, operando esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.13).

²³ Livre tradução do trabalho de Antoni Muntadas: “Attention: Perception requires involvement”.

²⁴ Psicólogo, filósofo, educador, cientista político e social norte-americano.

A arte é um campo potencial de acontecimentos; através das investigações até aqui expostas reunimos instrumentos para uma análise crítica das diferentes hierarquias de mediação no universo da arte, a partir do entendimento de que este se constitui como um sistema de conhecimentos que não é hermético.

A esta camada de nosso estudo chamaremos de microcosmo da mediação, onde demonstramos com uma microlente, cuidadosa e intensamente os parâmetros éticos e estéticos para uma possível e vigorosa crítica acerca de questões emergentes no campo dos mecanismos pedagógicos e curatoriais da arte em nossa contemporaneidade. Posto que estas exigências apontem para a necessidade de conferir o campo em potencial que é o acontecimento da arte; e a falta de interfaces políticas entre as instituições e os processos de recepção da arte do público.

2. MACROSSISTEMA

A oitenta milhas de distância contra o vento noroeste, atinge-se a cidade de Eufêmia, onde os mercadores de sete nações convergem em todos os solstícios e equinócios. O barco que ali atraca com uma carga de gengibre e algodão zarpará com a estiva cheia de pistaches e sementes de papoula, e a caravana que acabou de descarregar sacas de noz-moscada e uvas passas agora enfeixa as albardas para o retorno com rolos de musselina dourada. Mas o que leva a subir os rios e atravessar os desertos para vir até aqui não é apenas o comércio das mesmas mercadorias que se encontram em todos os bazares dentro e fora do império do Grande Khan, espalhadas pelo chão nas mesmas esteiras amarelas, à sombra dos mesmos mosqueiros, oferecidas com os mesmos descontos enganosos. Não é apenas para comprar e vender que se vem a Eufêmia, mas também porque à noite, ao redor das fogueiras em torno do mercado, sentados em sacos ou em barris ou deitados em montes de tapetes, para cada palavra que se diz – como “lobo”, “irmã”, “tesouro escondido”, “batalha”, “sarna”, “amantes” – os outros contam uma história de lobos, de irmãs, de tesouros, de sarna, de amantes, de batalhas. E sabem que na longa viagem de retorno, quando, para permanecer acordados bambaleando no camelo ou no junco, puserem-se a pensar nas próprias recordações, o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas, ao retornar de Eufêmia, a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios (CALVINO, 1990, p.38).

De tempo em tempo a releitura de *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino me faz atualizar o sentido da palavra heterotopia, bem como resgatar na memória alguns instantes vividos em lugares reais, que por sua vez se configuram como espaços capazes de se suspenderem – se não completamente, o suficiente – ao ativarem uma existência potente em si mesma. Estes lugares que me proporcionam tal experiência são as exposições de arte.

Michel Foucault, em uma conferência intitulada 'Outros Espaços' em 1967, discorre sobre o conceito de heterotopia delineando para tal alguns princípios. Destacaremos os que consideramos centrais na continuidade deste estudo, especificamente por contribuírem como uma das lentes instrumentais para analisarmos a instância hierárquica que diz respeito ao macrossistema do universo da arte. Indicamos ao leitor recuperar também as noções desenvolvidas no capítulo I Mediação / Genealogia Ética.

As heterotopias conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Podem estar ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo, na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira, ao que assume o modo de festa, se caracterizando assim como temporais.

Outro aspecto das heterotopias é que elas têm também uma função específica ligada ao espaço que sobra, função que se desdobra em dois extremos. O seu desempenho será criar um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais, todos os sítios em que a vida é compartilhada, expondo-os como ainda mais ilusórios. Ou então criar outro espaço, real, tão perfeito, minucioso e organizado em desigualdade com os nossos espaços desarrumados e mal construídos (FOUCAULT, 2009, p.420).

2.1. DIMENSÃO POLÍTICA INSTITUCIONAL

- Quais são as camadas que intervêm entre sujeitos e arte quando estes percorrem exposições?
- De que maneira os acontecimentos na prática dos espaços da arte deveriam afetar (ou afetam) as instituições?
- Como as instituições de arte e os meios de comunicação promovem o acesso à arte? E que tipos de valores são alteados como principais no universo da arte?

Refletindo sobre essas questões, caminhamos em direção a uma análise sobre como o universo da arte está configurado por uma grande rede de acontecimentos, todos com reverberações que atravessam as esferas política, pública, social, econômica, subjetiva e educacional. No entanto estes não parecem estar em

equilíbrio, no sentido de que as atuações e investimentos de diferentes instâncias públicas ou privadas às vezes acabam por sobrepujar a vitalidade dos valores éticos e estéticos inerentes a estes acontecimentos.

Posto isso, este é o momento de nos debruçarmos sobre um recorte de maior abrangência, para investigar, em recentes e importantes fatos no universo da arte no Brasil, suas dimensões de mediação entre sujeitos, arte e mundo. Propomos agora olharmos para esta instância sob a lente de macrocosmo da mediação.

2.1.1. Acesso às avessas

O evento ARTRIO 2012 aconteceu entre os dias 13 e 16 de setembro no Píer Mauá, zona portuária do Rio de Janeiro e ocupou uma área de 13.000 m². A Feira que tem o caráter de uma megaexposição – formada por várias exposições – se configura como uma oportunidade para conhecer as obras de artistas do mundo inteiro. O valor da entrada para usufruir: de R\$ 15,00 a R\$ 30,00; seu mote de propaganda: O Rio é arte. O tempo todo. Em toda parte.

Sob o título de ‘Primavera da Arte’, a reportagem da colunista Audrey Furlaneto, publicada no Segundo Caderno do Jornal O Globo em 01.09.12, nos apresenta um cenário internacional de grandes eventos de arte, onde o Brasil ocupa um lugar de ampla atuação. Compuseram tal cena: a trigésima Bienal de São Paulo, uma retrospectiva de Lygia Clark no Itaú Cultural - SP, a segunda edição da Feira ArtRio - RJ, a abertura dos pavilhões Tunga e Lygia Pape em Inhotim – MG, uma mostra de Nuno Ramos em Belo Horizonte - MG; entre outras exposições de renomados artistas em galerias de arte. Um vasto florescer, fazendo jus ao título da matéria.

Na feira ArtRio – à qual me dediquei a analisar por meio das notícias da mídia, especificamente do jornal O Globo – grandes instituições estiveram presentes através de representantes: o MoMA – NY, Centre Pompidou - Paris, o Moca de Miami, além de importantes colecionadores de todas as partes do mundo e galerias nacionais e internacionais, como a Hauser e Wirth - Zurich com obras de Louise Bourgeois.

Sem desmerecer nem subestimar essa grande visibilidade e presença da arte brasileira, desde as pequenas galerias até os grandes eventos, assim como, as realizações nacionais no circuito internacional da arte, se torna pertinente

observarmos as políticas institucionais que norteiam esses eventos – feiras e megaexposições – de arte.

Parece ser que um grande fenômeno constituído por diferentes e muitos acontecimentos simultâneos lançou fios capazes de envolver toda variedade de público, e é indispensável ressaltar a presença desde pessoas diretamente ligadas ao universo da arte – chamadas especialistas, curadores, galeristas, curadores e artistas – até outra grande parcela a qual denominaremos como anônima.

De que maneira essas pessoas anônimas vivem esses processos de recepção da arte? Se por um lado o fácil acesso – no sentido da informação sobre o evento e a localização central – garante a presença de um grande número de pessoas frequentadoras, por outro, a experiência desse contato entre sujeitos e arte tende a ficar à deriva em meio a tantas interferências do capital cultural.

O público, confrontado com a dispersão dos locais de cultura, com a diversidade das 'obras' apresentadas e seu número sempre crescente de revistas, jornais, anúncios, atraído por cartazes, atirado de um lado para o outro por críticos de arte, acumulando catálogos, parece desnortado diante da arte contemporânea (CAUQUELIN, 2005, p.09).

Sugerimos ampliar o pensamento também para 'o público contemporâneo diante da arte', pois a complexidade de uma exposição de arte, compreendida como acontecimento, envolve diversos elementos heterogêneos, ambíguos e incertos, e nessa relação do homem contemporâneo com o mundo da arte é importante lembrarmos de que ele é fruto de um processo histórico-cultural, condição inextricável às temporalidades que se inauguram.

Desta forma, começamos a iluminar o ponto de vista do sujeito anônimo que imerso nesses espaços (eventos e exposições) configurados por sistemas de objetos e de ações (SANTOS, 2006, p.40), muitas vezes coprotagoniza a cena sem se apropriar do contexto. Indicamos a noção de 'partilha do sensível' desenvolvida por Jacques Rancière para contribuir na crítica dessa conjuntura, a fim de termos um primeiro mapeamento sobre o que de fato acontece quando, em uma feira de arte ou uma exposição, diversas pessoas se encontram reunidas.

Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Outro elemento importante nesta composição sócio-comportamental aparece ao final da reportagem em uma pequena coluna de Luisa Duarte, crítica de arte e também colunista do jornal, que sob o título ‘Ver menos para poder ver melhor’ nos chama a atenção para a ansiedade em vermos tudo, ao nosso olhar regulado por vitrines de *shopping centers*, para a predominância do ‘estive lá’ – através de registros fotográficos que muitas vezes acabam sendo a única forma de mediação com a arte – no lugar de uma experiência possível (sensível) dessa relação presencial. Em uma perspectiva ética, nos faz resgatar a ação necessária ao instante da fruição estética.

Existe uma diferença entre o produto artístico e a obra de arte. O primeiro é físico e potencial; a segunda é ativa e calcada na experiência. É aquilo que o produto faz, é seu funcionamento. Isso porque nada entra puro e desacompanhado na experiência, quer se trate de um acontecimento aparentemente amorfo, um tema intelectualmente sistematizado ou um objeto elaborado com todo o carinho pela junção de emoção e pensamento (DEWEY, 2010, p.301).

2.1.2. Consumo e Entretenimento

A respeito desse condicionamento do olhar o sociólogo polonês Zygmunt Bauman assinala aspectos da vida contemporânea a partir do consumismo e ressalta que todos os seres humanos sempre foram consumidores e, portanto, seria equivocado analisar somente a lógica do consumo (atividade profundamente individual e solitária, mesmo quando realizada em conjunto). Aponta para a necessidade de se observar a partir da novidade (que é de natureza social): o consumo individual conduzido no ambiente de uma *sociedade* de consumidores; que julga e avalia seus membros principalmente por suas capacidades e sua conduta relacionadas ao consumo (BAUMAN, 2007, p.16).

Bauman se refere ao consumo material e imaterial, às várias maneiras de se consumir algo ou um instante, ao ser visto em determinado lugar realizando determinada ação. O que nos leva a perguntar se, desta forma, não estaria também a arte ocupando essa posição. De um lado especialistas, conhecedores, colecionadores e

excêntricos consumindo estética e mercadologicamente, por outro, grande parcela da sociedade, motivada por vetores midiáticos, consumindo a partir da lógica do 'eu fui'.

Refletimos sobre essa consumação do instante, das imagens e seu contexto, na qual compartilham pessoas anônimas e obras de arte, acontecimento que reclama por reconfigurações políticas das instituições, no sentido de que haja um vetor de responsabilidade ético-estética, de modo a cuidar dos sujeitos anônimos. Este cuidado ao qual nos referimos diz respeito a práticas curatoriais pedagógicas que permitam uma dimensão de fruição significativa a estas pessoas, que à deriva ficam suscetíveis ao paradigma dos conteúdos transmitidos através de discursos heterônomos.

Com base nestes fatos e reflexões, poderíamos apontar as mídias de comunicação como pináculo da mediação entre arte e sociedade, uma vez que têm um alcance quantitativo expressivo, e posto que reforcem a supremacia da presença física percebida por outros e devidamente registrada em detrimento da experiência subjetiva vivenciada. É nesse cenário que a arte nos parece estar inserida na cultura contemporânea.

2.1.3. Ecosofia

No dia 10.09.12, também no Segundo Caderno do jornal O Globo, Audrey Furlaneto retoma todos os eventos do período, e nos informa também sobre o projeto OiR (Outras ideias para o Rio), que acontece fora das instituições, nas ruas da cidade, com seis obras de arte pública: uma gruta de argila do inglês Andy Goldsworthy no Cais do Porto; projeções do japonês Ryoji Ikeda na Praia do Diabo; a grande cabeça de "Awilda", escultura do catalão Jaume Plensa na Enseada de Botafogo; um túnel em madeira de Henrique Oliveira no Parque de Madureira; e o labirinto de vidro de Robert Morris na Cinelândia. A partir deste panorama, Brenda Valansi, idealizadora da ArtRio, diz que "a luta é para aumentar o mercado de arte no Rio", e conta com os sócios Alexandre Accioly e Luiza Calainho, que são empresários do entretenimento, além de Elisângela Valadares. No entendimento deles, qualquer evento paralelo agrega.

Chamamos a atenção para o termo 'entretenimento', e também para a arte pública referida. Como já mencionamos anteriormente não se trata de desmerecer o crescimento mercadológico da arte no Brasil, mas de atentar para uma ética do cuidado, de buscar construir uma crítica que não exclua o fator subjetivo humano e

social dessa esfera, e tampouco que se reduza o contato daqueles que não ‘pertencem’ a determinadas categorias de público especializado a simples entretenimento.

A ecologia social deverá trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, do *socius*. Ela jamais deverá perder de vista que o poder capitalista se deslocou, se desterritorializou, ao mesmo tempo em extensão – ampliando seu domínio sobre o conjunto da vida social, econômica e cultural do planeta – e em “intenção” – infiltrando-se no seio dos mais inconscientes estratos subjetivos (GUATTARI, 2012, p.33).

Em 1989 Félix Guattari manifestou sua indignação perante um mundo que se deteriora lentamente, abalizando aspectos substanciais para visualizarmos o macrossistema: as três ecologias – o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana. Segundo o filósofo estamos vivendo uma espécie de padronização dos comportamentos, aonde as relações vêm sendo pervertidas pelo consumo da mídia; a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – se encontra em um movimento geral de implosão e infantilização regressiva. Guattari propõe uma articulação ético-política (ecosofia), entre as três ecologias, para que seja possível operar transformações políticas, sociais e culturais em escala planetária, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais (ibidem, p.8 e 9).

2.1.4. Tessitura de múltiplas vozes

Estamos tratando do lugar social da arte, onde inevitavelmente diferentes modos de estar das pessoas se sobrepõem, coexistindo com as obras apresentadas. Nesse sentido o conceito de heterotopia se torna inteligível, espaços distintos são sobrepostos, reorganizando de um modo transitório e efêmero essa copresença e inaugurando temporalidades. Para tal implicação social e política da arte trazemos a noção de “corpo de múltiplas vozes” (EVANS, 2009). A feira ArtRio enquanto evento de grande porte envolve muitos discursos de uma só vez, a começar pela manifestação citada de uma das idealizadoras que aponta ter como interesse principal o aspecto mercadológico.

Quando Fred Evans define “corpo de múltiplas vozes”, leva em consideração os discursos proferidos literalmente, por pessoas, assim como a relação dialógica entre arte e objetos arquitetônicos. Assinala haver um intercâmbio entre as vozes discursivas, sendo que essa interação gera transformações nos próprios discursos e criam, inclusive, novas vozes. A sugestão que fica é da configuração do espaço como um corpo coletivo de múltiplas vozes, de que sua existência se dá tanto no espaço como no tempo, e seu ser é um devir, é uma unidade composta por diferenças. Há interação entre vozes e discursos.

Lembramos quando Paulo Freire se refere à pluralidade nas relações entre o homem e o mundo, que este se transforma em suas ações e respostas, como em um jogo onde a práxis (palavra e ação) gera novos pensamentos e saberes. Nossa ênfase está em que esta característica também pode ser percebida quando consideramos a relação entre arte e espectadores²⁵. Assim como o pensamento complexo de Edgar Morin, que na cadência do intercâmbio das vozes também associa os acontecimentos de ações, acasos e interações.

2.1.5. O território comum

O projeto OiR – de arte contemporânea – traz no cerne de sua proposta a intervenção no espaço público com obras de arte em grande escala. Marcello Dantas, curador do projeto diz que a arte pública tem como característica a capacidade de ampla reverberação e assinala que “ela está lá para ser apreciada e criticada por todos, para gerar uma zona de atrito entre a fronteira da criatividade e a relação que o cidadão tem com o espaço público”.

Os trabalhos do projeto – mencionados mais acima – são de artistas de lugares e linguagens diferentes, o que eles têm em comum é que essas obras ocupam a cidade atribuindo fundamental importância ao aspecto das relações no espaço compartilhado, unindo as pessoas em uma área de circulação e contato entre diversos elementos. Têm a potência de gerar diálogos participativos e em processo entre artistas e espectadores. A arte pública pode proporcionar aos sujeitos múltiplas maneiras de usufruir e participar da arte.

²⁵ Utilizamos o termo ‘espectador’ para nos referirmos ao sujeito em contato com as obras de arte em contextos expositivos.

Em uma pesquisa um pouco mais aprofundada sobre o OiR, descobrimos que o projeto tem periodicidade bienal, começou em 2012 e terminará nas Olimpíadas de 2016, promovendo intervenções artísticas inéditas – de artistas convidados e reconhecidos internacionalmente – em lugares ‘cartões postais’ da cidade, com a proposta de grandes obras para a paisagem urbana do Rio de Janeiro. O evento também conta com um serviço de *tour* gratuito para visitar as obras com o acompanhamento de um guia cultural. Infelizmente não foi possível estudar *in loco*, no entanto, essa informação complementa nossas análises. Ponderemos sobre os sujeitos anônimos que transitam pela cidade e se deparam com tais intervenções. Quantos deles de fato se percebem diante de um trabalho artístico, repensando a paisagem e estabelecendo conexões com outros conhecimentos, entrelaçando elementos ou resignificando o seu cotidiano? Consideramos o fato de que sempre certa experiência acontece, um indivíduo que vivencia a travessia em um labirinto de paredes de vidro, no meio da cidade, como interstício da sua rotina, obviamente vive uma experiência. Porém, o que discutimos aqui é a respeito da experiência estética, como política, da possibilidade deste indivíduo refletir sobre essa vivência para além de sua camada ‘entretenimento’, compreendendo a diferença, já abalizada por John Dewey, entre o ‘produto artístico’ e a ‘obra de arte’ (DEWEY, 2010, p.301).

É por meio de iniciativas públicas como essas que podemos encontrar uma porta de acesso dentro da sociedade brasileira para levar cultura de qualidade do mundo para o espaço aberto, acessível, democrático e livre, permitindo que todas as camadas sociais se relacionem com conteúdos normalmente mantidos cerrados para poucos (DANTAS in: DASARTES, 2012, p.49).

Embora o discurso preconize a acessibilidade em termos de informação e localização – o que por um lado se caracteriza como algo importante –, a questão que permanece latente é sobre o sentido da acessibilidade em termos do diálogo, da possibilidade de fundamentar na linguagem o acontecimento da experiência estética, do ‘aprender a habitar’ *deleuziano*, da percepção que requer a participação, este significado de acessibilidade é o que se mostra parecer essencial para as interfaces do contato do público com arte. Essa relação e o diálogo precisam ser ativados.

2.1.6. VIP²⁶

A segunda edição da ArtRio foi cotada como a maior da América Latina, essa era a chamada de capa em 14.09.12 do mesmo caderno e jornal, com o relato da abertura 'vip' do evento, quando colecionadores, curadores e convidados fizeram uma extensa fila de carros luxuosos na entrada de feira. E nos informa também que foram 120 galerias, com obras que variavam entre R\$ 400,00 e dezenas de milhões de dólares. Na feira, em oposição a Bienal de São Paulo (definida como "constelação sem estrelas") tudo era imperioso, do número de participantes aos *startists* (artistas estrelas), um espetáculo. Colecionadores e curadores internacionais comentaram que se trata da maior feira da América Latina, com movimentações financeiras estratosféricas, claro. A estimativa de arrecadação é de 150 milhões de reais.

Catharina Wrede, colunista do Segundo Caderno no dia 17.09.12, comenta ainda sobre uma área externa com bares e DJs que virou ponto de encontro, havia também um espaço de oficina de arte para crianças. E que o público reclamou que não havia tempo para ver tudo, o fim de semana na ArtRio se tornou um programa para as famílias, mesmo com filas para comer, estacionar e preços altos, uma água custava R\$ 5,00.

'Causa preocupação o acesso à arte por intermédio da feira. A experiência, para o leigo que busca educação, acaba sendo, naturalmente, a de um shopping'. O artigo de Luisa Duarte em 01.10.12, no mesmo jornal, traz de maneira veemente, preocupações com as quais fazemos coro no cerne deste trabalho, sobre a experiência em arte e sua dimensão sociopolítica e ético-estética. Que a feira alcance cerca de 70 mil pessoas não é em si algo ruim, porém sinaliza que nosso país hoje torna concreto o fato de que o mercado é o grande paradigma da experiência da arte. "Instituições e museus seguem, na sua maioria, esvaziados de atenção e público, bem como o espaço para a crítica e o debate permanece rarefeito, destituído de valor".

O que a autora aponta aqui, e nos parece ser de suma importância tornar central nas discussões em torno desse contato do público com arte, é que uma feira de arte tem seu público específico, de galeristas, especialistas e colecionadores. Mas ao

²⁶ VIP (sigla do inglês *Very Important Person*, pessoa muito importante) s m+f Pessoa de prestígio considerável. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=VIP&CP=175626&typeToSearchRadio=exactly&pagRadio=50>

se tornar também espaço aberto para ser vivenciado pelo público anônimo, que não se classifica nessas categorias, e tem interesse em visitar e conhecer, o cuidado que emerge como demanda é que esta experiência não se torne uma barreira para essa relação e nem um modelo que rege os valores da arte.

Chama-nos atenção essa separação entre as pessoas que compõem o público através do critério de importância pelo prestígio de um estatuto de elite do universo da arte. Se a feira é aberta ao público em geral, não seriam todos importantes? O modelo de estruturação social do evento só reforça a existência de um discurso contraditório por parte da corporação, pois as fronteiras entre as variedades de público foram muito bem delimitadas através de estratégias como: um momento separado para atenção ao público consumidor financeiramente; a abertura ao público consumidor de entretenimento, mediante pagamento de ingresso; espaço de oficina de arte para crianças em lugar de promover a experiência direta no contato com os trabalhos apresentados pelas galerias. Apontamos, dessa maneira, que emerge dessas condições a necessidade em se repensar a atenção e cuidado dedicados a cada parcela de público, posto que entre os fundamentos do evento estejam: buscar a formação de novas audiências, estimular o colecionismo e a reflexão sobre a produção e mercado²⁷.

Naturalmente, são critérios do *mercado de consumo*, do tipo que estabelece uma preferência pelo consumo, a satisfação e o lucro instantâneos. Um mercado de consumo propaga a circulação rápida, a menor distância do uso ao detrito e ao depósito de lixo, e a substituição imediata dos bens que não sejam mais lucrativos. Tudo isso se coloca em total oposição à natureza da criação cultural (BAUMAN, 2007, p.80).

Em 01.09.12 Luisa já chamava a atenção para essa saturação em termos de quantidade, o que acarreta a ansiedade por tudo ver, gerando uma vivência do espaço da feira de arte como o de um *shopping*. A isso ela se reporta novamente, quando direciona a atenção para o ‘educar o olhar do público’, papel destinado às instituições, museus e escolas – vínculo “da arte e da cultura, com a educação e formação de um país”.

Reiteramos as preocupações e pensamentos aqui assinalados, o acesso às avessas além de inquietante, tem grande responsabilidade tanto no processo de formação do público, como indivíduos que possam desenvolver saberes em instâncias

²⁷ <http://www.artrio.art.br/movimento/>

como essas, como na formação de público, que em sua autonomia tem o poder de escolher e selecionar, criteriosamente, o que e como ver.

2.1.7. Potência de agir e de pensar

“Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente” (SPINOZA, 2011, p.106). Nos dedicamos agora a essa breve e rica passagem de Spinoza, na qual identificamos uma possibilidade de compreender, eticamente, a importância de se repensar as políticas curatoriais das instituições para seus públicos. Segundo o filósofo nosso corpo é afetado de muitas maneiras pelos corpos exteriores; ele define alegria como um afeto pelo qual a mente passa a uma perfeição maior, significando um estímulo à imaginação, suscitando um movimento de desenvolvimento e ação; inversamente contrário é o que ocorre com a tristeza.

Se, imaginarmos os sujeitos que atravessam os espaços da arte – em suas múltiplas probabilidades de fazê-lo –, sendo afetados de tristeza por encontrarem fronteiras²⁸ que os distanciam da possível relação com as obras, teremos um cenário em que no lugar de ‘formar novas audiências e estimular a reflexão sobre a produção e o mercado’, se apresentará uma reafirmação de que a arte é inteligível e apreciada somente por uma parcela da sociedade.

2.1.8. Sociedade de consumidores de espetáculo

Uma crítica vigorosa – dando continuidade aos apontamentos e desdobramentos da feira – da colunista Marisa Flórido no dia 08.10.12, ilumina em único texto, três aspectos fundamentais para nossas pesquisas. Em ‘Impasses e impossibilidades da arte contemporânea’ relembra a primeira Exposição Universal em 1851 (consagrada aos progressos industriais) no Palácio de Cristal projetado por Joseph Paxton, em vidro e ferro, que não só colocava as mercadorias como também os visitantes em exposição. A alusão à sociedade do espetáculo de Guy Debord é

²⁸ Nos referimos às segregações demarcadas quanto às formas de acesso aos espaços, e dinâmicas do funcionamento interno; limitações e regras estabelecidas através das políticas institucionais.

imediate: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14).

Este é o primeiro ponto que merece nossa atenção. “Na hierarquia dos valores reconhecidos, a síndrome consumista degradou a duração e promoveu a transitoriedade. Colocou o valor da novidade acima do valor da permanência” (BAUMAN, 2007, p.110). Deste diálogo entre Guy Debord e Zygmunt Bauman teríamos uma sociedade de consumidores de espetáculo; onde seus protagonistas tendem a consumir relações e estatutos mediados por imagens, sem interesses ou aberturas às experiências sensíveis.

Em um segundo momento, o artigo aponta para as novas geografias globais, onde as cidades entram em uma competição para “atrair os fluxos de capital e imagem, concentrá-los e de algum modo materializá-los em símbolos”. O Rio de Janeiro, por exemplo, sediará as Olimpíadas e em breve terá um grande museu internacional na área portuária, e assim se insere na “era do turismo cultural”. Nesta dinâmica de estreitamento e muitos holofotes sobre a arte e a cultura, diversas áreas das cidades que estão deterioradas começam a ser revitalizadas ou reformadas para sediar instituições culturais ou afins, e esse processo implica, algumas vezes, em remoção de moradores, na maioria, pobres. Assim, áreas antes desvalorizadas no mercado imobiliário passam a valer muito e enobrecem a região; sob o custo antiético de desalojar os indivíduos que ali habitavam.

A colunista reitera e compartilha das apreensões apontadas uma semana antes por Luisa Duarte, sobre o acesso à arte ser principalmente mediado pelo mercado. “Estávamos todos na vitrine de Paxton, em exposição como as obras, atraídos pelo evento social, pela paisagem, pela vista do mar”.

Não é de se estranhar que exista um ranking anual das exposições mais vistas no mundo, posto que vivemos a ‘era do turismo cultural’. Este é o terceiro ponto desta reportagem que nos interessa. Três, das dez mais visitadas no mundo em 2011 aconteceram no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, no topo “O mundo mágico de Escher”, à qual se atribui um forte apelo lúdico. As causas deduzidas, para justificar o grande número de espectadores foram: gratuidade, propaganda intensiva, a atração do espetáculo, o investimento em educação dos centros culturais e das escolas públicas etc. De fato, reconhecemos que a instituição em questão tem grande

visibilidade, forte repercussão na mídia e um programa educativo que oferece ações junto ao público. Porém, se torna pertinente recordar que diversos outros espaços também estão articulados com propagandas, apresentando boas exposições e garantindo uma política curatorial pedagógica comprometida e responsável, o que revela haver outras causas em jogo. Bauman discorre sobre a conceituação de ‘marca’ e ‘evento’, nos dando um suporte para tal crítica:

Talvez as marcas mais potentes sejam os *eventos* propriamente divulgados e exagerados: eventos-celebridades, maciçamente frequentados. [...] Precisam contar com a permanente lealdade e fidelidade dos clientes. Estão mais afinados com a duração notoriamente curta da memória pública e com a competição acirrada entre as tentações que concorrem pela atenção dos consumidores (BAUMAN, 2007, p.82).

E assim,

a quantidade se torna mediador dominante: as corporações medem o valor de uma exposição pela quantidade de visitantes, de novos trabalhos produzidos, de críticas repercutidas, entre outros fatores. Por sua vez, os programas educativos são medidos pela quantidade atendida de escolas, de grupos com necessidades especiais, entre outros, todos devidamente categorizados (HONORATO, 2007, p.122).

Entre outros processos em curso na cidade, Marisa menciona o de descentralização das instâncias culturais, como a iniciativa Bela Maré, por exemplo.²⁹ “O poder, hoje, não é mais fundado apenas sobre o uso da violência e o controle de opinião, mas sobretudo, sobre a manipulação da emoção e sobre o monopólio das visibilidades. A exposição em si tornou-se um valor”. Decorre disto a ideia de que o lugar da arte “se torna sensível e ambíguo, de servidão e resistência, e por isso talvez seja pela arte que se possa refletir de modo consistente (ainda que problemático) o mundo contemporâneo”.

2.2. DIMENSÃO POLÍTICA DO SENSÍVEL

Arte e política se encontram [...] sempre ligados, apesar de si mesmas, como forma de presença de corpos singulares em um espaço e um tempo específico (RANCIÈRE, 2012, p.36).

²⁹ Nos aprofundaremos nesta Instituição no capítulo III Ecologia de Ações, o estudo deste espaço já estava em andamento quando esse artigo foi escrito.

O caderno Prosa, do jornal O Globo de 08.12.12, trouxe duas entrevistas com, respectivamente, Jacques Rancière e Lorenzo Mammi. Com o título de capa: ‘Mundo Sensível’ e a frase de chamada: “A arte como intervenção no pensamento e na comunidade” o jornalista Guilherme Freitas nos convida à leitura.

O filósofo francês Jacques Rancière – cuja entrevista se intitula ‘Formas de vida’ – assinala que a política da arte não está em tecer “explicações do mundo” e sim “laços comunitários”. Seu trabalho tem sido uma crítica à posição dominante da modernidade como um processo de autonomização da arte; entende a modernidade como uma transição de um regime representativo³⁰ para um regime estético³¹ da arte, e diz que essa visão dominante deriva da ideia da arte moderna como ruptura com a representação, onde cada arte criou um mundo autônomo e cada vez mais centrado em sua própria linguagem. Argumenta que a modernidade estética apresenta a definição da arte como mundo autônomo e como um espaço desierarquizado³², aberto a qualquer um, onde não existe separação rígida entre as formas artísticas.

Assim, arrisca recolocar no centro do projeto modernista a tentativa de chegar a uma interpenetração entre as formas de vida e as formas de arte, pois segundo ele esse julgamento que fazemos hoje de que o modernismo e as vanguardas foram momentos em que a arte tentou se separar da vida renuncia elementos fundamentais do próprio projeto modernista.

Em seu livro *Malaise dans l'esthétique*³³, de 2004, Rancière distingue – do ponto de vista de historiadores e filósofos – a utopia estética a partir da ideia de uma radicalidade da arte e sua capacidade de contribuir para uma transformação absoluta das condições de existência coletiva. Sendo esta radicalidade da arte uma potência singular (heterogênea e irreduzível) de presença, de aparição e inscrição, que rompe

³⁰ “O universo da representação é essencialmente hierárquico, funciona por meio de uma seleção que diz que certas coisas pertencem a ele e outras não”. Rancière Jornal O Globo 08.12.12

³¹ “O regime estético da arte instaura a relação entre as formas de identificação da arte e as formas de comunidade política de uma maneira que recusa de antemão toda oposição entre uma arte autônoma e uma arte heterônoma, da arte pela arte e uma arte a serviço da política, uma arte do museu e uma arte da rua. Porque a autonomia estética não é a autonomia do “fazer” artístico que o modernismo celebrou. É a autonomia de uma forma de experiência sensível. E é essa a experiência que aparece como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma individual e coletiva de vida”. Rancière 2012:44

³² Sustentamos a noção da arte como espaço desierarquizado e aberto a qualquer um também na contemporaneidade estética, posto que neste estudo criticamos a existência de determinadas camadas de mediação que o hierarquizam.

³³ Em inglês: *Aesthetics and its discontents* e em espanhol: *El malestar de la estética* 2012, (versão utilizada para pesquisa nessa dissertação).

com o ordinário da experiência. E outra posição que se afirma – entre os artistas e profissionais de instituições artísticas: conservadores de museus, diretores de galerias, curadores ou críticos – é de uma arte tornada modesta, não apenas pela sua capacidade de transformar o mundo, como também pela afirmação da singularidade de seus objetos. Esta arte não é a instauração do mundo comum através da singularidade absoluta da forma, mas a redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum dado, ou a criação de situações adequadas para modificar nossa perspectiva e nossa atitude em relação a este entorno coletivo.³⁴ Rancière se propõe reconstituir a lógica da relação entre arte e política, diante destas duas concepções da arte pós-utópica que

reafirmam uma mesma função ‘comunitária’ da arte: a de construir um espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo comum; constituir um tecido de inscrições sensíveis separado radicalmente do mundo da equivalência mercantil dos produtos; [...] e a essencial ideia de que a arte consiste em construir espaços e relações para reconfigurar material e simbolicamente o território comum (RANCIÈRE, 2012, p.31).

O jornalista pergunta de que maneira a ideia de “interpenetração entre as formas de vida e formas de arte” se liga a outra preocupação central em seu trabalho, a relação entre estética e política. “O que pode ser uma arte política?” O filósofo responde que não há uma definição unívoca de ‘arte política’ posto que não estamos em um regime representativo e portanto não é possível antecipar o desdobramento de uma obra de arte. Diz ainda que existe uma noção consagrada que designa o desejo do artista de mostrar uma injustiça ou afirmar a necessidade de reformas na maquinaria social. No entanto, essa noção está inserida na lógica representativa que sugere a existência de um público homogêneo sobre o qual agiriam as intenções do artista, o que não acontece nesta época.

A arte não é política pelas mensagens e os sentimentos que transmite acerca da ordem do mundo. Nem pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela mesma distância que adota a respeito de suas funções, pela espécie de tempo e de espaço que institui, pela maneira que recorta este tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2012, p.33).

³⁴ Livre tradução RANCIÈRE, 2012, p.28, 29 e 30.

Pensando nas questões apontadas sobre as políticas corporativas de eventos expositivos como ARTRIO, OiR e megaexposições no CCBB RJ, por exemplo, reiteramos ser esta uma camada de mediação a ser reconhecida como tal, considerando as influências diretas que exercem sobre o modo como os indivíduos tomam parte nestes espaços. Com intensa propaganda midiática, o investimento em cultura:

é uma forma de criar uma proteção invisível a favor de empresas que querem projetar uma face de compromisso com a comunidade, de agente econômico moderno, inserido na sociedade e que considera os valores dela. [...] Problema maior é que a propugnada experiência da arte também parece invisível, de modo que as condições de sua efetividade são facilmente pressupostas (HONORATO, 2007, p.120).

Certamente estamos tangenciando duas faces – interconectadas – da dimensão política da arte. De um lado os interesses institucionais e de outro o desenvolvimento dos artistas e curadores. O que nos interessa é analisarmos sob a ótica do indivíduo que “consome” tais produções culturais.

Nos dias de hoje não é possível para o artista antecipar os desdobramentos de seu trabalho, ao mesmo tempo em que há muitos modelos de arte política. Rancière pensa que o modelo mais interessante “é aquele em que a arte não é apenas um meio para transmitir noções sobre a vida, e sim uma forma de vida nela mesma”; “uma arte que se pensa como capaz de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida”.

Sobre definir a relação entre estética e política usando o conceito de ‘partilha do sensível’, o filósofo aponta que há um modelo de compromisso político, que concebe o trabalho político do artista como investigação de aspectos da realidade que estão formatados pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível; “É um modelo importante para pensarmos na arte como uma reconfiguração do mundo sensível”.

Cabe uma definição, de modo conciso, sobre algumas significações do termo ‘sensível’, este entendimento contribui para melhor configurar a compreensão das teorias aqui discutidas. Entre os verbetes de dicionário³⁵, encontramos: capaz de receber impressões de agentes exteriores pelos órgãos dos sentidos; que tem facilidade em experimentar impressões emocionais; capaz de ser percebido pelos

³⁵ <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sens%EDvel>> Acesso em fevereiro de 2013.

sentidos; perceptível à mente; que faz impressão sobre os sentidos; perceptível, apreciável; capaz de ser afetado por estimulações. Mencionamos a convergência com os pensamentos de Spinoza, no que tange às afecções do corpo e da mente, e suas potências – respectivamente – de agir e de pensar.

Outro conceito importante de Rancière para nós, pontuado na entrevista, é a ‘emancipação intelectual’, desenvolvido a partir de um personagem do século XIX, o pedagogo Joseph Jacotot, que defendeu uma ideia contra o modelo de educação que se cristalizava na época: de que existem pessoas ignorantes, que não compreendem as coisas, não têm cultura nem conhecimento e que por isso precisam de ajuda para progredir ao nível das pessoas cultas. Jacotot dizia que a igualdade não é um ponto de chegada e sim de partida, e que não se deve ‘instruir’ as pessoas para que se tornem iguais, e sim partir do princípio de que elas são iguais por terem todas elas, suas próprias aptidões e conhecimentos.

O poder comum aos espectadores não reside na sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou em alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar à aventura intelectual singular que os faz semelhantes a qualquer outro na medida em que dita aventura não se parece a nenhuma outra [...]

O que nossas performances verificam – de ensinar ou de atuar, de falar, de escrever, de fazer arte ou ver – não é nossa participação em um poder encarnado na comunidade. É a capacidade dos anônimos, a capacidade que faz cada um igual ao outro. Esta capacidade se exerce através de distâncias irreduzíveis, se exerce por um jogo imprevisível de associações e dissociações [...]

Nesse poder de associar e dissociar reside precisamente a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que teríamos que transformar em atividade. É nossa situação normal. [...] Por todas as partes há pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo se recusamos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo lugar, a distribuição dos papéis e, em terceiro, as fronteiras entre os territórios (RANCIÈRE, 2010, p. 22 e 23, livre tradução).

Para encerrar a entrevista Jacques Rancière diz que os artistas poderão contribuir com a emancipação se entenderem que se dirigem a semelhantes, e não que estão transformando ignorantes em sábios, e que não podem tentar antecipar o que o espectador deve ver ou compreender. Isto só é possível se a instituição artística colocar seus princípios em questão permanentemente. Da mesma maneira, um

pedagogo não deve pensar que está lidando com aprendizes incapazes. O filósofo, em sua última colocação na entrevista diz: Nessa nebulosa confusa que chamamos de arte contemporânea, abraçar a dúvida sobre as capacidades da arte pode ter uma função emancipatória.

A segunda entrevista, intitulada pela jornalista Suzana Velasco como “Lugar da experiência”, com Lorenzo Mammi, traz sua visão de que a arte é a possibilidade de gerar experiências significativas a partir de objetos singulares.

O livro “O que resta”, do crítico de arte Lorenzo, reúne ensaios escritos entre 1989 e 2010. Na introdução ele afirma que a arte sempre se impôs como algo ao mesmo tempo fundamental e precário; e é questionado por Suzana: “Qual a diferença entre essa precariedade permanente e a que se manifesta num momento em que a arte é muitas vezes vista como *commodity*³⁶”? Ele diz que hoje em dia tudo é visto como *commodity*, pois estamos em uma época em que tudo está ligado ao valor que pode ter em uma operação financeira, e que a precariedade talvez seja maior porque é difícil encontrar um discurso específico para a arte, já que este desliza em outros discursos, cognitivos, políticos ou éticos.

Assim como Rancière, Lorenzo também tangencia o tema da autonomia da arte moderna, a partir de outro ponto de vista, embora convergente com a noção revelada pelo filósofo. “A autonomia da arte perdeu força, a obra tornou-se um campo de embate entre diferentes planos de discursos – teórico, ético, estético. Mas não fomos eximidos de emitir juízos”; com isto ele diz tentar defender que a autonomia da arte nunca foi um campo separado em que você coloca as obras de arte, e sim algo que surge dentro da obra, no sentido de que ela desfaz as categorias pré-existentes e movimenta a criação de outras categorias a partir dela.

“A obra de arte não é uma coisa que você interpreta a partir do horizonte do mundo. Você interpreta o mundo a partir dela”. Aponta que o mais complexo hoje, apesar do aspecto formal ser importante, é que uma análise crítica, estética não pode se apoiar apenas sobre ele; deve também entender como a obra se insere em vários sistemas de imagens, sejam científicas, de mídia, da vida cotidiana; e por isso a crítica

³⁶ O termo *commodity* acarreta o significado de um bem que tem um valor muito grande no mercado, mas que as pessoas não exatamente precisam, mas querem.

não consegue encontrar uma metodologia específica. A partir disto, podemos novamente reiterar a necessidade de políticas curatoriais pedagógicas sob uma base igualmente de orientação crítica.

Mais adiante a questão que se coloca é diretamente sobre a disposição dos espectadores para a apreciação da arte contemporânea, fato que o crítico afirma ser fundamental, porque o acúmulo de referências contribui para que estes espectadores não tenham abertura para acreditar que determinados objetos possam ser obras de arte.

Atribuímos a esta indisposição, além do acúmulo de referências, o fato de que o público ao ser impelido a consumir o que a mídia lhe apresenta como imperdível – e assim aumentando o número de pessoas acessadas e garantindo o sucesso de várias exposições – vive esses espaços de maneira contingente, onde a estranheza ou afeto de tristeza (SPINOZA, 2011, p.106) desestimula o potencial de cada indivíduo em desenvolver-se em sua fruição estética. Também incluímos a explicação do crítico de que o público atual é imenso, e que “a arte contemporânea é um fenômeno de massa com um discurso extremamente sofisticado e complexo, criando um descompasso”.

Lorenzo expõe uma análise sobre o papel e atuação do curador a partir da ideia de que o sentido da obra contemporânea depende de sua articulação com o espaço. Não temos grandes movimentos como há alguns anos atrás, quando os curadores deveriam reunir elementos esparsos para encontrar a corrente da arte naquele momento e atribuir sentido a obras aparentemente fragmentárias, nem grandes curadores, a obra hoje depende muito do espaço, não está mais enquadrada num lugar que lhe é próprio, conferindo-lhe assim, cuidados que não existiam antes.

A pergunta que finda a conversa é “O que resta hoje da arte, que ‘continua existindo como estorvo necessário?’” O crítico afirma que hoje a arte é o lugar privilegiado onde uma experiência real do mundo é possível, e que este lugar da experiência verdadeira é o que a arte ainda garante numa cultura em que a informação é um pouco simulacro de si mesma, em que não há momento em que a informação se torna experiência. Para ele a arte está longe de se tornar obsoleta, ainda que sempre esteja falando de um lugar precário, que está no limite do inexistente. O problema não está na comercialização da arte (sempre foi objeto de

valor precioso) e sim o fato de ir à contramão de outro tipo de conhecimento do mundo que temos, de informações que se relacionam a outras informações sem nunca se tornarem experiência direta.

Assim, vinculamos este dito de Lorenzo Mammi: “A arte como lugar onde a experiência real do mundo é possível” a este de Michel Foucault:

Há [...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade (espécies de contrapositionamentos), espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam totalmente localizáveis geograficamente. Estes lugares, por serem diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e discutem chamarei de heterotopias (FOUCAULT, 2009, p.415).

Nesta etapa de nosso estudo analisamos o macrocosmo de mediação da arte através de dois eixos principais de pesquisa, a dimensão política institucional, por meio da análise de eventos de grande repercussão e a dimensão política sensível, por meio de entrevistas de dois renomados pensadores, um filósofo e um crítico de arte. Nas discussões apresentadas abarcamos tópicos fundamentais de modo meticuloso, sob a perspectiva das hierarquias que se configuram nos casos e teorias elencados.

Percebemos uma nítida e influente camada corporativa nas hierarquias de mediação da arte, tanto da ArtRio como no projeto OiR e em outras exposições. Fato que nos leva a considerar as mídias de comunicação como pináculo ou paradoxo da mediação da arte. Verificamos, dentro dos cenários neoliberais, principalmente a falta de dialogismo nos processos de recepção da arte, ao que conferimos repetidamente a necessidade de políticas curatoriais pedagógicas para estas interfaces, posto que se identificam fronteiras extremamente presentes – embora invisíveis – e atuantes no sentido de reforçar um modo de contato com a arte distante da possibilidade de uma real experiência estética.

Fazemos eco a diversos pensamentos pautados, enfatizando, junto a Rancière, o que avaliamos ser essencial sobre a dimensão política-estética da arte: “é essa a experiência que aparece como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma individual e coletiva de vida” (RANCIÈRE, 2012, p.44).

Podemos nos perguntar sobre (qual seria) o papel de programas educativos dentro da política corporativa/institucional. Considerando esta ausência e consequente necessidade de políticas curatoriais pedagógicas, acreditamos que o empenho em criar essa interface de modo integrado às demais políticas de investimento nos circuitos artísticos pode equilibrar todas as esferas que constituem o universo da arte: política, pública, social, econômica, subjetiva e educacional.

Existem muitas possibilidades humanas e interações pulsantes nos espaços que servem à arte, e novamente trazemos Milton Santos e sua geografia formada por sistemas de objetos e sistemas de ações, fundamentando a noção de geopolítica (SANTOS, 2006, p.40). Pontuamos ser imprescindível advertir que para que as políticas curatoriais pedagógicas sejam possíveis devemos ter clareza de que se trata da elaboração de interfaces que não sejam ferramentas para ações que reproduzam a lógica corporativa, mas sim potencializem o desenvolvimento subjetivo e crítico, permitindo aos indivíduos um movimento de solidariedade e abordagens culturais que restabeleçam valores éticos.

Ao revisitar o relato sobre: Palestra, debate e oficina com Carmen Mörsch³⁷, por Cayo Honorato, publicado no site Fórum Permanente³⁸, encontramos em suas proposições a preferência por:

Enfatizar a transformação da instituição, em vez do público. Sugere que não é suficiente desenvolver a consciência do público, sem expor politicamente uma possível autocracia institucional. Em primeiro lugar a propugnada “experiência da arte”, entendida como um valor cultural pré-estabelecido, parece invisível, de modo que as condições de sua efetividade, assim como as de transformação do público, são facilmente pressupostas. Em segundo, diante da complexidade dispersiva do sistema da arte, frequentemente, resta ao público concordar com o que lhe é oferecido como arte, ou recusá-lo, mas não criticamente, e sim pelo ressentimento de não compreender ou ser afetado pelo que lhe parece um imperativo cultural. Sendo dados esses exemplos de “opressão” pela instituição, é preciso ressaltar que a mediação tem dificuldade para se efetivar como prática extrainstitucional. Além disso, a crítica da instituição no Brasil, em função dos percalços de nosso processo histórico-cultural, requer envolvimento, sob o risco de se tornar irresponsável (HONORATO, 2008).

³⁷ Carmen Mörsch (1968), artista e mediadora de arte, dirige desde 2008 o Institute for Art Education da Escola Superior de Artes de Zurique. No âmbito da mediação de arte e da educação cultural, vem realizando projetos, pesquisando e publicando desde 1995. Atualmente é responsável pelo projeto de mediação cultural da Pro Helvetia Fundação Suíça para a Cultura.

³⁸ http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/documenta-12-1/relato-sobre-palestra-debate-e-oficina-com-carmen-morsch

Entre outras reflexões, tão pertinentes quanto esta, Carmen nos coloca mais uma a ser considerada, ela se pergunta sobre o 'para quê' desse contato ou diálogo proposto pela mediação educacional, e pondera que tal assunto passa, seguramente, pelo debate sobre a terminologia que indica a atividade, desde que em consequência da discussão sobre as condições e situações para a eficiência da função que se pretende. Sustenta que essa discussão dupla precisa demonstrar conflitos, interesses e posições no campo político-cultural, entre valores da arte e do público, posto que a cultura possa ter vários sentidos: organização da identidade social, forma de controle e dominação, território de lutas – que exigem escolhas, negociações, processos de subjetivação, formas de resistência e transformações sociais.

3. ECOLOGIA DE AÇÕES

Vimos o termo mediação sob a perspectiva de uma microlente, no que diz respeito aos aspectos subjetivos, cognitivos e afetivos do ser humano; em seguida ampliamos o campo com uma macrolente a fim de investigar contextos onde ocorrem as relações entre público e arte. Agora propomos analisar através de uma lente específica os acontecimentos ‘micro’ inseridos em campo ‘macro’ contextualizado, para observar os processos, demandas, possibilidades humanas, abordagens e implicações no horizonte do devir – subjetivações e interações sociais em ambas as escalas, micro e macro.

Sugerimos para este capítulo a ideia de “ecologia de ações”, entendimento de que toda e qualquer ação humana entra em um universo de interações e conseqüentemente o meio ambiente apossa-se dela – é uma estrutura viva –, transformando os parâmetros iniciais. Ou seja, a ação absorve sobre si a complexidade, acasos, imprevistos, iniciativa, decisão, consciência das derivas e transformações (MORIN, 2011, p.80).

E para complementar, reiteramos a indicação de Guattari para uma ecosofia³⁹, que seria capaz de esclarecer questões sobre a atual fragilidade da relação da subjetividade com a exterioridade, a qual vai afetar também a compreensão orgânica e social do público das artes.

³⁹ Articulação ético-política entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) GUATTARI, 2012, p.08.

continuidade e inauguração estava por eclodir, o que em um primeiro momento seria apenas a utilização do espaço físico, se transformou também em apropriação da história, e o território foi então ocupado e repensado.

Quando entrei pela primeira vez no Galpão Bela Maré, o cenário era de uma fábrica em pleno exercício. Mas não exatamente aquela imagem idealizada, estereotipada de um ambiente fabril que provavelmente brota ao pensamento do leitor. Eram muitas pessoas trabalhando ao mesmo tempo, em diversas funções, todos operários, no sentido mais primário da palavra, o de trabalhador, da ação de realizar, produzir ou desenvolver algo. Pedreiros cuidavam de últimos detalhes na construção de um pequeno muro. Olhando para cima (o galpão tem três níveis), um senhor em cima de uma escada pendurava garrafas pet cheias de líquidos coloridos em uma estrutura de madeira que parecia ser para sustentação de um teto.

Em um pequeno quintal interno, retangular, com muros bem altos, estavam outros dois homens (um deles era o artista Henrique Oliveira) sobre um andaime fixando materiais que pareciam entulho na parede ao fundo. Estes materiais eram espumas, compensados lascados, cimento e plástico e havia outros espalhados, em pequenos montes pelo chão com um aviso: “Por favor, não jogar fora, isto não é lixo”.

Ainda em outro ambiente dentro do enorme galpão se percebia uma variação constante de iluminação, de uma cor para outra o espaço estava sempre preenchido por uma cor intensa, e sons também, bem variados e eletrônicos, lá dentro um cheiro de tinta fresca e o próprio artista, Ricardo Carioba, pintando as paredes, ao mesmo tempo em que testava a transição das luzes e dos sons com seu computador.

De fato, uma sobreposição de ações simultâneas dava vida ao lugar, e não era fácil distinguir claramente, pelo menos não de maneira imediata, quem era quem e que função exercia; era um grande coletivo. Havia um rapaz muito pensativo e concentrado, em meio àquela efervescência, observando atentamente uma pequena edificação com tijolos de concreto e madeiras precariamente equilibradas, ali onde os pedreiros pareciam terminar a construção de um pequeno muro. Uma estrutura frágil ao olhar, como se um mínimo gesto pudesse colocar tudo abaixo. Era André Komatsu fazendo alguns ajustes em seu trabalho, mas poderia certamente ser ele mesmo um pedreiro construindo uma sala, pois os elementos de madeira e as pequenas e simples

edificações em concreto delimitavam um contorno, horizontal e vertical, que davam forma a um ambiente que aspirava ser acolhedor.

Continuando esse primeiro percorrido pelo espaço, encontrava-se bem no meio caminho uma simples bacia de alumínio, dessas para lavar roupas, com um pouco de água dentro e a palavra 'mar' escrita no fundo, logo acima uma letra 'E' pendia por um fio, mas não era possível saber observando dali, exatamente de onde vinha o fio, pois estava preso a um equipamento – próprio para içar coisas pesadas – que por sua vez ficava na altura do último andar do galpão. De repente Emmanuel Nassar, que andava por ali, se aproxima e começa a falar sobre seu trabalho, que na vertical interligava os três andares do galpão, e mais ainda, trazia o fora para dentro, através de uma janela por onde passava um encanamento de água, apoiado sobre uma escada que por sua vez interligava o fio que chegava lá em baixo com a letra 'E'.

Outros elementos presentes pelo espaço permaneceram sem ligação a nada nem ninguém naquele momento. Algumas fotos de espaços arquitetônicos e máquinas intrigantes estavam nas paredes, além de duas estruturas do tipo '*display*' para expor produtos em lojas poderiam estar ali há décadas, ou não, nada esclareceu essa dúvida naquele instante. Porém, se soube depois tratar-se do espaço que abrigaria a obra de Rochelle Costi, e que aquelas fotografias e objetos faziam parte de sua instalação.

Próximos à entrada/saída, dois bancos de madeira compridos desenhavam um 'L' junto a uma parede e entre eles havia um suporte de metal preto, para equipamento de projeção, mas ainda vazio. Seria ocupado pelo trabalho do coletivo Filé de Peixe.

Ao lado do Bela Maré, outro galpão (Centro de Artes da Maré) com quase o mesmo tamanho abrigava o trabalho de Raul Mourão constituído por três enormes estruturas feitas com andaimes. Ao primeiro olhar, parecia um processo interrompido, mas logo depois o movimento de balanço em cada uma reativava o entendimento de que a medida era exata, transmitia uma sensação de proporcionalidade, de harmonia.

Na rua, entre os dois galpões, havia um ônibus estacionado, desses circulares, para transporte coletivo de passageiros, muito antigo e com sinais de falta de manutenção, parecia abandonado à intempérie. Mas apenas parecia. Além de um vídeo que seria apresentado lá no último andar do Bela Maré, Matheus Rocha Pitta se apropriou desse veículo descuidado e distribuiu em seu interior, de maneira

organizada, diversos elementos. Era necessário entrar no ônibus e andar pelo corredor entre os assentos para conhecê-los. Muito bem dispostos, pelo menos naquele momento, estavam tijolos, telhas, azulejos de vidro, brita branca, placas de cerâmica para pisos, metros de aramado e uma montanha de areia. Todos se caracterizavam como elementos para construção.

Este foi o primeiro encontro com as obras / trabalhos dos artistas e com o Galpão Bela Maré. Faltavam apenas quatro dias para a abertura da exposição Travessias, projeto no qual atuei como Coordenadora Pedagógica responsável por todo o conteúdo programático (conceituação teórica e pedagógica, método e conteúdos) da formação e das práticas curatoriais pedagógicas (mediação) e planejamento (divisão de tarefas da equipe de mediadores, avaliação e direcionamento do trabalho na exposição). Fui parceira convidada pelo Núcleo Experimental de Educação e Arte MAM RJ / Instituto Mesa.

Chegou o dia da abertura e todas as obras já podiam ser experimentadas. Novas descobertas e associações se estabeleceram. As projeções do coletivo Filé de Peixe, sob o título de “Piratão”, apresentavam diversos trabalhos de artistas que desenvolvem suas poéticas através do suporte do vídeo, e também disponibilizaram cópias destes DVD’s para vender ao público visitante, por um valor ‘pirata’ de R\$ 2,00. E bem ao lado de um dos bancos para assistir aos vídeos, próximo ao trabalho de André Komatsu, no meio do caminho, havia uma sacola de plástico azul no chão, com algo dentro, parecia cimento. Sim, era cimento. Alguém estaria transportando um pouco de cimento fresco para usar e esqueceu ali, até secar? Poderia ser para o trabalho do Komatsu. Não, nada disso. Esse era um dos dois trabalhos que Marcelo Cidade apresentou no Travessias. Os *displays* de Rochelle, antes vazios e estáticos, agora se movimentavam e exibiam copos e pratos desses para festas e de lanchonetes, com logomarcas e motivos infantis. Materiais produzidos pela fábrica, que há décadas atrás funcionava a pleno vapor e que permaneceram guardados. As fotografias nas paredes eram das pessoas que chefiavam, de seus familiares e dos que ali trabalhavam, e também havia imagens dos maquinários e os processos de fabricação de alguns produtos.

E a exposição não se resumia ao que foi até aqui enunciado. No entorno do Bela Maré e inclusive na Avenida Brasil haviam intervenções, inseridas no território comum, no cotidiano dos moradores, que as percebiam ou não. Na passarela 9, no sentido de quem vai do centro do Rio de Janeiro para a Maré, uma enorme faixa escrito: AMARÉCOMPLEXO, e no sentido de quem vai da Maré para o centro: AMARÉSIMPLES, intervenção de Marcos Chaves. Esse jogo de palavras aglutinadas se desdobra em diferentes formas de leitura e interpretações. Lucia Koch entrevistou em uma pequena janela localizada no acesso da escada ao último andar do galpão, um filtro lilás modificava a luz natural de fora, criando uma atmosfera diferente para quem por ali passasse. Esta mesma ideia ela levou para algumas casas da comunidade, era preciso adentrar o bairro, caminhar por ruas secundárias até chegar à principal, e observar muito atentamente para poder identificar onde estavam os trabalhos. As residências onde foram instalados os filtros (lonas coloridas) eram habitadas, e estes filtros se confundiam entre tantas cores, materiais e as soluções encontradas pelos moradores para questões próprias do lugar.

Davi Marcos, integrante da equipe Imagens do Povo, morador da favela e fotógrafo, selecionou fotos de pessoas, da própria comunidade, ampliou em escala natural do ser humano e as expôs em lugares específicos. Os transeuntes ao passar por algumas esquinas, se deparavam com aqueles personagens estáticos. Ainda pelas ruas, bem acima de uma das imagens de Davi, um painel de LED mostrava as informações da bolsa de valores em tempo real, outro trabalho de Marcelo Cidade.

A performance de Alexandre Sá convocou a participação das pessoas, visitantes e passantes, com incontáveis metros de plástico bolha em movimento pelo ar, se integrando à paisagem e envolvendo todas as pessoas, literalmente.

E nas linguagens do corpo e dos sons, Chelpe Ferro se apresentou em um show, no galpão junto às estruturas de Raul Mourão. Uma máquina de desenho, para desenhar coletivamente, onde cada pessoa tinha que calcular o movimento do outro foi uma das performances de Michel Groisman; a outra ação, igualmente participativa e coletiva, tinha como elemento de união a água. Suscitava e requeria o gesto contínuo e confiante de todos, quase como um ritual, onde a água, elemento fundamental à vida, era passada de um para o outro em um ato de compartilhamento, confiança e alegria.

O projeto do Centro Cultural Bela Maré propõe um deslocamento, um desvio transversal no circuito das artes na cidade do Rio de Janeiro. Os espaços que abrigam a arte, sejam públicos ou privados, não garantem um acesso democrático à população. Por outro lado, também os meios de propaganda e divulgação de exposições de arte não alcançam regiões e mídias de forma a abranger determinadas áreas da cidade. Uma exposição de arte contemporânea como o Travessias representa uma intercessão desestabilizadora dessa condição, uma vez que se apropria de um espaço inserido em uma região que nunca antes foi solo para eventos dessa natureza. Com isto os coordenadores do projeto estiveram atentos para que todo o processo de instituir este dispositivo sociopolítico cultural se desenvolvesse com responsabilidade. O circuito da arte contemporânea se expandiu, agregando mais público, formando sujeitos mais críticos e sensíveis, promovendo nova movimentação das pessoas na cidade.

“A democratização das artes pode criar novos caminhos de encontro no Rio de Janeiro e permitir a construção de novas representações sobre o espaço favelado e sobre os seus moradores, além de gerar novas oportunidades econômicas”, disse Jailson de Souza e Silva (Coordenador Geral do Observatório de Favelas), em entrevista⁴¹. Atribuímos especial atenção à utilização do termo ‘artes’ para superarmos a ideia de objeto artístico e admitirmos sua abrangência para processos artísticos, onde observamos a importância crítica do sentido de presença e o cuidado com as interações sociais que decorrem como arte.

Questionado sobre como se deu a criação deste espaço cultural, ele contou que o desenvolvimento do entorno da Avenida Brasil a partir de ações culturais é o eixo de um projeto que visa a construção de um *Cluster* (Agrupamento) Cultural na Maré. E assim, o Travessias como uma referência fundamental para o Centro Cultural Bela Maré, se insere nesse processo de criação de uma rede integrada de ações culturais geridas pelo Observatório de Favelas, de forma que permita a reconfiguração simbólica e material do território da Maré, particularmente as regiões de Nova Holanda e Parque Maré.

⁴¹ Em anexo 7.2.

A curadoria foi realizada por Daniela Labra, Fred Coelho e Luísa Duarte. No decorrer deste capítulo serão citadas pontualmente algumas de suas premissas e conceitos, e para indicar como seus pensamentos convergem acerca do mote desta exposição de arte contemporânea na região do Complexo da Maré, selecionamos este trecho do texto curatorial:

Ao levar uma exposição de arte com alguns dos principais nomes da nossa produção contemporânea para um galpão nas margens da Avenida Brasil, dentro do Complexo da Maré, o que está em jogo não é apenas um novo espaço para ser estabelecido. Está em jogo também a aposta na amplitude das possíveis conversas que a arte pode travar com a sociedade. Para todos os lados, para quem está se deslocando até a Maré. Para quem, na Maré, se interessar em ter contato com essa produção. Trata-se de apostar que a abertura crítica de linguagens e discursos provocada pelas obras apresentadas possa se expandir até a abertura de canais de comunicação com outros públicos, mais amplos e majoritariamente afastados do cotidiano das instituições e mercados que divulgam a arte contemporânea.⁴²

3.1.1. Fronteiras elásticas [A formação política da pedagogia curatorial]⁴³

Ao saber o nome da exposição de inauguração desse Centro Cultural, me lembrei de uma passagem de um texto de Jorge Larrosa⁴⁴:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião.

⁴² Texto curatorial Travessias 2011, em anexo 7.2.

⁴³ VERGARA, Guilherme. "Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural. [...] Para expandir os conceitos de curadoria, para tornar as exposições como foco de uma Ação Cultural. Tornar arte acessível a um público diversificado é torná-la ativa culturalmente. [...] Ação Cultural da Arte implica em dinamização da relação arte/indivíduo/sociedade – isto é, formação de consciência e olhar." In Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa/Consciência do Olhar. Texto apresentado no encontro da ANPAP - São Paulo, 1996.

⁴⁴ Notas sobre a experiência e o saber de experiência, 2002.

Esta breve etimologia enriquece os sentidos de transbordamentos de fronteiras entre arte e educação desenvolvidos nesta exposição, pois ao sublinharmos *experimental, percorrer, se colocar à prova, no limite, atravessando um espaço indeterminado e perigoso* – estamos justamente pontuando atitudes que cabem tanto ao papel do artista como do educador, em suas proposições que impulsionam essas expansões e potenciais transformações.

E qual seria se não esse o processo que legitima as artes, em sua potência e estado de coexistência com o ser humano? A legitimação da arte enquanto vínculo com o contexto é ainda um dilema ético-estético, faz parte da passagem da arte moderna para a contemporânea, constituir-se no vínculo com a experiência, na experimentação.

Ressaltamos que entre os dez mediadores, oito vivem na própria comunidade ou nos arredores, e sendo assim, conhecem aspectos e características específicas da região e seu cotidiano. São eles das áreas de assistência social, estudantes de artes visuais, mediadores culturais, contação de histórias e pedagogia.

A experiência na exposição Travessias, com a possibilidade de participar ativamente nos processos de recepção do público, propiciou como resultado um amplo material para estudo e desdobramentos reflexivos sobre questões que perpassam as esferas sociais, políticas, éticas, estéticas e subjetivas.

A fundamentação e conceituação artística, política e pedagógica⁴⁵ para a equipe de mediadores teve como início a criação coletiva do conceito de ‘mediação’ – entre coordenadora e mediadores – e em seguida a elaboração de um conjunto instrumental de base, através de leituras, debates, cartografias e dinâmicas.

Apontamos aqui um dilema central, a necessidade emergente - para que seja possível o desenvolvimento de uma política curatorial pedagógica institucional – de que haja o envolvimento e comprometimento - de todas as instâncias pertencentes à configuração de um contexto artístico - em torno dos mesmos valores sociais. No Travessias essa preparação do Programa Educativo fundamentada em uma base política curatorial pedagógica – se verificou posteriormente como essencial nos acontecimentos da exposição. Mas ainda pode-se pensar em um estreitamento maior entre as instâncias.

⁴⁵ Método de autoria de Janis Clémen, em anexo.

É importante citar que o tempo hábil para esta preparação e estudos foi muito curto, duas semanas. Nos encontros, destacaram-se ideias principais e palavras-chave, de modo colaborativo tiveram a possibilidade de levantar, discutir e responder as perguntas e suposições que decorreram, sempre relacionando aos conhecimentos prévios, e assim compondo a base conceitual de preceitos pedagógicos e humanos. Assim, o essencial para a dimensão sociopolítica deste trabalho teve início, contribuindo para que cada um se comprometesse e tivesse a consciência da responsabilidade e importância das práticas pedagógicas nessa relação entre sujeitos, arte e mundo.

Ainda como uma das atribuições da minha função na coordenação pedagógica e de conteúdos, realizei o acompanhamento dos mediadores em suas práticas e registrei em áudio e imagens algumas visitas (mediações). Também os entrevistei e gravei depoimentos e conversas. E alguns responsáveis pelas turmas também concordaram em responder a um questionário.

Foi constante o cuidado da equipe por buscar as melhores maneiras de tornar o instante de contato com as obras o mais profícuo possível, respeitando as presenças (temporalidades), a disponibilidade e interesses de cada sujeito/grupo. Alguns tiveram dificuldades iniciais, pois ao contrário do que possa parecer, elaborar proposições, escutar atentamente cada enunciação e silenciar para que cada um viva sua própria experiência no contato com a arte é bem mais complicado e difícil do que “explicar” os conteúdos e contextos.

O instante inicial do contato com arte se revela como um ponto zero de percepção e afeto que se desdobra em um processo de indagação, onde as diferentes atualidades podem ser potencializadas. E é nesse sentido que, na preparação pedagógica e fundamentação de conteúdos da equipe do educativo do Travessias, a veia principal é a ideia de ‘estar juntos’, o que pressupõe um formato de visita construída coletivamente entre mediador e visitantes através de suas interlocuções.

Os mediadores, imbuídos dessa prática do diálogo, iniciam o encontro estabelecendo um espaço de troca, onde cada interlocutor se sinta confortável a expressar suas impressões e questões, a partir disto sugerem modos para começar o

percurso, ao que lhes conferimos o atributo de propositores⁴⁶, posto que atuem como ativadores. A partir da conscientização implicada nas intervenções elaboradas por eles criam-se a instância temporal e territorial de atenção ampliada e percepção imaginativa ao sujeito em trânsito pelo seu mundo e os mundos da arte.

Propomos agora analisar e discutir acontecimentos de duas visitas mediadas da referida exposição. Lembramos que os motivos que levaram cada indivíduo participante até lá são os mais díspares, no entanto, compartilhamos a reflexão do curador Fred Coelho: “Todos que participaram em algum nível do projeto, eu tenho certeza, saíram um pouco transformados”.

A região onde tudo isto aconteceu é Nova Holanda, território amplo, plano e muito movimentado. Nas ruas, um emaranhado de fios chama a atenção, olhar para o céu exige um exercício de abstração e/ou incorporação de tantos elementos sobrepostos. E a geografia fixa do lugar também é suporte para um fluxo incessante de pessoas, reconfigurando o espaço a todo instante. Crianças, jovens, adultos e idosos durante o dia todo, em seus percursos pelas ruas, quando diante do Galpão, muitas e muitas vezes paravam com uma expressão mista de dúvida, estranhamento e receio, olhavam para dentro e indagavam em voz alta: “*O que é isso, hein?!*”.

⁴⁶ Trazemos de forma ampliada para o campo da mediação o conceito de “propositor” desenvolvido por Lygia Clark. Do Livro-Obra: 1968 - Nós somos os propositores. “Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido de nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora”. http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25



Figura 2: Vista geral da exposição Travessias 2011.

3.1.2. O QUE ABRIGA ESSE LUGAR? O que é isso, hein?

Este estranhamento verbalizado diante da novidade é próprio do ser afetado por algo, ao considerar-se que o corpo humano é afetado de muitas maneiras pelos corpos exteriores, e que tudo o que acontece no corpo deve ser percebido pela mente (SPINOZA, 2011, p.66). Instigado pela novidade o sujeito age, indaga, pergunta, reconhecendo que alguma coisa diferente entrou em seu contexto e não se anestesiando com isso.

Trazemos a noção sistêmica (MORIN, 2011, p.19) para tratarmos da exposição Travessias e seus acontecimentos, onde a combinação de todos os elementos culturais, contextuais, artísticos e simbólicos mantêm conexões entre si, caracterizando-se assim como um sistema, um campo de acontecimentos interligados. Reiteramos que isto não é dado, mas ativado.

Ao serem perguntados se conheciam arte contemporânea, os jovens que integravam a visita mediada com Gilson, demoraram em responder. Ele insistiu na indagação até que finalmente alguns disseram ser um movimento simbólico que expressa algum protesto, outros disseram que seria alguma coisa sem sentido.

De que maneira a arte contemporânea envolve estas duas leituras ao mesmo tempo? Uma obra de arte, que carrega simbolicamente algum protesto, necessariamente emerge de determinada conjuntura, como resultado de um processo de reflexão do artista sobre algo e, portanto está inserido em um contexto maior passível de ser percebido por outros sujeitos. Por outro lado, o entendimento desta produção como algo sem sentido nos leva a concluir que existe a sensação de impossibilidade ou limitação para conferir significado à obra. Então, a arte contemporânea, no ponto de vista destes sujeitos, seria algo que tem seu valor reconhecido pelo caráter expressivo e por já estar legitimado, ao mesmo tempo em que permanece vazio de significado. Recordamos quando Lorenzo Mammi afirma ser fundamental a questão da disposição dos espectadores diante da arte contemporânea, pois o acúmulo de referências contribui para que não tenham abertura para acreditar que determinados objetos possam ser obras de arte.



Figura 3: Obra de Raul Mourão.



Figura 4: Obra de Raul Mourão. Prática pedagógica com mediador Gilson Jorge.

“Isto aqui por exemplo. Estas três peças, são do mesmo artista, Raul Mourão. O que faz vocês pensarem?” Entre os jovens se escutou: “Em uma linha de produção... Uma obra... Um balanço...” A professora: “Eu posso ser sincera? Eu achei que tivessem se esquecido de desmontar o andaime. Eu pensei que alguém colocou para pintar as paredes e se esqueceu de desmontar”!

Ao se apropriar de uma estrutura de andaime, socialmente reconhecida como símbolo de construção civil, o artista retira sua função e desloca o objeto a outra dimensão de existência. Ainda assim a primeira identificação foi em relação a uma linha de produção, as noções de construção e trabalho se mantiveram. O mediador então provoca o movimento das esculturas e com isto os jovens pensaram em um relógio, um sino e um moinho. Percebemos aqui várias associações, que diferem em função, mas apresentam relações diretas com o trabalho do artista – pela proposta cinética, construtiva e por existirem em grandes dimensões. Outra leitura interessante foi a de oposição de ideias, ponderou-se sobre o contraponto entre a leveza do movimento e o peso do material. Também se ouviu que arte é uma coisa difícil de entender. Gilson ressaltou que a própria reflexão da professora sobre “oposição de ideias” – acrescentando “confirmação de ideias” e “omissão de ideias” – poderiam ser um meio de abertura para observar arte contemporânea, como forma de construir algum sentido, além do fato de contribuir para que cada um formasse o seu ponto de vista.

Consideramos importante neste entendimento o fato do Gilson atuar como mediador – interlocutor entre mundos (um conhecido e outro de estranhamento e aprendizagem da arte) – e sublinhar o conceito de “oposição de ideias” trazida pela professora e ainda acrescentar dois desdobramentos como proposta de abertura à arte contemporânea. Observa-se que o contexto de onde o conceito nasceu é de fruição estética de um trabalho onde ‘peso’ e ‘leveza’ convivem simultaneamente em contraste e equilíbrio. A estrutura de andaime utilizada por Raul Mourão, de modo subversivo, reinaugura suas possibilidades construtivas e de percepção; da mesma maneira, os sujeitos – no contexto de uma comunidade de trabalhadores - ao se relacionarem com esta obra são afetados pelo estranhamento e produzem significações inéditas. Este é um exemplo onde identificamos aspectos de rizoma, tanto na realização do artista como no processo de recepção da obra:

Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17).

Um aluno, que escutava atentamente, disse: “Arte é uma coisa difícil de entender”. E Gilson contrapôs: “É isso que a gente vai quebrar aqui hoje! Cada um tem um ponto de vista”. Sugerimos que o que faz com que cada ponto de vista seja diferente esteja ligado à trajetória individual de cada sujeito em suas relações com o mundo, ao repertório subjetivo, bem como de conhecimentos, que se formam de maneira singular e está vinculado ao que distinguimos como memória. Spinoza demonstra como isso ocorre na interação constante entre corpo e mente e nas diferenças entre as afecções.

Certa concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e que se faz na mente, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano.

Trata-se, na realidade, das ideias das afecções do corpo humano, as quais envolvem tanto a natureza do corpo humano quanto a natureza dos corpos exteriores (SPINOZA, 2011, p.69).

Um burburinho se formou em torno da questão sobre a dificuldade de se entender a arte contemporânea, quando outra pergunta é colocada ao grupo: “E se arte for exatamente isso? Você teve uma vida, ele teve outra, vocês têm vidas diferentes, visões diferentes de mundo. Por que uma obra não pode ser uma coisa para você e para ele ser outra”? Um dos jovens responde enfaticamente que todo o desenvolvimento humano vem disso, de unir os potenciais.

A curadora Daniela Labra fez uma pontuação importante sobre o “estar preparado” para entender arte contemporânea, segundo ela todo indivíduo está preparado para ter uma experiência a seu modo, pois estamos no século XXI e não é necessário passar por teorias ou métodos pré-determinados, também ressalta que o fantasma da “bula” no cenário institucional brasileiro, de quem “pode” e quem “não pode” desfrutar do meio cultural, tão profundamente radicado e compreendido como coisa de gente culta com acesso financeiro “está ficando meio ridículo...”. Ou seja, o lugar da arte contemporânea é um lugar democrático.

Mas de que modo a arte contemporânea é um lugar democrático, ou melhor, como a arte pode se tornar um lugar democrático? De que maneira a sociedade se apodera de pertencimento ao universo da arte?

Reiteramos a declaração de Lorenzo Mammi quando propõe a arte como lugar onde a experiência real do mundo é possível. Lugar onde o acontecimento, a experiência e o encontro entre muitos, juntos, têm muito a revelar. Nesse sentido, com o consciente compartilhamento e envolvimento de todos, a democratização das artes pode vislumbrar sua concretização.

3.1.3. No meio do caminho uma sacola com cimento petrificado

Este trabalho de Marcelo Cidade provocou as mais diversas reações do público, não podemos deixar de relatar o fato de que diversas pessoas foram surpreendidas retirando 'isto' do meio do caminho e levando até uma lixeira. Este trabalho chegou a ser resgatado de uma montanha de entulhos na rua. Um ponto de inflexão, um descuido e o tropeço acontecia. Nas interlocuções (mediações) surgiram questionamentos profundos acerca da autenticidade deste objeto como obra de arte.

Propomos que a contemporaneidade instigue deslocamentos que embora pareçam exagerados, sustentam a capacidade de inaugurar espaços potencialmente ricos de discussão e reorganizações sobre os paradigmas emergentes do universo da arte, da vida contemporânea e outros campos; como já indicado: A ação supõe a complexidade, isto é, acaso, imprevisto, iniciativa, decisão, consciência das derivas e transformações (MORIN, 2011, p.81).

Mas, ao mesmo tempo, ainda os discursos da contemporaneidade estão carregando sistemas de crenças modernistas quando não consideram o campo e a presença de temporalidades e afecções. Assim, a emergente atenção e cuidado para estes espaços, de produção sentidos (subjetivações), se torna possível através de profissionais imbuídos de fundamentações para as práticas curatoriais, mesmo que ainda de forma setORIZADA.

Resgatando as vozes dos jovens em suas vivências com a respectiva obra, eles quiseram saber de que maneira algo tão simples pôde ter sido transformado em obra de arte. Nos dois exemplos de visitas analisadas os desencadeamentos de diálogo com esse trabalho foram diferentes, embora tenham apresentado em comum a questão sobre a legitimidade de uma obra de arte - em contexto de pleno exercício de legitimidade do campo de experiências. Uma das conversas girou em torno da utilidade do cimento petrificado e do título da obra (peso morto), e a mediadora Flávia

estimulou a reflexão deles para a individualidade, perguntando o que seria um peso morto na vida de cada um, ressaltando que isto pode ser tanto um acontecimento ou uma situação, como alguma coisa concreta; também surgiu a questão da poluição causada pela sacola plástica e sua funcionalidade na vida das pessoas.

A outra conversa, com o grupo de Gilson, teve como ponto importante a invisibilidade da obra, do fato de ser um objeto comum, corriqueiro, o que de certo modo tornava a obra invisível, e disto se ponderou sobre a invisibilidade de maneira geral. Quantas coisas estão em nossos percursos cotidianos de maneira invisível? Será que tantas outras coisas devem que permanecer invisíveis? Desdobramentos aos quais analisamos como percepções metafóricas sobre a invisibilidade do conceito e da arte nas coisas comuns; e ao que também conferimos importante atenção por caracterizar a abstração imaginativa, tão estimada ao processo de subjetivação e construção de conhecimentos.

Pensemos no sujeito anônimo, visitante solitário que se depara com obras de arte (antigas, modernas ou contemporâneas) e se sente incapaz, desprovido de vocabulário e elementos instrumentais para que lhe seja possível a leitura. No debate sociopolítico dessa prática pedagógica, entre outras situações que se configuram, este exemplo do trabalho da sacola de plástico com cimento nos fornece algumas chaves para pensar. Nos detivemos exatamente nesta discussão no capítulo anterior (Macrossistema), ao imaginar o “mesmo” sujeito anônimo em contato com as obras do projeto OiR. Teria esse visitante sozinho identificado tal objeto como um trabalho de arte, e como seria esse encontro? Ou quem sabe em um ato de cidadania também não teria retirado do caminho o ‘lixo’ esquecido? De um jeito ou de outro, o trabalho de ativação (do mediador) não está em explicar simplesmente se tratar de um objeto artístico, mas provocar uma transformação, uma desnaturalização do olhar para as coisas e seus sentidos, assim como para o exercício de percepções metafóricas.

O seu olhar destacaria facilmente na paisagem do cotidiano uma sacola de plástico cheia de cimento petrificado no meio da rua? O que de fato, hoje em dia, legitima um objeto, uma coisa, um gesto como trabalho artístico? Seria uma combinação de o que, quando, onde, quem e como se propõe?



Figura 5: Peso Morto, obra de Marcelo Cidade.

Figura 6: Peso Morto, obra de Marcelo Cidade. Prática pedagógica com o mediador Gilson Jorge.

Essas perguntas indicam a passagem das utopias modernistas para os paradigmas ético-estéticos também em jogo no projeto Travessias. Se esse trabalho fosse abordado por uma postura modernista, como se considerada a partir do horizonte de um conceito determinante de significado, teríamos como desdobramento não o desenvolvimento de ampliações e amplificações de sentidos, mas a busca por uma ‘resposta’. Estamos nesse caso justamente levantando – com um olhar direto da experiência – um ponto cego ou ponto de convergência crítica entre ético e estético, entre política e pedagogia, entre autonomia e agenciamentos nas práticas artísticas contemporâneas. Nas interlocuções (mediações) estimulam-se diálogos entre os saberes e afetos locais, estimulando novos protagonismos relacionais, formadores de um espectador⁴⁷ e autor híbrido de sentidos. Resgatamos a capacidade das práticas curatoriais pedagógicas em contextos de arte em contribuir para uma transformação expressiva das condições de existência coletiva para estas microsituações.

Nos espaços expositivos – quer seja uma mostra de arte contemporânea, moderna ou clássica – é previsível saber que existirão elementos que podem estar visíveis ou invisíveis, tangíveis e intangíveis ou mesmo suscitar um tensionamento passível de ser desdobrado no diálogo – neste sentido o próprio campo do acontecimento artístico é uma mediação entre mundos. Assim também acontece nas percepções do cotidiano das pessoas. No entanto, ao integrar um grupo de visitantes

⁴⁷ Reiteramos que utilizamos o termo ‘espectador’ para nos referirmos ao sujeito em contato com as obras de arte em determinado contexto expositivo.

no processo de uma prática curatorial pedagógica, como em um laboratório de percepções onde o olhar é provocado (para além do visível – para as afecções do corpo), o questionamento se torna consciente e a construção da própria leitura é estimulada como um território de aprendizagem existencial, em que alguns conteúdos que as obras aportam são reveladores de sentidos de mundo, descobertos e (re)configurados por cada um (em interações sociais).

Nesta abordagem percebemos que o conceito de mediação se amplia. Isto é, pelos ambientes de cada exposição, o conjunto de elementos fixos, a saber, a arquitetura, a iluminação, os pisos, janelas e paredes; a concepção curatorial – sistema de valores que configura uma exposição em contexto; e a arte – são por si só um sistema polissêmico, que representariam a primeira camada de mediação. A segunda se configuraria com os fluxos de visitantes e funcionários, público em geral. E a terceira seria justamente o processo da experiência no contato com arte nesses espaços, entre muitos, juntos, ativando a dimensão desse lugar de recepção da arte como lugar de criação e de viabilidade estética e ética.

Quando, através do trabalho, o homem exerce ação sobre a natureza, isto é, sobre o meio, ele muda a si mesmo, sua natureza íntima, ao mesmo tempo em que modifica a natureza externa (SANTOS, 2006, p.78).

A tessitura gerada através desses compartilhamentos de leituras, incertezas, perguntas, descobertas, conexões e decisões coletivas se constituem como algo único, de caráter irrepetível; caracterizando-se como um paralaboratório propulsor de experimentações que se desdobram em subjetivações de conhecimento. O crítico de arte Mário Pedrosa escreveu e publicou centenas de textos sobre arte, e muitas de suas reflexões e teorias até hoje repercutem.

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório (PEDROSA, 1995, p.295).



Figura 7: X/Y/Z, obra de André Komatsu.

Alguém perguntou por que as madeiras são tortas. “Por que será? Tenta imaginar”! Os jovens começam a falar: “Peso né, acaba cedendo...” Gilson continua, indagando sobre qual seria o intuito desta obra, e se poderia haver outra concatenação. Surgiu a ideia de construção de um edifício. Então ele pergunta ao grupo se o primeiro trabalho que viram também poderia ser considerado uma construção civil, os incita a procurar uma relação com o lugar onde as obras estão, o motivo pelo qual elas teriam sido feitas e a época. “Alicerce” e “evolução” foram as respostas. Palavras com significados bem amplos e profundos, o que encaminhou a conversa no sentido de relacionar a estrutura do trabalho com a Maré, (onde vivem todos os participantes desta visita). Recordaram as palafitas. Gilson pergunta de que forma tudo está interligado, ordenadamente e um dos jovens diz que um (elemento, integrante) precisa do outro.

Nesta experiência, pelos processos dialogal e relacional, o mediador estaria ativando o campo de afecções com concatenações ampliadas de percepções até o nível de metáforas, onde potencialmente - como uma metalinguagem da arte - se configuraria uma escultura social e política.

Consideramos importante a consonância das leituras e reflexões com a própria ação de todos eles naquele momento configurando um coletivo, onde justamente um (sujeito) precisa do outro. A estrutura do diálogo só se sustenta porque há autêntico envolvimento, escuta e afinco de todos.

Para encerrar a visita, Gilson comenta sobre as obras espalhadas pelas ruas, e sobre o mapa inserido no catálogo com o qual poderiam se orientar para procurá-las ou então que arriscassem tentar percebê-las sem nenhuma indicação. Soubemos

depois através do relato da professora⁴⁸ que os jovens saíram decididos a encontrá-las. Algumas estavam fáceis, outras não foram identificadas, até que em determinado momento começaram a discutir sobre o que era ou não arte.

Flávia: “Por que será que essas fotos estão aqui”? E pontua que todo lugar e toda pessoa tem uma história. “Vocês acham que os objetos podem contar uma história”? Começam a caminhar e falar. “Pode. Como aquele copo lá, da coca-cola, antigo”. “Tem o da pizza também”. “Como conseguiram esses copos tão antigos”?



Figura 8: Stand, obra de Rochelle Costi. Prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho.

“Vocês acham que esses copos são novos ou velhos”? Eles respondem que são velhos. Um dos adolescentes diz que hoje em dia é tudo de plástico. “E tem mais uma coisa, eles estão girando”! Esse movimento dos pratos e copos e o caminhar deles pelo espaço irrompeu um processo de atenta percepção. “E por que eles estão assim, girando?” um deles indagou, enquanto outro questionava: “Para voltar no tempo deles”? Uma pausa se fez. Mais uma vez reconhecemos o exercício de percepção metafórica como inauguração do campo e experiência de autonomia poética.

⁴⁸ Em anexo 7.2.



Figura 9: Stand, obra de Rochelle Costi. Prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho.

Conversaram mais sobre essa ideia de ‘voltar no tempo’, do movimento giratório trazer lembranças e aguçar a imaginação. Flávia falou sobre a dimensão poética que a arte suscita, estimulando-os a pensar outras analogias e associações. E logo se refletiu acerca do mundo, o mundo que gira e ao girar inventa o dia e a noite, os horários, o relógio...

Nas fotografias, em contraponto, estes e outros objetos apareciam estáticos, e se propôs a partir das mesmas pensar o que havia sido esse lugar antes da exposição. “Vamos prestar atenção em cada uma”? A imersão nesse universo instigou a imaginação deles, pensaram, por exemplo, que os moldes para fabricar as travessas de plástico fossem pratos de macumba.



Figura 10: Stand, obra de Rochelle Costi. Prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho.

“E agora, a gente pode saber o que funcionava aqui”? Responderam logo: “Aqui era uma fábrica de pratos e copos”? Isso mesmo, Flávia relembra os últimos instantes da visita, dizendo que a partir da conversa e das fotos chegaram à conclusão de que ali funcionou uma fábrica de objetos de plástico; e que estes estavam velhos, mas agora estão novos; e lança a pergunta: “Será então que está tudo parado aqui”? Nas fotos tudo está em repouso, nada se mexe; nos móveis estão em movimento; o tempo se moveu; nossa cabeça não parou de pensar, tudo se moveu dentro dela. “Então quando alguma coisa está parada, pode mover alguma outra coisa, nós descobrimos que podemos estar parados e em movimento ao mesmo tempo.”

Em uma obra de arte, os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo – tal como, em uma conversa amistosa, há um intercâmbio e uma mescla contínuos, mas cada interlocutor não apenas preserva seu caráter pessoal, como também o manifesta com mais clareza do que é seu costume (DEWEY, 2010, p.111).

Trazemos com clareza um contrapositionamento ao que comumente se compreende das ações de um educador/mediador nos espaços expositivos, como sendo aquele que está a reboque do visitante para ‘salvá-lo’ de um possível estado de falta de entendimento e compreensão. Entendemos o papel do educador/mediador, inserido em uma política curatorial pedagógica, sendo de comprometimento com o cuidado dos processos de experiência e subjetivações dos sujeitos.

4. TRANSFORMAÇÕES

Uma simples – e livre – desconstrução da palavra ‘transformações’ para dar continuidade. ‘Trans’ vem da ideia de atravessar, prefixo usado para remeter a coisas que estão mais que interligadas, mas entrelaçadas, uma parte de uma existe na outra e vice-versa. ‘Forma’ pode ter um contorno ou apenas sugeri-lo, pode estar fechada ou aberta, pode ser verbo ou coisa – tangível ou intangível. ‘Ações’ remete a multiplicidade de movimento, a estar vivo e atuante.

O campo da arte como mediação entre mundos – e arte em si sendo mediação – traz consigo essa propriedade de transformação. ‘Media’ (mídia) é o caminho (através de) e ‘ação’ é movimento. A forma - invisível - não estática do conceito de mediação remete à prática curatorial pedagógica justamente como esse território de transformações individuais e coletivas, que pressupõe ações de trânsito corporal e mental, indissociáveis. Estariam então ‘transformação’ e ‘mediação’ sempre no tempo presente, por não cessar?

4.1. Jogo, Símbolo e Festa

Segundo Hans Georg Gadamer (1991) toda obra de arte deixa ao que a recebe um espaço de jogo para preencher; seria um erro acreditar que a unidade da obra significa seu encerramento diante do espectador. A identidade hermenêutica da obra, para o filósofo, tem um alicerce muito mais profundo, inclusive efêmero e irrepetível, quando aparece ou se valoriza enquanto experiência estética em intercâmbios sociais.

O que torna sua identidade uma condição hermenêutica é o desafio comunicativo da obra que espera ser correspondido, exigindo uma resposta que só pode dar quem tenha acessado e aceitado esse jogo público da obra. E essa resposta tem que ser a sua própria, do cojogador que forma parte do jogo. Advém disso a noção de que o espectador tem um papel mais ativo, sem ser um mero observador que contempla passivamente o que acontece a sua frente, ele participa do jogo, é parte dele.

Este acontecimento, este jogo, se consolida como símbolo, gerando em si também a noção de pertencimento renovado a uma época, comunidade interpretativa, grupo ou geração. O simbólico da arte impera sobre um insolúvel jogo de contrários, de mostrar e ocultar.

A obra de arte não é simplesmente uma mensageira de sentido, como se pudesse ser igualmente carregado sobre outros portadores. Antes, o sentido da obra se funda no contexto sociocultural em que ela está. A obra enquanto jogo é também a sua própria 'media+ação' ou 'trans+forma+ação'.

A vida e identidade de uma obra se faz através dessa partilha na qual cada sujeito tem a possibilidade de pertencer existencialmente e da construção de desdobramentos, bem como de produção de sentidos. Ao mesmo tempo, neste jogo de interpretações e subjetivações uma obra de arte deixa de ser apenas uma forma estática⁴⁹ e passa à dimensão de território, lugar do simbólico e festa, que possibilita por meio das interações sociais, tanto o reconhecimento quanto o pertencimento dos indivíduos a uma esfera coletiva da vida pública.

E finalmente, se completa a unidade tripartida, ou tripé conceitual, com o sentido de festa, como atualidade da arte (ou temporalidade) enquanto lugar onde há congregação e se recupera a comunicação entre todos. Ao que trazemos novamente o conceito de heterotopias desenvolvido por Foucault (2009): Podem estar ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo, na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira, ao que assume o modo de festa, se caracterizando assim como temporais.

Quando Gadamer indica que o sentido da obra se funda no contexto social em que ela está, recuperamos a noção que Gumbrecht⁵⁰ desenvolve sobre produção de presença, referindo-se a que as coisas quando estão à nossa frente ocupam espaço e são tangíveis, perceptíveis aos nossos corpos e não só apreensíveis exclusivamente pela significação. O que ocorre é que a modernidade intensificou as dicotomias entre

⁴⁹ Ressaltamos que nos referimos a todos os tipos de trabalhos artísticos, inclusive performances e proposições experimentais. Utilizamos o termo 'forma estática' para abranger a obra exposta, em interações sociais.

⁵⁰ GUMBRECHT, 2010.

espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante, estabelecendo hierarquicamente uma primazia ao sentido⁵¹ intelectual.

Ampliamos assim esta conceituação para uma reflexão que contempla o sentido da presença, não apenas em relação à arte, mas como envolvimento em uma instância maior no projeto Travessias.

Quais foram as perspectivas da presença, e que transformações decorreram aos que participaram do projeto? Evidencia-se o cuidado com a presença enquanto parte do sentido da arte, do jogo, festa e simbólico, com transformações e transbordamentos éticos a serem estudados.

Quando, por exemplo, acompanhamos as análises do trabalho desenvolvido por Gilson Jorge e Flávia Coelho em suas práticas pedagógicas nas visitas, observamos que por meio da preparação pedagógica e de conteúdos, junto ao repertório individual de conhecimentos e experiências, as atuações de ambos estiveram condizentes a uma política ético-estética (estruturada pela coordenação do educativo) aliada a premissas elencadas pelos gestores e curadores da exposição. Nas conformações dos grupos – ao que podemos trazer a noção de produção de presença – o poder motivacional dessa condição acarretou a possibilidade da experiência estética, sinestésica e de acontecimento, fundamentada na temporalidade de cada sujeito e com a potência de desencadear subjetivações.

Em entrevistas⁵² realizadas foi possível estimar algumas perspectivas e transformações. Perguntei o que significou o Travessias, e Flávia disse que em primeiro lugar ela descobriu uma ‘mediadora’ que não sabia nela existir, depois descobriu a arte contemporânea e por fim uma história da Maré, comentou que percebeu um resgate para os moradores que ao entrar ali tiveram também a oportunidade de conhecer arte contemporânea e de resgatar um pouco de sua própria história, da história da sua comunidade; disse se lembrar especialmente de um dia em que fez uma visita com dois garis, e que justamente naquele momento havia uma equipe de televisão fazendo uma reportagem e que ao perceberem a presença dos garis começaram a fazer muitas

⁵¹ Gumbrecht quando discorre sobre o que o ‘sentido’ não consegue transmitir é em relação a interpretação, ao significado, e realça os efeitos de ‘sentido’ em sua acepção de sinestesia.

⁵² Em anexo 7.3.

perguntas a eles, até que um disse: “Por que será que está todo mundo perguntando as coisas pra gente, um gari não pode gostar de arte?”



Figura 11: Obra do Coletivo AVAF, em interação de prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho.

Há aqui vários pontos para iluminarmos. De um lado, a percepção da mediadora às mudanças que aconteceram com ela, às possibilidades de que os moradores pudessem se apropriar desse espaço e a nítida existência de uma fronteira sociocultural profundamente enraizada. Por que razão causa espanto dois garis estarem presentes em uma exposição de arte? Vale trazer dois trechos, do texto da curadoria e sobre o projeto⁵³ (2011): “A articulação da arte com a vida cotidiana de uma região da Maré passa por isso que estamos chamando de aposta em um diálogo possível e perene entre o que sempre foi visto como distante e os que sempre foram postos à distância desse universo”. “E, acima de tudo, propiciar que muitas pessoas da cidade, fossem de favelas, subúrbios ou nobres áreas, pudessem se encontrar, partilhar o contato com as obras e se colocarem em condições iguais em um espaço democrático, isso foi, sem dúvida, o que mais prazer e alegria gerou-me o projeto” (Jailson de Souza e Silva).

Discutimos anteriormente sobre a premência das instituições e curadorias, que representam nos espaços expositivos a primeira camada de mediação da arte com o público, em assumirem um posicionamento político em relação à sociedade e às

⁵³ Em anexo 7.3.

práticas pedagógicas. No Travessias 1 tivemos uma experiência profícua acerca das ações desenvolvidas pela equipe do programa educativo, e de uma política institucional muito bem definida, mas ainda se revelou ser preciso um estreitamento maior entre o projeto curatorial pedagógico (programa educativo) e o institucional. Apontada esta necessidade em relatório interno, para o Travessias 2013 tivemos um tempo extenso para preparação pedagógica e de conteúdos da equipe de mediadores, um mês, fato que sem dúvida se refletiu em ações e reflexões significativas. A curadoria apontou em seu texto: “Um ponto fundamental da exposição *Travessias 2* é o seu caráter educativo, pois acreditamos que a aliança entre educação e cultura são pontos-chaves para a mudança social e política de qualquer sociedade”. Destacamos este parágrafo não apenas por estarmos de acordo, mas principalmente por revelar um posicionamento corporativo interessado e empenhado no direcionamento de tal iniciativa aos sujeitos na sociedade.

O artista Luiz Camnitzer notou que: “Educação e arte não são coisas diferentes, elas são diferentes aspectos de uma única atividade”. Isto sugere uma compreensão de arte e educação como uma práxis experimental e construtiva, uma dinâmica contínua e constante de trocas de dentro e fora de um mesmo processo, semelhante à banda de Moebius; cada lado se desdobra no outro, tornando possível liberá-las de posições fixas e possibilitando ainda uma abordagem mais criativa, crítica e híbrida para ambas (VERGARA; GOGAN, 2011).

Pode-se concluir que esta produção de presença, em seu jogo de relações entre sujeitos, mundo e arte, recuperando a comunicação e congregação desencadeia acontecimentos, tendendo a composição e (re)descoberta do simbólico.

Estamos vislumbrando uma transformação em processo neste caso, onde as hierarquias de mediação da arte começam a se avizinhar. Reiteramos que já existem raros espaços onde a compreensão das práticas políticas pedagógicas como parte de um processo curatorial institucional começa a se estruturar de maneira eficaz e presente.

Outras transformações foram observadas, Alessandra Alves⁵⁴ que é assistente social e trabalhou como mediadora nas duas edições do Travessias, contou que tinha muitas resistências à arte contemporânea, e que depois de ter participado da primeira

⁵⁴ Entrevista em anexo 7.3.

vez, percebeu uma mudança no próprio olhar, por ter tido a oportunidade de conhecer e fazer parte do projeto. Disse que considera um grande ganho a fundação do espaço do Centro Cultural Bela Maré, não só para os moradores da região, mas para toda a cidade. É fato que existe uma segregação dos espaços da cidade, ela está partida, e quanto a isso os gestores do espaço e do projeto estão muito bem conscientes – e ativos em movimentos que visam à mudança dessa situação. “E outra coisa que eu tive a certeza, no Travessias 1, é que de fato a arte não está só no museu que a gente conhece da forma tradicional. A arte é feita para todos, mas nem todos têm esse acesso, e a gente está viabilizando que exista esse acesso.” Ainda nos últimos momentos da conversa com a mediadora ela relatou que ineditamente, após a primeira experiência, em um dia de domingo viu no jornal a informação de uma exposição de arte contemporânea no Sesc Madureira – perto de sua casa – e foi com a filha, sem titubear, isso nunca havia acontecido pois antes não sentia vontade para ir a exposições, pois em outros centros culturais (no centro da cidade) aconteceu de se sentir intimidada pelos funcionários que segundo ela a olhavam de maneira preconceituosa, como se ela não pertencesse àquele lugar.

4.2. ESTAR JUNTOS entre descobertas e dificuldades

[Coleção de vozes e imagens da equipe Travessias2]



Figura 12: Uma das cartografias conceituais, realizada coletivamente, entre educadores e coordenação [equipe do Educativo].

As perguntas que pairam no ar são: como viver em um mundo regido por diferenças, e qual o papel do artista nessa cidade que muda vertiginosamente?

Essas obras se encontram aqui em torno da ideia de transformação, de uma cidade em trânsito.

Dialogar e compreender o desconhecido ou o diferente na arte (as primeiras perguntas que fazemos quando estamos diante de uma obra de arte geralmente são: o que é isto? Para que serve?) é deslocar essa mesma relação para a nossa vida e, mais do que isso, compreender que aquele diálogo com o diferente pode moldar o nosso olhar e a nossa alma. Uma condição, por sua vez, que pode ser levada para qualquer relação interpessoal. Mais uma vez se coloca a questão: como compreender ou dialogar com aquilo que – aparentemente – é tão diferente de nós? Respondemos a esta pergunta com outra: mas não é exatamente isso o que passamos em todos os momentos da nossa vida?⁵⁵

E qual o papel do mediador/educador, inserido no Travessias, nessa cidade que muda vertiginosamente?

Durante o acompanhamento da equipe nos reunimos uma vez por semana para conversar sobre as experiências e os processos, para tanto, a cada encontro foi feita uma proposta para dinamizar o diálogo. As análises que seguem são a partir de uma cartografia sobre as ‘descobertas’ e as ‘dificuldades’, no dia 30 de maio de 2013, cada um escrevia no papel e em seguida relatava.

Eu vou colocar ali nas descobertas: Crianças que não conseguem abstrair. Eu acho que a discussão, a mediação com arte contemporânea tem muito a ver com a poesia do Manoel de Barros por conta da desconstrução da descrição do que você está vendo. “Ah, o que é isso?” “É um tambor, são linhas entrelaçadas e tal...” (referindo-se ao trabalho de Ernesto Neto) E é difícil desconstruir essa narratividade daquilo que se está vendo. E daí o Manoel de Barros diz que os objetos querem fugir da pobreza da descrição, não querem mais ser vistos como razoáveis, a poesia dele é total uma desconstrução desse mundo do concreto, desse mundo descritivo, e ele vai buscar outras palavras... E eu coloco isso como dificuldade também. Quando você chega à arte, quando você vai para o subjetivo, tudo bem que um adulto que não trabalhe com arte tenha problemas... mas para mim, é tão frustrante [...] a outra vez eu subi com dois menininhos, um não estava a fim de nada mesmo, mas o outro estava interessado, só que ele não conseguia abstrair, e eu dentro de mim louca... Como pode, o que eu faço? A criança não consegue... [...] o mundo estraga a criança cada vez mais cedo, cada vez leva a criança para o mundo objetivo e concreto mais cedo e daí dificulta o nosso trabalho... e conseguir romper isso eu acho que faz parte desse trabalho. Nívea Santana (mediadora, área de artes cênicas)

⁵⁵ Fragmentos do texto curatorial Travessias2, na íntegra em anexo 7.3.



Figura 13 e Figura 14: Mediadora Nívea Santana em prática pedagógica com turma de escola.

Estamos diante de uma clara evidência de que o sistema neoliberal, tão presente na sociedade e na educação, refreia em seus paradigmas restritos a possibilidade de uma práxis de ação e reflexão aos indivíduos. Pode-se ver que um dos resultados disso é a instauração de uma situação-limite que se configura quando estes indivíduos são incapazes de estimular a imaginação e produzir relações no contato com arte. Posto isto, especifica-se um dos pontos onde a prática curatorial pedagógica – política e conceitualmente fundamentada – encontra terreno para desenvolver suas diretrizes acerca dos estímulos ao pensamento criativo, do ato de rejeitar referências genéricas e incitar a investigação reflexiva e dialógica. O que também apresenta suas dificuldades, pois não basta ter as diretrizes e a consciência da ação que se exerce, estar sujeito a imprevistos faz parte desse processo, assim como um estado de muita atenção àquilo que se diz.

É, quando não há a construção por parte do outro, você se sente a vontade para construir por ele, porque alguma construção tem que ser feita, nem que seja para estimular, nem que seja para que eles vejam alguém construindo, porque muitas vezes, ainda mais quando são adolescentes, eles nunca viram alguém construindo um conhecimento, porque na escola é dado, 'Ah por que é isso?', 'Ah, não tá no livro?', 'Porque é assim, eu aprendi assim'. Outro dia eu estava pensando isso, qual deve ser o índice de professores que não sabem a origem do nome da disciplina que aplicam, e se um aluno perguntar 'Por que a matemática se chama matemática?', 'Por que história se chama história?'. Sabe, eu fiquei pensando nisso, não sei até que ponto, eu falo pela minha experiência escolar, os professores mostram para os alunos como se constrói um conhecimento, porque elas só veem o conhecimento pronto e elas acreditam que as construções que elas mesmas fazem não é conhecimento, é bobagem, então eu acho que quando ele não constrói, alguém tem que construir na frente dele para ele ver como se constrói o pensamento. Mas daí também tem esse perigo, a gente dar respostas. David Alfredo (mediador, área de música e história)



Figura 15: Mediador David Alfredo em prática pedagógica com turma de crianças. Caixa de Retratos, obra de Marcelo Silveira. Figura 16: Mediadora Renata Sampaio em prática pedagógica com turma de jovens. Obra de Daniel Senise.

Eu tenho visto como uma descoberta também chegar um momento de você não saber o que fazer, e esse não saber o que fazer faz com que a coisa aconteça, é uma questão até de ver o que o grupo vai fazer com você, você como essa porosidade, de absorver o que aquele grupo precisa. Renata Sampaio (mediadora, área de performance)

Algo extremamente importante nestes encontros entre os educadores é o que se pode identificar como possibilidade de reflexão, verbalização e intercâmbio das experiências que tiveram. Esse estado de ‘porosidade’ denominado por Renata, e que poderia ter sido nomeado a partir de outra metáfora, indica justamente um posicionamento ético perante as enunciações e demandas que surgem no momento do jogo dialógico.

Na semana seguinte, o encontro tinha como proposta interligar as reflexões sobre a leitura do texto “Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência” de Jorge Larrosa às próprias experiências na exposição.

Falando sobre isso, de sair da teoria e ir para a prática, da experiência que vocês ganharam durante a imersão teórica. Como é essa transição de ir para a experiência prática? Janis Clémen (coordenadora da equipe, artista educadora)

Um trecho do Larrosa: “Posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, nem prever, nem prever”. Eu nunca vou saber o que o cara está vendo ali... Renata Sampaio (mediadora, área de performance)

[...] Tudo bem, você está de alguma maneira circundando um campo, mas o que pode sair desse campo é incontrolável, e aí é o cuidado de não controlar o ‘onde’ esse campo vai te levar, isso é a escuta. Janis Clémen (coordenadora da equipe, artista educadora)



Figura 17: Mediator Jean Carlos em prática pedagógica com turma de jovens. Obra de Vik Muniz.

Figura 18: Mediadora / Coordenadora Janis Clémen em prática pedagógica com turma de crianças. Obra de Ernesto Neto.

Por isso que eu falo que você tem que incorporar diversos *avatares* durante a mediação, porque você não pode ser um, e entrar nesse imaginário que o público que está ali vai criando, e inventando a sua mediação todos os dias, acho que você inventa. Jean Carlos (mediador, estudante da UERJ, morador da Maré)

Em outra passagem do texto do Larrosa, ele fala: ‘A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca, não o que se passa, não o que acontece ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém quase nada nos acontece. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.’ E para mim esse ponto foi um divisor de águas, no entendimento de quando ele coloca a experiência como algo tão distante do que a gente vive hoje, porque por mais que a gente tenha essa disponibilidade de acessar informações, e trocar e conversar uns com os outros, dificilmente a gente está aberto para estar inteiro nesse encontro, e para mim isso marcou muito, porque como mediadora você tem que estar por inteiro ali, não é somente passar por mais um encontro, mais um grupo, ou mais uma pessoa, é a pessoa, é o grupo, é o momento, e óbvio que como ser humano nem todo dia a gente vai estar assim igual, mas se dispor a isso, isso é muito especial, então a gente o tempo todo está aberto a se doar e esse é um exercício para a vida como ser humano, para realmente a gente levar isso para vida [...] incitar o grupo a estar assim também né, é um desafio a gente estar ali inteiro e aberto para viver a experiência. Noelle Araújo (mediadora, área de relações internacionais)

Esta conversa foi bem mais duradoura e o que se torna pertinente ponderar é sobre a importância de se saber suscetível a condições que os outros irão compor através de uma variedade de reações – silêncio, réplica, pergunta, estranhamento, apatia, alegria etc. – e que esse é o lugar de maior cuidado por parte do educador/mediador, se reconhecer nesse lugar como sendo mais um no jogo entre muitos, é o estar juntos, presença de corpo e mente.

Museu é lugar de encontro com objetos, espaços e tempos diversos e estranhos; uma heterotopia no sentido empregado por Michel Foucault. O museu trama narrativas, fabula histórias que, em uma direção ou outra, tornam significativo esse encontro, convertendo-o em intensa experiência de conhecimento. A estranheza e as questões subjacentes a esse universo de diferenças devem persistir e se estender de algum modo à realidade cotidiana do visitante. Isso alcançado, se terá também produzido uma experiência de aprendizagem. (CARRILLO in CABO GERALDO, 19)



Figura 19: Mediadoras Nívea Santana e Carolina Aleixo em prática pedagógica com jovens. Caixa de Retratos, obra de Marcelo Silveira.

5. A VIABILIDADE DO INÉDITO⁵⁶ [conclusão]

“O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o, alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.273).

O sentido da obra se funda no contexto social onde ela ‘está’, convocando àquele que se põe em contato com ela para que também ‘esteja’. Assim, estar presente, não apenas em corpo, é fundamental para que o jogo aconteça, para que o simbólico se consolide na comunicação e mediação entre sujeitos, mundo e arte, revelando a novidade e possibilitando o inédito.

As experiências públicas das práticas artísticas contemporâneas culminam na confluência entre temporalidade e territorialidade, determinando o sentido político enquanto campo e jogo de suas mediações. E as práticas curatoriais pedagógicas, ao convergir, através do experimental, o artístico e o pedagógico, com a construção coletiva de presença e sentidos, incorporam também sobre si uma indagação política e verdadeiramente crítica como horizontes de possibilidades (e responsabilidades) da liberdade poética - indissociável da reflexão e produção de subjetividades. Como micropolítica e microprática social da arte na esfera pública, a prática curatorial e pedagógica - caracterizada como educação menor⁵⁷ - se constitui como viabilidade e cuidado com os vínculos locais nas configurações artístico-sociais.

Desde o início aportamos o entendimento de que arte em si é mediação e de que o ser humano está no mundo sendo mediado constantemente, intencionalmente

⁵⁶ Esse “inédito-viável” é, pois, em última instância, algo que o sonho utópico sabe que existe, mas que só será conseguido pela práxis libertadora que pode passar pela teoria da ação dialógica de Freire ou, evidentemente, porque não necessariamente só pela dele, por outra que pretenda os mesmos fins. O “inédito-viável” é na realidade uma coisa inédita, ainda não claramente conhecida e vivida, mas sonhada e quando se torna um “percebido destacado” pelos que pensam utopicamente, esses sabem, então, que o problema não é mais um sonho, que ele pode se tornar realidade. Assim, quando os seres conscientes querem, refletem e agem para derrubar as “situações-limites” que os e as deixaram a si e a quase todos e todas limitados a ser-menos o “inédito-viável não é mais ele mesmo, mas a concretização dele no que ele tinha antes de inviável”. (Ana Maria Araújo Freire In: FREIRE, 1992).

⁵⁷ Tratamos do campo da educação não formal; Segundo Deleuze e Guattari o termo ‘menor’ tem o sentido de menor instância, de minoria e não de grau de importância. (GALLO, 2008, p.62).

ou não, por meio de coisas, da linguagem e sua interação social com os outros seres. “Movimento de múltiplas faces dando lugar a instâncias e dispositivos ao mesmo tempo analíticos e produtores de subjetividade” (GUATTARI, 2102, p.54).

Ao que convencionalmente denominamos como mediação na arte se encontra em transformação, enquanto extensão relacional da esfera pública da arte se reconhece mediação como conceito estrutural (e estruturante) das ações dialógicas – aproximando artistas, curadores e educadores/mediadores – quando todos cuidam do acontecimento ético-estético no contato entre sujeitos, arte e mundo.

Desta forma, as práticas políticas, estéticas e pedagógicas (mediações) podem ser pensadas como arte em estado de reversibilidade sólido-líquido e finalmente espiritual e gasoso⁵⁸. Observamos que ações artísticas são qualificadas como jogo, festa e simbólico na esfera pública através da ética dos cuidados e vínculos. Isto é, deflagram e exigem em seus processos a convergência entre crítica, reflexão, poética e subjetivação. Por suas características de jogo e festa, as práticas estão também demarcadas como intervenção no mundo objetivo, sendo um sistema próprio gerador de acontecimentos e possibilidades de desencadear muitos outros.

E ainda, podemos considerar o resultado experimentado e vivenciado desses encontros, em uma abordagem análoga ao campo expandido de Rosalind Krauss⁵⁹, como um trabalho artístico, estético e coletivo.

⁵⁸ MICHAUD, 2007.

“É como se mais beleza significasse menos obra de arte, ou como se ao tornar escassa a arte, o artístico se expandisse e colorisse tudo, passando de certa maneira ao estado de gás ou de vapor, cobrindo todas as coisas. A arte se volatizou em *éter estético*, lembrando que o éter foi definido pelos físicos e os filósofos depois de Newton como meio sutil que impregna todos os corpos”.

⁵⁹ “Mas pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura — termos estes que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra. Por motivos ideológicos o complexo permaneceu excluído daquilo que poderia ser denominado a clausura da arte pós-renascentista. Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Suas finalidades e deleites residem justamente em serem opostos e diferentes”. Originalmente publicado no número 8, 1979, o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984. Trad. publicada no n.1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 1984 (87-93).

No caso dos dois anos de Travessias, através da pesquisa e das ações que fundamentaram a análise aprofundada do projeto e suas políticas, bem como das intervenções realizadas, pudemos notar a partir da experiência vivida (observação participante) o modo concreto e direto (com as microlentes da mediação) do cuidado e vínculo com a temporalidade e territorialidade que deram sentido singular às experiências estéticas.

Resgatamos a ideia de que a contemporaneidade reclama pelas relações presenciais, em um mundo onde as redes tecnológicas cada vez mais se fundam como proeminente território de comunicação e o capitalismo rege um *modus operandi* social baseado no consumo, faz-se então necessário reestabelecer e buscar uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre as implicações de presença e de sentido. A arte, nesta abordagem, mesmo sendo também regida pelo mercado, elabora e propõe inquietações complexas sobre esse tipo de relação e autonomia.

Cada conjuntura artística está delineada por critérios específicos, regulados por uma série de alçadas que perpassam as políticas corporativas, as decisões curatoriais, a produção e a propaganda midiática, assim a arte em cada contexto onde se faz presente desenha diferentes estruturas - conjuntos fixos⁶⁰. Ao acompanharmos o caso radical de fronteiras entre museus, cidade e periferia - fora das instituições tradicionais - nos perguntamos sobre quais parâmetros políticos institucionais estão atuando incorporados às singularidades sociais, geográficas e culturais de cada empreendimento destes.

De que maneira estão sendo contextualizadas ou flexibilizadas propostas e parâmetros que podem convergir práticas artísticas, curatoriais e pedagógicas (posto que conciliem abordagens conceituais ao espaço e tempo institucional) e deste modo trazendo também a dimensão política ou limite como crítica institucional?

Tendo em vista o que aferimos, existem contradições em algumas dessas políticas corporativas, pois se por um lado apresentam e investem na dimensão 'educativa', por outro, na maioria das vezes, não preconizam em seus princípios um desenvolvimento crítico e reflexivo ao público e motivam um modo de acesso às avessas.

⁶⁰ (SANTOS, 2006).

Os programas educativos das exposições representam uma plataforma de visibilidade, aumentando a quantidade de público, ao que torna pertinente questionar se o investimento nestes programas não esteja, de modo geral, se transformando em estratégia e justificativa para as produções culturais no campo de exposições. Pela lógica corporativa as empresas de produção cultural encontram como principais motivações nessa área o ganho de imagem institucional, o valor agregado à marca da empresa e o reforço de seu papel social. Nada disto garante que o trabalho desenvolvido por estes setores educativos de fato esteja comprometido com a qualidade da experiência vivenciada pelo público (HONORATO, 2007, p.119).

Como instrumento de marketing, da mesma forma que se espetacularizam as vanguardas experimentais em exposições dos circuitos oficiais da arte, a implementação de programas educativos tende a desvirtuar o caráter fundamental de uma prática curatorial pedagógica - abalizada em preceitos éticos e estéticos - uma vez que em lugar de promover um espaço de encontro onde se exponham as percepções individuais, os conflitos, questionamentos, incertezas, pensamentos e contradições etc., esta acaba por representar e se inserir em um mecanismo ou procedimento de política de capital. Seguramente há uma grande parcela de profissionais atuantes na área – coordenadores, educadores / mediadores – que mesmo quando subordinados às políticas institucionais não interessadas em um projeto educativo político e expressivo, se empenham por desenvolver um trabalho de responsabilidade e comprometimento, ainda que inseridos nessa lógica mercadológica. Esse debate da mediação, como apontado por Carmen Mörsch⁶¹, entre outros, não está no profissional que a realiza, mas no sistema que institucionaliza o fetiche das vanguardas até hoje, incluindo a passividade do papel dos programas educativos na interface com a sociedade.

A quem afeta os impactos dos contextos de interações? São estas levadas em consideração pelos artistas, curadores, produtores e organizadores? Vemos em andamento que este impacto tem maior reverberação na camada de relações interpessoais abalizada pela prática curatorial pedagógica.

⁶¹ Carmen Mörsch, artista e mediadora de arte, dirige desde 2008 o *Institute for Art Education* da Escola Superior de Artes de Zurique. No âmbito da mediação de arte e da educação cultural, vem realizando projetos, pesquisando e publicando desde 1995. Atualmente é responsável pelo projeto de mediação cultural da Pro Helvetia Fundação Suíça para a Cultura.

Acreditamos estarmos localizados em uma trajetória que aponta para profundas reestruturações dos empreendimentos da arte no Brasil, no sentido de reavaliação do papel dos programas educativos e seus agentes que geralmente, na atualidade, na maioria dos espaços de arte, ficam a reboque do público, como um posto salva-vidas pronto a oferecer anteparos seguros que resguardem o sujeito de qualquer possibilidade de relação profunda, sinestésica e geradora de acontecimento.

É preciso empoderar os praticantes e visitantes dos espaços públicos da arte e cultura como parte de um exercício político e poético de cidadania e educação. Esta é a acessibilidade que está em jogo. O sistema educacional vigente em nosso país ainda está pautado por paradigmas tradicionais de transmissão de conteúdos, bem definidos em disciplinas, e sem – ou pouco – estímulo aos processos investigativos, de questionamentos, práxis e construção de conhecimentos. E é assim que vemos grande parte do público presente nos espaços da arte, perdidos por entre os trabalhos, em situações-limite, buscando uma resposta compacta, uma definição que a priori lhes indique como e o que pensar e sentir; vivenciam a arte com o distanciamento próprio de quem se habituou a um mundo neoliberal em todas as suas instâncias. Nessas ocasiões também é muito comum assistir o quão a arte é vivenciada através de equipamentos fotográficos, em postura de mero consumo do instante – da ‘sociedade de consumidores’ assinalada por Zygmunt Bauman – e muito distante da compreensão desse próprio meio de registro carregar em si, historicamente, o fato de ser também suporte e linguagem artística, além da falta de consciência de si mesmo como um potencial produtor de arte.

Logo, que tipo de transformações políticas institucionais são necessárias para enfrentarmos o perigoso estado de relação de consumo a que a sociedade tem sido incitada? Como é possível a partilha poética e crítica sem a partilha política?

Primeiramente, a partir de todas as questões suscitadas e investigadas neste estudo, podemos circunscrever uma área onde fundamentalmente aparecem os seguintes aspectos: a problemática do sistema educacional brasileiro em vigência (contexto histórico-cultural do público a que nos referimos); o entendimento de que arte por si é mediação – além de propiciar outros tipos de mediações (práticas curatoriais pedagógicas); ausência de uma integração das diferentes alçadas que fazem parte dos empreendimentos artísticos, indispensável para que se estabeleçam

linhas de valores político-ético-sociais convergentes e possíveis; a necessidade de atenção e cuidado à preparação dos mediadores como artistas educadores no campo público conceitual – relacional (de qualquer área ou formação híbrida) através de um conjunto instrumental estético – pedagógico.

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. [...] É incontestável que arte e mediação de arte também, e precisamente por suas sobreposições, podem preparar o terreno para outras formas da vida pública. De que áreas vêm os responsáveis e as ideias, isso é de menor importância (SCHMITT, 2011).

Assim, a dimensão de recepção da arte, sua inerente viabilidade do inédito e superação de situações-limite, às quais estamos todos os seres humanos, em menor ou maior grau, submetidos, não deveriam - assim como acontece com a área da educação em suas disciplinas muito bem delimitadas e desconectadas umas das outras - ser entendidas como restritas a um campo específico, aparentemente desvinculado a outros, e nem tampouco como uma esfera de privilégio a determinadas 'categorias' sociais. Ou seja, emerge a querela por uma reestruturação nas bases que fundamentam as políticas institucionais acerca dos valores que empreendem e também do modo como as plataformas educativas atuam no cenário artístico.

Como perspectiva para que estes dilemas possam incidir transformações que julgamos procedentes e para que se possa repensar, cuidar horizontalizar as diversas instâncias hierárquicas – de mediação – no universo da arte, sugerimos considerar:

- A noção de Ecosofia, proposta por Guattari, onde haja prioritariamente uma articulação ético-política entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) como forma de equilibrar e fortalecer a relação da subjetividade com a exterioridade, a qual vai afetar também a compreensão orgânica e social do público das artes e os empreendimentos artístico-sociais;

- Vislumbrar a produção de presença e a produção de sentido – recuperando o equilíbrio entre mente e corpo, ética;
- Manter presente o caráter de heterotopia da arte, como lugar de suspensão, de sobreposições de tempos e espaços reais e utópicos;
- Conceituar e atualizar a relação que há entre arte e política. “A relação entre estética e política é [...] a maneira como as práticas e as formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua configuração, de donde recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e singular” (RANCIÈRE, 2012, p.35);
- E ponderar sobre a reconfiguração material e simbólica ao território comum, onde os acontecimentos do universo da arte tem sua existência.

Certa vez me perguntaram como eu sabia ao terminar uma visita com um grupo pela exposição se ela tinha sido boa. Essa sem dúvida é uma das melhores perguntas que compõem o meu processo de artista educadora.

Com todas as transformações que vivo através das práticas em territórios da arte, em situações de compartilhamento, neste momento me é possível dizer que é a percepção (corporal e mental) de que percursos inéditos são ativados - através de proposições de reflexão, críticas questionadoras e democráticas - a todos que compõem tal presença (em diferentes medidas), e que tais trajetórias, cada uma em sua temporalidade e territorialidade, se desdobram em subjetivações de sentidos e significações, bem como em construção de conhecimentos. Onde a reconfiguração do mundo sensível e a experiência real do mundo se tornam iminentes. É o que torna viável presumir que o meu exercício sociopolítico como artista, em minhas próprias ações, travessias e devires, pode gerar movimentações, individuais e coletivas, entre mundos.

“Assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. A miniatura é uma das grandes moradas da grandeza” (BACHELARD, 1993, p.164).



Figura 20: Parede com cinco buracos, de Daniel Senise. Menina em interação com a obra.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Carmen; CANTON, Katia. **Espaços da Mediação**. São Paulo: PGEHA / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BASBAUM, Ricardo. **In Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. MOURA, Rodrigo (org.). Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2004. Disponível em: <http://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf> Acesso em julho de 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Dialogismo e polifonia**. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2012.

BISHOP, Claire. **A virada social: colaboração e seus desgostos**. In: Revista Concinnitas: arte, cultura e pensamento - Instituto de Artes - UERJ; ano 9, vol. 1, número 12, julho 2008. Pg. 147 – 157. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/>> Acesso em junho de 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CASTILLO, Jesús Maria. O contador de histórias: Poéticas e políticas da narratividade na cultura contemporânea. **In: Narrativas, ficções, subjetividades**. CABO GERALDO, Sheila; COSTA, Luiz Cláudio (org.). Rio de Janeiro: Quartet, 2012. Pg. 19 – 30.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CLARK, Lygia. **Livro-obra**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br/arquivoPT.asp>> Acesso em fevereiro de 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, (Vol. 1) 1995; (Vol.3) 1996; (Vol. 4) 1997.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, Rio de Janeiro: Forense Univ., 2009. (Ditos e Escritos, III).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Educação como Prática de Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. **Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Notas: Ana Maria Araújo Freire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. **La actualidad de lo bello**. Barcelona: Ed. Paidós, 1991.

GALLO, Silvio. **Deleuze e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. São Paulo: Papyrus, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HONORATO, Cayo. **Expondo a mediação educacional**. 2007. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars9/cayo_honorato.pdf> Acesso em maio de 2012.

_____. **Mediação Educacional e Sistema da arte**. 2010. Disponível em: <http://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/cayohonorato_mediacaoesistemadaarte.pdf> Acesso em agosto de 2012.

_____. **Status e funções da mediação educacional da arte.** 2008. Disponível em:
<http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/documenta-12-1/relato-sobre-palestra-debate-e-oficina-com-carmen-morsch/view> Acesso em junho de 2012.

KESTER, Grant. **Colaboração, arte e subculturas.** 2010. Disponível em:
<<http://www.colartedigital.art.br/?p=108>> Acesso em dezembro de 2012.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Revista Arte e Ensaios - PPGAV, EBA UFRJ, ano XV, número. 17, 2008. Pg. 128 – 137. Disponível em:
<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17> Acesso em maio de 2012.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** 2002. Disponível em:
<http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>
> Acesso em abril de 2011.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** São Paulo: Cortez, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O olho e o espírito.** São Paulo: CosacNaify, 2004.

MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética.** México: FCE, 2007.

MONTERO, Javier Rodrigo (Transdutores). **Los museos como espacios de mediación.** Disponível em: <<https://www.box.com/s/7bfaa3f603e1dcfdad2d>> Acesso em março de 2013.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessário à educação do futuro.** São Paulo: Ed. Cortez, 2007.

_____. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

MÖRSCH, Carmen. **Trabalhar na contradição**. 2011. Revista Humboldt Digital. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622710.htm>> Acesso em julho de 2013.

PEDROSA, Mário. **Política das Artes / Mário Pedrosa**. Org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. A Comunidade Estética. In: **Politique de la parole. Singularité et communauté**. Montréal (Québec), Éditions Traid'Union, 2002. Trad. André Gracindo e Ivana D. Grehs.

_____. **A partilha do Sensível**. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2009.

_____. **El espectador Emancipado**. España: Ellago Ensayo, 2010.

_____. **El malestar de la estética**. España: Clave Intelectual, 2012.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica**. HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA. Arte Cont. Bras.: Um e/entre Outro/s, 29^a Bienal Int. de SP. São Paulo: Fund. Bienal de São Paulo, 1998. Pg. 128-147. Ed. português/inglês. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>> Acesso em abril de 2012.

SANTOS, Miton. **A Natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHMITT, Eva. **Mediação artística enquanto arte? Arte enquanto mediação artística?** 2011. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622694.htm>> Acesso em: junho de 2013.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa/Consciência do Olhar**. Texto apresentado no encontro da ANPAP - São Paulo, 1996.

_____. Laboratório de perceptos e afetos: rituais de passagem e geografia dos sentidos da arte. In: **Horizontes da Arte, práticas artísticas em devir**. Luciano Vinhosa. (Org.) Rio de Janeiro: Nau, 2010. Pg. 65 – 90.

_____; GOGAN, Jessica. **Reconfigurações do público: arte, pedagogia e participação**. 2011. Disponível em: <http://mamrio.org.br/wp-content/uploads/2013/01/nea_ensaio-final_final.pdf> Acesso em março de 2013.

VYGOTSKY, Lev. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SITES, DVDS E OUTROS

ARTRIO <<http://www.artrio.art.br/>> Acesso em outubro de 2012.

BAUMAN, Zygmunt. In: **Fronteiras do Pensamento**. Disponível em: <<http://youtu.be/POZcBNo-D4A>> Acesso em novembro de 2011.

CATÁLOGO 8ª Bienal do Mercosul. **Pedagogia no campo expandido**. Org. Pablo Helguera; Mônica Hoff. Porto Alegre: Fund. Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

DASARTES, Revista. Ano 4, número 25, dezembro e janeiro 2013.

Projeto OiR <<http://www.oir.art.br/#!/home/>> Acesso em dezembro de 2012.

John Dewey. Coleção Grandes Educadores. Conduzido por Marcus Vinicius da Cunha. Duração: 41 minutos. Atta Midia e Educação. Brasil. 2006.

Edgar Morin. Coleção Grandes Educadores. Conduzido por Edgard de Assis Carvalho. Duração: 55 minutos. Atta Midia e Educação. Brasil. 2006.

Gilles Deleuze. Pensadores e a Educação. Palestrante: Silvio Gallo e Renata Lima Aspis. Duração: 46 minutos. Brasil. Atta Midia e Educação. 2009.

Lev Vigotsky. Coleção Grandes Educadores. Conduzido por Marta Kohl de Oliveira. Duração. 45 minutos. Atta Midia e Educação. Brasil. 2006.

7. ANEXOS

7.1. [MACROSSISTEMA]

01/09/2012 SEGUNDO CADERNO O GLOBO

<http://oglobo.globo.com/cultura/primavera-da-arte-mg-sp-rj-iniciam-temporada-de-exposicoes-5968353>

Primavera da arte: MG, SP e RJ iniciam temporada de exposições

No rastro da Bienal, Brasil entra com força no calendário internacional no mês de setembro Audrey Furlaneto

RIO - São quase 22h, e a repórter pergunta a Marcia Fortes, dona de uma das mais importantes galerias do país, a Fortes Vilaça, se é tarde para a entrevista, se ela prefere descansar para falar na manhã seguinte. Marcia ri:

— Descansar é uma palavra que só volta ao meu vocabulário depois de 18 de setembro. Vou te mandar minha agenda. Você vai ficar chocada.

A agenda da galerista não deixa dúvida: em setembro, o Brasil entra para o calendário internacional das artes plásticas. A Bienal de Arte de São Paulo, que abre no próximo sábado, puxa boa parte da programação do setor para este mês — e não só em São Paulo, mas também no Rio (que desde o ano passado sedia a feira ArtRio, no Píer Mauá) e em Minas Gerais (que programou a abertura de pavilhões de Tunga Lygia Pape em Inhotim e uma mostra de Nuno Ramos numa galeria de Belo Horizonte).

À agenda: neste sábado, a Fortes Vilaça abre quatro exposições (outras seis importantes galerias paulistanas também têm aberturas, entre elas o novíssimo espaço Roesler Hotel, da galeria Nara Roesler), e há a inauguração da retrospectiva de Lygia Clark no Itaú Cultural. No domingo, Marcia vai à casa de Milu Villela para o jantar de Adriana Varejão, artista que representa e que ganha retrospectiva no MAM a partir de segunda-feira. Ainda na segunda, vai ao jantar na casa do presidente da Bienal, Heitor Martins, e à festa da Art Basel com o diretor da feira, Marc Spiegler.

Na terça: *preview* da Bienal e abertura de “Para Todos”, mostra que substitui a tradicional Paralela, no Galpão do Liceu de Artes e Ofícios. Na quarta: abertura de exposição com curadoria do suíço Hans Ulrich Obrist na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi e, depois, jantar da Bienal do Mercosul. Na quinta: viagem a Inhotim, para as inaugurações do pavilhão de Tunga. Na sexta: abertura de mostra de Nuno Ramos em Belo Horizonte. Na outra segunda, dia 10: viagem ao Rio para a abertura da grande instalação de Ernesto Neto na Estação Leopoldina (o mesmo dia em que abre, entre outras, mostra de Nelson Leirner na Silvia Cintra). Na terça, dia 11, ela abre para o *preview* o estande da Fortes Vilaça na ArtRio, que só desmonta dia 18.

Entre os que vão encarar a maratona, a lista de visitantes internacionais é longa. O MoMA de Nova York, por exemplo, manda ao país uma comissão liderada pelo diretor de programação internacional do museu, Jay Levenson. O Centre Pompidou estará representado pelo diretor, Alain Seban. O MoCA, de Miami, envia a diretora, Bonnie

Clearwater. A venezuelana Ella Cisneros, dona de uma das mais importantes coleções da América Latina, também vai à Bienal — que tem curadoria de seu conterrâneo Luis Pérez-Oramas — e termina o périplo no Rio. Desembarca por aqui até a *sheikha* Hoor Al Qasimi, filha do governante de Sharjah, um dos sete emirados árabes. Ela vai apresentar em São Paulo, no dia 5, a programação da próxima Bienal de Sharjah, visita a Bienal e, no fim, a ArtRio. A feira carioca é marcada em função da Bienal.

— Esta sempre foi nossa intenção. O Brasil é muito longe para os estrangeiros virem e passarem pouco tempo — afirma Brenda Valansi, da ArtRio, que, no contato com as galerias, divulgava as “atrações”: Bienal e Inhotim.

Romaria às coleções privadas

O pacote oferecido surtiu efeito para a gigante Gagosian, que estreia numa feira brasileira. Outras galerias internacionais que estarão na ArtRio, como a Hauser & Wirth, que traz obras de artistas como Louise Bourgeois, vão aproveitar para visitar coleções privadas. Dono da galeria Lurixs, no Rio, Ricardo Rêgo vai receber em casa os diretores da Hauser, além de colecionadores de Zurique, o diretor da casa de leilão Phillips de Pury, Henry Allsopp, e um grupo organizado pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (Abact), que inclui curadores da Fundação Cartier, de Paris, e do New Museum, de NY.

— Costumo repetir (*o colecionador*) João Satamini: uma coleção só existe se é vista. Acho importante que vejam que existe um colecionismo comprometido no Brasil — afirma Rêgo, que, além de abrir exposição de Raul Mourão na sua galeria, dia 10, acompanhará o artista na mostra de grandes esculturas que será inaugurada dia 15 na Praça Tiradentes, na programação em torno da ArtRio.

Daniel Roesler, da galeria Nara Roesler, em São Paulo, lembra que o calendário de setembro ajuda a divulgar artistas brasileiros no exterior. Foi numa visita do MoMA à galeria na Bienal passada que Carlito Carvalhosa foi convidado a expor no museu de NY.

Nessa avalanche, destacam-se (além da Bienal e da ArtRio) as retrospectivas de Adriana Varejão e Lygia Clark (1920-1988), ambas em São Paulo, e o pavilhão de Tunga em Inhotim. A importância de “Lygia Clark: uma retrospectiva”, que abre hoje no Itaú Cultural, vai além do monumental conjunto de 150 obras. A seleção dos curadores Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte dá conta de toda a trajetória da mineira radicada no Rio. Para Alessandra Clark, neta de Lygia, trata-se da primeira mostra fiel às propostas de vivência da artista. A participação do público está na raiz do seu trabalho, em instalações como “Campo de Minas”, onde as pessoas caminham sobre uma superfície imantada com sapatos magnetizados. A curadoria teve acesso aos diários da artista e realizou duas instalações idealizadas numa época em que, por limitações tecnológicas, seriam impossíveis: “Filme sensorial”, um cinema feito de som e luz em sincronia, sem película; e “O homem no centro do mundo”, em que o visitante entra num cubo onde são projetadas imagens captadas por um caminhante anônimo, munido de capacete com câmeras digitais.

Tunga: 20 obras em 2,6 mil metros quadrados

Já no MAM paulista, bem ao fundo do espaço expositivo, o visitante de “Histórias às margens” — que vem em janeiro para o MAM do Rio — vê um círculo vermelho, sem distinguir detalhes. Conforme avança pela sala, entre divisórias com mais de 40 pinturas da carioca Adriana Varejão, verá que também é observado. O ponto vermelho é, na verdade, um prato de grandes proporções, referência ao trabalho do ceramista português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), foco atual da pesquisa da artista. No centro, salpicado de arabescos dourados, está um autorretrato de Adriana, criado para a mostra. Trata-se da primeira exposição panorâmica dos 21 anos de trabalho da pintora cuja obra explora os ecos do barroco e da miscigenação fundadora do Brasil.

Em Inhotim, Minas Gerais, Tunga prepara há duas semanas o pavilhão que levará seu nome, com mais de 20 obras distribuídas por 2.600 metros quadrados. Trabalhos que já pertenciam à coleção de Bernardo Paz, como “Lézart” (1989), vão conviver com outros, como “Lumière de deux mondes” (2005), instalação feita originalmente para o Louvre, em Paris. Tunga, que participou do projeto arquitetônico do escritório Ryzoma, diz que se colocou como se fosse construir uma casa:

— Decidi que o centro seria como um acelerador de partículas, com salas contínuas no entorno, sem paredes, para que as obras tivessem conectividade.

Perto dali, o cubano Carlos Garaicoa organiza as mais de 200 velas de sua instalação “Now let’s play to disappear II” (2002) no estábulo da antiga fazenda que hoje abriga o maior centro de arte contemporânea do país. Na mata, a espanhola Cristina Iglesias já previu as árvores que serão plantadas ao redor do seu labirinto espelhado “Vegetation room Inhotim” (2010-2012). Tudo será inaugurado na quinta-feira, para aproveitar, como diz o diretor artístico do instituto, Jochen Volz, “o movimento único de setembro”. O evento inclui ainda a abertura do pavilhão de Lygia Pape, que abriga “Tteia” (2002), obra-síntese da trajetória da artista.

Ver menos para poder ver melhor

Artigo

LUISA DUARTE

segundocaderno@oglobo.com.br

São Paulo, Minas e Rio formam o triângulo das artes nas próximas duas semanas. Desde uma edição da Bienal de São Paulo que promete ir na contramão do espetáculo e do mercado até a festa do mercado, na feira ArtRio, dezenas de eventos vão abrir simultaneamente em galerias e instituições, atraindo os olhares de todos que gostam de arte.

A quantidade é um reflexo do aquecimento do circuito de arte local, mas é preciso tomar cuidado para não reproduzirmos a lógica do capital, na qual quanto mais, em menos tempo, melhor. Ansiosos por tudo ver, corremos o risco de passarmos pelas exposições como quem olha vitrines num shopping. Se a Tate Modern, em Londres, abriu as portas em 2000 esperando ter no primeiro ano um milhão de visitantes, fechou o ano com notáveis cinco milhões. Mas o que deveria ser contabilizado é o tempo que cada visitante passa em frente a uma obra. Aposto que o número seria baixíssimo. Basta ter ido a uma destas grandes instituições ou museus para notar que câmeras fotográficas mediam uma relação hiper-acelerada e distante com os trabalhos.

Ou seja, trata-se de falar “estive lá”. Talvez mais valha a pena ver metade do calendário que está por vir, e bem visto, do que terminar as duas semanas dizendo “vi tudo”, mas não saber falar por cinco minutos do que viu. Então escolha e veja com tempo. Elemento fundamental para a experiência do encontro com a arte e que esta maratona ameaça no que ela engendra de ansiedade em todos aqueles que dela vão participar. ●

Luisa Duarte é crítica de arte do GLOBO

Início da ArtRio, na quarta-feira, puxa semana de inaugurações nas galerias cariocas

Mostras na Estação Leopoldina, Lurixs e A Gentil Carioca estão com abertura prevista para a semana Audrey Furlaneto

RIO - Quando os convidados de Ernesto Neto começarem a “escalar” e caminhar por sua escultura suspensa por cabos de aço e cordas de crochê na Estação Leopoldina, hoje à noite, a galeria da qual ele é sócio, A Gentil Carioca, estará mobilizada na preparação de seu aniversário de nove anos, marcado para amanhã com exposição de José Bento e performance de Arto Lindsay. Ainda na noite de hoje, mas já longe do Centro da cidade, na Gávea, o público poderá ter acesso a duas esculturas inéditas da paulistana Elisa Bracher, na galeria Mercedes Viegas. E Raul Mourão, em Botafogo, na Lurixs, dará início à sua mostra, também de esculturas, “Homenagem ao cubo”.

Se na semana passada era a abertura da 30ª Bienal que puxava o turbilhão de exposições em São Paulo (foram pelo menos seis mostras em galerias abertas no mesmo dia), no Rio, é a ArtRio, com início para convidados nesta quarta-feira, que faz girar o circuito de arte. Aqui, porém, há menos inaugurações de mostras institucionais — em São Paulo, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Itaú Cultural fizeram coincidir com o início da 30ª Bienal as aberturas das grandes panorâmicas de Adriana Varejão e Lygia Clark, respectivamente.

No Rio, o MAM mantém em cartaz sua principal mostra do ano, a retrospectiva de Alberto Giacometti (que termina no domingo, junto com a feira de arte) e a individual de Angelo Venosa. Já o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) exhibe a exposição com as esculturas em ferro do inglês Antony Gormley. A vizinha Casa França-Brasil mostra as instalações em cores vibrantes de Waltercio Caldas.

Fora das instituições, nas ruas da cidade, o projeto OiR (Outras ideias para o Rio), já tem inauguradas cinco das seis grandes obras de arte pública de artistas internacionais que trará à cidade até outubro. No Cais do Porto, há a gruta de argila do inglês Andy Goldsworthy; na Praia do Diabo estão as projeções do japonês Ryoji Ikeda; na Enseada de Botafogo, a grande cabeça de “Awilda”, escultura do catalão Jaume Plensa; no Parque de Madureira, o túnel em madeira de Henrique Oliveira; na Cinelândia, enfim, o público já pode se perder à vontade no labirinto de vidro de Robert Morris.

Mas dentro das instituições (as não comerciais) são poucas as novidades nesta semana: só inauguram exposições o Paço Imperial (na quinta, com retrospectivas de Luiz Aquila e Roberto Magalhães), a Casa França-Brasil (no sábado, com instalação inflável de Susana Queiroga na área externa) e o Museu do Açude (no domingo, com 18 artistas que farão obras para homenagear a artista inglesa Shelagh Wakely).

E, se em São Paulo as galerias convidaram curadores internacionais para criar mostras (como o novo espaço de Nara Roesler, que tem seleção de obras assinada pelo mexicano Patrick Charpenel, ou a Mendes Wood, cuja mostra tem curadoria da

britânica Carly McGoldrick e da holandesa Carolyn Drak), as cariocas parecem ter optado por mostras mais convencionais, com nomes de seus elencos em individuais. Há quem já tenha aberto sua programação desse período antes da semana, como Anita Schwartz, que expõe instalações de Carla Guagliardi.

— Nossa luta é para aumentar o mercado de arte no Rio — afirma Brenda Valansi, idealizadora da ArtRio, que, para a empreitada, conta com sócios que são empresários do entretenimento, Alexandre Accioly e Luiz Calainho, além de Elisângela Valadares. — Nós entendemos que qualquer evento paralelo agrega. É ótimo que galerias estejam dispostas a fazer eventos.

A disposição não é casual: a feira, que já ocorre em setembro para coincidir com a Bienal, direciona para o Rio o fluxo de colecionadores (ou seja, compradores) internacionais. Embora muitas já viajem para feiras internacionais (A Gentil Carioca, por exemplo, já é *habituée* de feiras como a Art Basel, a Miami Basel e a Frieze), têm aqui a chance de aproveitar não só o burburinho internacional em torno da arte brasileira, mas vender arte com isenção de ICMS. A estimativa é que a ArtRio chegue a R\$ 150 milhões (a feira costuma divulgar que, em 2011, vendeu R\$ 120 milhões). O público, de 46 mil pessoas no ano passado, pode chegar a 60 mil.

— A exposição (*de Elisa Bracher*) foi maracada nesta semana justamente por causa da ArtRio e desse momento que o Brasil está vivendo nas artes plásticas. Faz a maior diferença inaugurar uma mostra numa semana como essa, porque o público, brasileiro e estrangeiro, que circula pela galeria é muito maior. Já tem gente ligando para saber as obras da Elisa que vamos expor, pessoas querendo agendar visitas. Ano passado vendi peças aqui da galeria para estrangeiros.... Vale muito a pena — afirma Mercedes Viegas, que também terá estande na feira.

Calendário inclui eventos sociais

Fora da ArtRio, galerias menores, como a Graphos: Brasil, também têm seus eventos nesta semana. Além de exposição, o galerista Ricardo Duarte aproveita para inaugurar, amanhã, mais um espaço expositivo da Graphos — com 220m² e outros 80m² para a reserva técnica. Duarte, porém, diz que a decisão de inaugurar justamente em tempos de Bienal e ArtRio é pura coincidência. O real motivo, diz ele, é a reforma do espaço, um antigo bordel que agora está em ruínas e, assim, ideal para receber o videoinstalação da portuguesa Susana Anágua. Na Graphos já existente, também no Shopping dos Antiquários, em Copacabana, ele abrirá uma coletiva com obras de Mr. Brainwash e inéditas de Waltercio Caldas e Carlos Vergara, entre outros.

Os olhos da semana, no entanto, talvez se voltem em especial para a gigante Gagosian, que participa de uma feira brasileira pela primeira vez e chega ao Rio com obras de cânones como Alberto Giacometti (dele, por exemplo, a galeria tentará vender uma obra de US\$ 6 milhões), além de Andy Warhol, Picasso e Richard Serra.

Para Victoria Gelfand Magalhães, diretora da Gagosian de Nova York, o *timing* da ArtRio é ótimo, já que “não coincide com grandes eventos internacionais”.

— Há muita curiosidade sobre o Brasil e, neste ano, já que a Bienal coincide com a feira e com inaugurações em Inhotim, muitos colecionadores e profissionais de arte

estão decidindo ir. Se a feira for um sucesso, quem sabe pode entrar para o calendário internacional da arte — pondera Victoria.

O calendário não fica restrito à ArtRio e às mostras: há jantares nas casas de colecionadores e galeristas, ansiosos por fazer negócios e estreitar relações internacionais. A própria Gagosian fará um jantar no Fasano, em Ipanema, nesta quarta. Há *brunchs* em ateliês (como o de José Bechara, que recebe convidados na quinta). A ideia é aproveitar ao máximo o fluxo internacional. Foi assim que a *sheikha* Hoor Al Qasimi, filha do governante de Sharjah, um dos sete emirados árabes, decidiu passar oito dias aqui.

— É tudo parte de nossa pesquisa para a próxima Bienal de Sharjah. Visitamos artistas e profissionais para aprender sobre o que está acontecendo nessa região — diz a *sheikha* ao GLOBO. — É um ótimo momento para estar aqui.

Segunda edição da ArtRio já é cotada como maior da América Latina

Evento, que segue no Píer Mauá até domingo, chama a atenção com 60 galerias internacionais em estandes grandiosos repletos de nomes do primeiro time da arte contemporânea Audrey Furlaneto e Catharina Wrede

Às 11h desta quarta-feira, quando a ArtRio abria as portas para os chamados “preferential VIP’s”, os mais importantes colecionadores e convidados, era longa a fila de carros de luxo na entrada da feira, no Píer Mauá. Minutos antes, uma funcionária da produção passava as últimas instruções para a equipe de seguranças:

— Hoje só entra convidado com credencial ou pulseira. Se Jesus chegar aqui sem credencial, não entra!

Do lado de dentro, o staff ainda circulava com carrinhos de mão entre os quatro armazéns e um anexo que abrigam as 120 galerias da feira neste ano, com obras que custam de R\$ 400 a dezenas de milhões de dólares. Na contramão da Bienal de São Paulo, que se define como uma “constelação sem estrelas”, na segunda edição da ArtRio tudo é superlativo: do número de participantes aos *startists* (algo como “artistas estrelas”), a feira caminha em direção ao espetáculo. Em 13 mil metros quadrados, há espaço para imensas esculturas de Alexander Calder, Yayoi Kusama e Henry Moore, reunidas numa exposição da Gagosian, digna de mostra institucional. Chamam a atenção ainda os amplos estandes da White Cube, da David Zwirner e da própria Gagosian, que, além do anexo, tem seu espaço de vendas.

O comentário entre colecionadores e curadores internacionais é de que já se trata da maior feira da América Latina.

— É uma das melhores a que já fui — contava, no lounge VIP, Vivian Pfeiffer, vice-presidente da Christie’s, uma das maiores casas de leilões do mundo. — É claro que a Basel (*a feira Art Basel, na Suíça*) sempre será a Basel, mas a ArtRio caminha para ficar logo atrás. Estou impressionada com a qualidade das obras das galerias internacionais.

A Gagosian, por exemplo, veio munida de quatro Andy Warhol, três Picasso, além de Lucio Fontana, Damien Hirst, Alberto Giacometti, Takashi Murakami e, é claro, fez jus à fama de maior galeria do mundo ao trazer a peça mais cara de toda a feira: “Femme étendue lisant” (1952), de Picasso, à venda por US\$ 15 milhões (até o fechamento desta edição, ainda sem comprador). No início da noite, quando os carrinhos de mão dos funcionários já haviam dado lugar ao desfile de telas embrulhadas em plástico-bolha rumo à saída, a Gagosian computava vendas de mais de US\$ 5 milhões, com obras de Cecily Brown, Fontana, Murakami e Kusama.

— Só participamos das melhores feiras do mundo. Estar aqui é dar um voto de confiança — diz Victoria Gelfand, diretora da Gagosian de Nova York.

‘Trouxemos o que temos de melhor’

Nesta sexta-feira, o segundo dia da feira aberta ao público, muitas galerias já terão trocado as obras da parede — em especial, as brasileiras, mais entusiasmadas com os negócios. No sofisticado estande da David Zwirner, pela primeira vez no país, o diretor Greg Lulay soava desanimado ao dizer que “ainda é preciso algum tempo para o público brasileiro se acostumar com arte internacional”. Só no fim da noite, ele apertava os olhos claros com um largo sorriso: a galeria havia vendido 50% das obras que levou. Na Stephen Friedman, de Londres, que estreou na ArtRio, a avaliação era semelhante.

— Ainda é muito lenta, no Brasil, a compra de arte internacional. Tenho certeza de que Fortes Vilaça e Luisa Strina (*ambas de São Paulo*) venderam muito bem — especulava Friedman.

De fato, na Fortes Vilaça, o clima era de comemoração. Segundo a galerista Marcia Fortes, 90% do estande foi arrematado na abertura. A Vermelho, também de São Paulo, informava que 80% dos trabalhos tinham sido comprados anteontem. Na carioca Silvia Cintra + Box 4, segundo a *marchande* Juliana Cintra, foi vendida uma obra de cada artista que a galeria levou à feira.

Contrariando expectativas — imaginava-se que as gigantes internacionais trariam ao Rio as obras que não decolaram em feiras europeias —, Gagosian, David Zwirner, White Cube, Hauser & Wirth, Sonnabend e Stephen Friedman se armaram com grandes estrelas da arte contemporânea e criaram espécies de miniexposições em seus estandes.

— Trouxemos o que temos de melhor, para mostrar quem somos e a que viemos. Fizemos uma combinação de “blue chip” (*termo que se refere às obras mais valiosas*) com nomes mais jovens — afirmava a diretora da Gagosian.

Não foi apenas o número de galerias internacionais que cresceu (de 30 no ano passado para 60 neste ano), mas também o de visitantes internacionais, talvez embalados pelo circuito formado pela tríade Bienal de São Paulo, Inhotim e ArtRio.

Dona de uma das mais importantes coleções da América Latina e há dez dias no país, a poderosa Ella Cisneros pedia ao galerista Márcio Botner, da A Gentil Carioca, para, num iPad, mostrar a produção de Thiago Rocha Pitta. No fim de semana, ela deve ligar para fechar o negócio. Antes, porém, já tinha enchido o “carrinho”: comprou trabalhos das brasileiras Renata Lucas, Sara Ramo e Rivane Neuenschwander, do cubano Roberto Diago, da colombiana Johanna Calle “y muchísimos otros”.

— Vou a todas as feiras e há muito tempo. Zona Maco (*no México*), SP-Arte (*São Paulo*), arteBA (*Buenos Aires*)... Na América Latina, tenho certeza de que a ArtRio é a maior — diz Ella, que, em seguida, pondera: — Os preços da arte brasileira são altos, até para os artistas emergentes. Para um estrangeiro, comprar arte internacional no Brasil não é atrativo, por causa dos impostos, que são altíssimos. Mas, aqui, me fizeram bons preços hoje e decidi levar.

Caravana do MoMA no píer

Um bom termômetro para os contornos internacionais da feira, que segue até domingo, foi a presença da comitiva do MoMA, liderada por Jay Levenson, diretor de programação internacional do museu. Ele, que nunca foi à SP-Arte, conta que o MoMA tem 600 obras de arte brasileira. Segundo Levenson, “o momento que o Brasil vive na arte vai certamente se refletir na coleção do MoMA”. Sobre a ArtRio, ele apontava para o Píer e dizia:

— É fantástico que seja apenas a segunda edição. A feira é enorme. E um grande benefício é ser no Rio, cidade onde todos querem estar agora. Ir a uma feira é uma ótima maneira de ver arte em pouco tempo. Mas não podemos nos limitar a elas.

OS ALTOS E BAIXOS DA ARTRIO

Feira chega ao fim com público recorde, elogios às obras expostas e críticas à organização

CATHARINA WREDE
catharina.wrede@oglobo.com.br

A segunda edição da ArtRio terminou ontem contabilizando importantes acertos, mas também erros de organização. A grandiosa feira carioca, que já é cotada como a maior da América Latina e impressionou pela qualidade das obras reunidas, teve, até sábado, 53.300 pessoas circulando entre os quatro armazéns do Pier Mauá. A conclusão dos dados só será divulgada hoje, mas o número preliminar já supera o público total do ano passado, que foi de 46 mil.

Falhas na produção e na comunicação da ArtRio com os galeristas, porém, foram apontadas como problemas. Galeristas internacionais queixaram-se de não saber ao certo como agir em relação à isenção de ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços). Muitos não sabiam quando conceder o benefício.

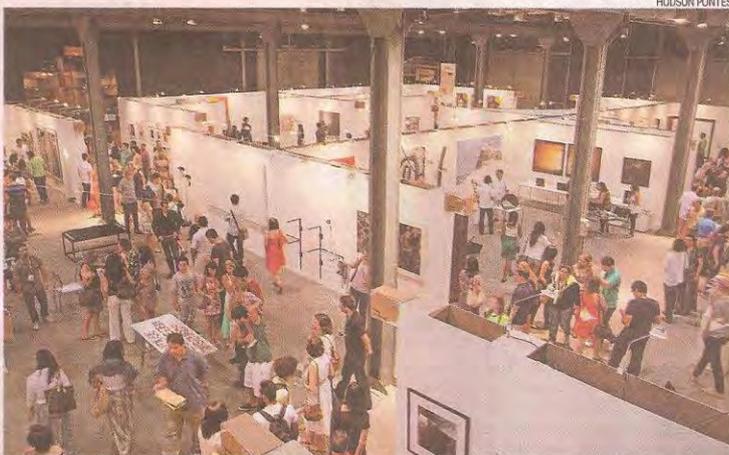
ARRECADAÇÃO SOB SIGILO

A expectativa era que a feira totalizasse R\$ 150 milhões em vendas. Mas o número não será divulgado. Segundo a organização, a medida foi tomada por conta do sigilo das galerias internacionais, que não querem revelar quanto arrecadaram.

Na tarde de sábado, Victoria Gelfand, diretora da Gagosian de Nova York, reclamava das instruções truncadas que vinha recebendo:

— As informações são ambíguas, e as regras parecem mudar constantemente. É importante que as coisas sejam esclarecidas desde o início, porque estamos falando de grandes quantias — disse.

Na londrina White Cube a insatisfação era a mesma:



HUDSON PONTES

Movimento. Até a noite de sábado, 53.300 pessoas haviam circulado pelos quatro armazéns do Pier Mauá

Sobe e desce



A adesão de importantes galerias

A qualidade das obras, sobretudo nos estandes estrangeiros

O espaço de esculturas da Gagosian, com mil metros quadrados

A área externa e as oficinas para crianças



A falta de orientação sobre a isenção de ICMS. Galeristas ficaram confusos

O fechamento das galerias às 20h. Foi cedo demais

Filas e preços altos nos bares e restaurantes

A ausência de proteção para estandes perto da área externa. Houve chuva e pombos

— Gostaríamos muito de voltar no próximo ano, mas só se certos aspectos forem mudados — afirmou a galerista Daniela Gareh.

Brenda Valansi, uma das organizadoras da ArtRio, creditou o mal-entendido ao atraso na aprovação da isenção junto à Secretaria da Fazenda:

— Este ano demorou a sair, e não tivemos tempo para avisar as regras com antecedência. — desculpou-se. — Mas termino esta edição com uma missão: tornar a isenção de ICMS para arte uma questão nacional. Vamos elaborar um documento e levar à nova ministra (*da Cultura, Marta Suplicy*).

Outro problema constatado foi a área externa da feira destinada a galerias emergentes. Com o vento, a chuva que caiu na tarde de quinta-feira molhou obras, que tiveram de ser levadas às pressas para dentro dos armazéns. O espaço também sofreu com pombos, que danificaram algumas peças.

— Eram problemas muito fáceis de serem resolvidos. A previsão do tempo dizia que iria chover — reclamou o galerista Lorenzo Gentili, dono da Gentili Apri (Berlim), cujo estande foi o mais prejudicado.

Um fato que chamou a atenção dos galeristas internacio-

nais foi o comportamento do público comprador. Diferentemente do que acontece em outras feiras, o maior volume de vendas não se concentrou no primeiro dia da ArtRio.

— Tivemos consistência ao longo dos dias. Isso é importante para a consolidação da feira — comentou a diretora da Gagosian, que, na noite de sábado, vendeu uma tela de Andy Warhol (da série dedicada à sopa Campbell) avaliada em US\$ 5 milhões.

'BAIXO ARMAZÉM'

Se o tamanho da feira este ano impressionou pela grandiosidade, também dificultou a visita do público. Algumas pessoas reclamaram que não conseguiram ver tudo e lamentaram não poder voltar. O horário de fechamento das galerias, às 20h, atrapalhou quem ia direto do trabalho.

Apelidada de "Baixo Armazém", a área externa da feira, com bares e DJs, virou ponto de encontro. Assim como as oficinas de arte para crianças. E o fim de semana na feira virou também um programa de família, mesmo com as filas (para comer e estacionar) e os preços (uma garrafinha de água custava R\$ 5). Queixas à parte, o público aprovou. ●

Causa preocupação o acesso à arte por intermédio da feira

A experiência, para o leigo que busca educação, acaba sendo, naturalmente, a de um shopping Luisa Duarte

RIO - Na última sexta-feira, Fernanda Torres publicou em sua coluna na “Folha de S.Paulo” um ótimo texto intitulado “Orgia”, no qual relatava sua primeira experiência numa feira de arte, ocorrida em uma visita à ArtRio no domingo, dia 16 de setembro. A atriz se dizia assídua frequentadora de exposições em museus e galerias, mas uma feira ainda era algo inédito até então. O título da coluna já nos faz imaginar o que ficou como impressão desta vivência primeira. Algo angustiante pela quantidade, pela pressa, pela impossibilidade de discernir os trabalhos, os artistas, os valores. Tudo em meio a um ambiente cheio e ruidoso.

Eu estive na feira no dia de abertura, destinado a convidados, sendo colecionadores, curadores e diretores de instituições aqueles que mais interessam de fato aos galeristas, que por sua vez são o motivo de a feira existir e seus principais clientes. Voltei ao mesmo local no domingo ensolarado para rever trabalhos e fotografar alguns para uma pesquisa. Ou seja, pude testemunhar as duas situações distintas, mesmo que na abertura bares e pista de dança com música alta já dessem ao local um ar de festa incomum em feiras de arte.

Indo um pouco além e pensando com o olhar de quem trabalha dentro deste universo, divido aqui algumas preocupações. O fato de a feira alcançar um público de mais de 70 mil pessoas não é ruim em si, ao contrário, mas chama mais uma vez a atenção para a forma como se cristaliza hoje no Brasil uma conjuntura na qual o mercado se torna o grande paradigma da experiência da arte. Instituições e museus seguem, na sua maioria, esvaziados de atenção e público, bem como o espaço para a crítica e o debate permanece rarefeito, destituído de valor. Uma feira de arte não é, definitivamente, o lugar para uma experiência primeira com a arte. Tudo ali realmente incorre para o fragmentado, para a velocidade que distorce a visão, para a quantidade que nos deixa sem memória do que vimos. Trata-se de um lugar para especialistas, que pode vir a ser um bom passeio para um público leigo mas interessado, entretanto não pode e não deve se tornar a baliza para o contato com a arte e o paradigma solitário que dita os todos os valores.

Antes de começar as duas semanas dedicadas à arte no país, com a abertura da Bienal de São Paulo, de dezenas de mostras e terminando com a ArtRio, escrevi um texto breve para este caderno no qual falava sobre a necessidade de contermos a ansiedade que estava por vir, buscando escolher ver menos para ver melhor. Ou seja, ir a uma mostra de arte não é como ir ver vitrines de um shopping. E a experiência da feira, para o leigo que busca educação, acaba sendo, naturalmente, a de um shopping, não porque tudo ali está à venda — são poucos os que podem comprar —, mas por que a quantidade e a falta de critérios é imensa e não é papel da feira educar o olhar do público. Este papel, vou repisar, está destinado às instituições, aos museus, às escolas

em geral, ou seja, há uma ligação da arte e da cultura, com a educação e a formação de um país.

Um outro dado que chamou a atenção nesta segunda edição da ArtRio foi o imenso espaço destinando a uma mostra da Galeria Gagosian. Tudo ali soava como um gesto neocolonizado, de uma subserviência de nossa parte chocante diante dos que vêm de “fora”.

Fez parte ainda dos lances protagonizados pela feira uma coluna paga, publicada nesta mesma página do Segundo Caderno nas semanas que antecederam o evento e na semana seguinte ao mesmo. Colocar na mesma página de conteúdos editoriais, de críticas feitas por especialistas anúncios travestidos de textos assinados (todos de qualidade duvidosa, quando não prosaicos mesmo) é uma ação que finda por embaralhar o leitor, que corre o risco de não discernir o que é propaganda do que é conteúdo editorial de fato.

Se orgia foi o termo usado por Fernanda Torres para definir o que viu, e angústia a palavra para definir o que sentiu lá dentro, considerando pertinentes tais colocações, e enxergando a proporção desmesurada que o mercado alcança no nosso circuito de arte, eclipsando outras instâncias fundamentais, nota-se que algo está fora do lugar.

A via de acesso à arte pela qual todos temos a responsabilidade de trabalhar não deve ser esta em voga, qual seja a do *boom*, da euforia, da grife. Desejo que o mercado faça o seu trabalho bem feito, que a ArtRio tenha vida longa, aperfeiçoe-se ano após ano e tenha a humildade de aprender com os erros e as críticas. Mas cabe a nós parar, analisar e pensar quando o paradigma maior da experiência da arte se torna a feira de arte. Volto a frisar o que escrevi nesta mesma época do ano em 2011: a tarefa de construir um maior equilíbrio de forças dentro dos vários eixos que compõem o circuito da arte do Brasil se torna a cada ano mais premente, e o ano de 2012 deixa isso ainda mais evidente. Arte é para proporcionar uma segunda pele para o mundo, deixá-lo menos opaco. De situações eufóricas que findam por promover angústia, ansiedade e, quiçá, depressão, já estamos fartos.



Multidão. Fenômeno de público, a ArtRio (acima) não está sozinha: a cidade teve três exposições no ano passado entre as dez mais vistas no mundo

4 | O GLOBO

| Segundo Caderno |

SÉRIAS: ARTES VISUAIS, TERÇA; MÚSICA, QUARTA; ARTES CÊNICAS, QUINTA; CINEMA, SEXTA; TRANSCULTURA

Artes Visuais

AUDREY FURLANETO E CATHARINA WREDE

Impasses e possibilidades da arte contemporânea

HELEN PORTINARO/AGF

Artigo

MARISA FLÓRIDO
segundocaderno@oglobo.com.br

Em 1851, abria-se em Londres a primeira Exposição Universal (sob o título "Grande exposição dos trabalhos da indústria de todas as nações"), abrigada em um grande edifício de vidro e ferro, projeto de John Paxton, jardineiro construtor de estufas. O Palácio de Cristal, como ficou conhecido, geraria furor no público e contendas na crítica especializada. Como é possível uma arquitetura sem sombras? Interrogava-se então.

Giorgio Agamben especula se Marx não teria pensado no Palácio de Cristal ao escrever "O fetichismo da mercadoria e seu segredo". Mas o fato é que o palácio não só colocava a mercadoria mas também seus visitantes expostos em uma redoma. É sintomático que um dos primeiros templos da mercadoria traga implícita a fase extrema do capitalismo: o espetáculo. Guy Debord constataria que o capital chegaria a tal grau de acumulação que se tornaria imagem, invadindo a vida social. "O espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens." Na sociedade do espetáculo, não apenas o valor de troca separou-se do valor de uso, falsificando a produção social, como encobriu e submeteu toda a existência. O que definia o homem, co-

Celebramos um culto vazio, o da própria exposição. Isso coloca as artes visuais em um lugar muito sensível e ambíguo

mo a política, a religião, a linguagem e a sexualidade, foi se retirando para essa dimensão separada, virtual e em permanente exposição. Basta pensarmos no julgamento do mensalaço ao vivo em rede nacional, a vida íntima exposta nos reality shows, a disputa pelas almas (e por seus centavos) entre as igrejas em suas tele-evangelizações. As potências da vida em comum foram se abrigando no Palácio de Cristal e seu invólucro de vidro. Inclui-se a arte e a cidade.

Nas novas geografias globais, as cidades competem para atrair os fluxos de capital e imagem, concentrá-los e de algum modo materializá-los em símbolos. Competem tanto pelo famoso museu e sua arquitetura extraordinária como para sediar grandes eventos esportivos. O Rio não permaneceria insensível a esse redesenho de forças. Nas últimas décadas, empenharia-se em atrair um grande museu internacional (na área portuária, onde ocorreu a ArtRio), concorreria para sediar grandes eventos esportivos, como as Olimpíadas de 2016. A cidade do espetáculo, tornando-se um grande evento, vive sua extrema exposição

e insere-se na era do turismo cultural, uma das indústrias que mais crescem no mundo.

Curioso é como arte e cidade vêm se cruzando nesse redesenho. Arte e cultura vêm sendo usadas para alavancar reformas arquitetônicas e urbanas em áreas degradadas: tanto com a implantação de grandes equipamentos (museus e centros culturais) como com a ocupação de usos afins (ateliês, galerias). A contrapartida perversa desse processo de recuperação é a expulsão de seus moradores, principalmente dos mais pobres, conhecida como gentrificação. Equilibrar a recuperação do patrimônio histórico e urbano com a permanência da população tem sido um dos desafios das políticas urbanas.

A VITRINE DE PAXTON

Faço eco às preocupações de minha colega de coluna, Luisa Duarte, em sua pertinente crítica, de termos o acesso à arte mediado principalmente pelo mercado e sua feira, em que "a experiência para o leigo acaba sendo a de um shopping". A multidão frenética e ruidosa, a saturação do olhar na confusão das obras, o encontro com pessoas que raramente vão a uma exposição geravam mal-estar. Estávamos todos na vitrine de Paxton, em exposição como as obras, atraídos pelo evento social, pela paisagem, pela vista do mar, com que esta cidade tem laços afetivos e históricos.

Mas o fato é que 70 mil visitantes é um número considerável, e é preciso refletir sobre esse fenômeno. Isso não vem acontecendo apenas na ArtRio, o Rio teve três exposições no ano passado entre as dez mais

vistas no mundo, todas no CCBB. Podemos até entender o apelo lúdico da mostra que ocupou o topo do ranking, "O mundo mágico de Escher", mas isso não se aplica a outra que também esteve entre as dez mais: a de Laurie Anderson. Podemos deduzir suas causas de muitos fatores: a gratuidade, a propaganda intensiva, a atração do espetáculo, o investimento em educação dos centros culturais e das escolas públicas cariocas etc.

Por outro lado, percebemos também outro processo em curso na cidade, o de descentralização das ofertas culturais, a exemplo de iniciativas como o Bela Maré, o Museu da Maré, as Bibliotecas Públicas de Mangunhos e da Rocinha, os pontos de cultura, assim como os espaços independentes de artistas e de coletivos.

O que talvez possamos vislumbrar nisso é uma demanda reprimida, que se manifesta de diversas formas. O poder, hoje, não é mais fundado apenas sobre o uso da violência e o controle da opinião, mas, sobretudo, sobre a manipulação da emoção (com a qual o terrorismo joga) e sobre o monopólio das visibilidades. A exposição em si tornou-se um valor. Celebramos um culto vazio, o da própria exposição. Isso coloca as artes visuais em um lugar muito sensível e ambíguo, tanto de servidão como de resistência. Mas é exatamente por isso que talvez seja, pela arte, que se possa refletir de modo consistente (ainda que problemático) o mundo contemporâneo. ●

Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política

<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>

Por Guilherme Freitas

Contra a visão da modernidade como um momento em que a arte se fecha sobre si mesma, o filósofo francês Jacques Rancière aponta elementos do projeto modernista que postulam a arte como um espaço livre de hierarquias, “aberto a qualquer um”. Rancière conversou com O GLOBO durante passagem recente pelo Rio, quando participou de um seminário em sua homenagem na UFRJ e lançou três livros, “O espectador emancipado” (Martins Fontes, tradução de Ivone C. Benedetti), “As distâncias do cinema” (Contraponto, tradução de Estela dos Santos Abreu) e “O destino das imagens” (Contraponto, tradução de Monica Costa Netto). Na entrevista, o filósofo diz que a política da arte não está em forjar “explicações do mundo” e sim “laços comunitários”, e sugere que o conceito de “emancipação intelectual”, formulado por um pedagogo revolucionário do século XIX, pode ser útil ao artista contemporâneo.

Em livros e palestras, você tem discutido a necessidade de repensar a noção de “modernidade estética”. Como define essa noção e por que é preciso repensá-la?

Todo meu trabalho tem sido uma crítica à visão dominante da modernidade como um processo de autonomização da arte. No coração dessa visão dominante está a ideia da arte moderna como uma ruptura clara com a representação, um processo no qual cada arte foi criando um mundo autônomo e cada vez mais centrado em sua própria linguagem, por assim dizer, como no caso da pintura abstrata ou da música dodecafônica. Prefiro falar na modernidade artística como uma passagem de um regime representativo da arte a um regime estético da arte. O universo da representação é essencialmente hierárquico, ele funciona por meio de uma seleção que diz que certas coisas pertencem a ele e outras não. Nele, um sujeito pode inclusive definir uma forma artística: no mundo clássico tínhamos a tragédia para os nobres e a comédia para as plateias populares, por exemplo. Meu argumento é que a modernidade estética, ao romper com esse universo representativo hierárquico, oferece uma definição da arte como mundo autônomo mas também, ao mesmo tempo, postula a arte como um espaço desierarquizado, aberto a qualquer um e no qual não há separação rígida entre formas artísticas.

Que elementos do projeto modernista permitem essa interpretação?

Tento recolocar no centro do projeto modernista algo que faz parte dele mas foi contornado e deixado de lado a certa altura do século XX, que foi a tentativa de chegar a uma espécie de interpenetração entre as formas de arte e as formas de vida. Hoje costumamos pensar no modernismo e nas vanguardas como momentos em que a arte tentou se separar da vida. Esse julgamento escanteia elementos fundamentais do próprio projeto modernista, por isso tento evitá-lo. Falei disso em um livro sobre Mallarmé (“A política da sereia”, de 1998). Ele é considerado o poeta modernista por excelência por fazer do poema uma espécie de pensamento da língua sobre ela mesma. Tento argumentar que no coração do trabalho de Mallarmé há uma visão sobre o lugar do poeta na economia simbólica da sociedade e da linguagem, um desejo

de devolver à poesia algum tipo de função social. Insisto que para Mallarmé o moderno da poesia tem que ser buscado além da poesia, nos espetáculos considerados populares, nas pantomimas, na dança, na música.

Como essa quebra de hierarquias se manifesta na linguagem do cinema, que tem sido objeto frequente dos seus estudos?

Uma experiência definitiva na minha formação, nos anos 60, foi o movimento da “cinefilia” na França. Foi um momento de grande revisão das hierarquias artísticas. O debate sobre o cinema estava em plena efervescência, alguns viam nele uma vocação para ser a arte moderna por excelência, outros apenas um passatempo para as massas, comparável ao circo ou a uma quermesse. A “cinefilia” francesa dos anos 50 e 60 foi uma espécie de intervenção nesse debate, afirmando, por um lado, que um grande filme não era apenas aquele composto por imagens requintadas e ambições metafísicas, e, por outro lado, que também havia grande arte nos filmes populares. Grande não era só um filme de Antonioni, também podia ser uma comédia de Vincente Minnelli ou um western de Anthony Mann. Historicamente, o cinema se aproveitou dessa ambiguidade para se tornar uma arte que é difícil classificar no espectro estético, e mesmo no seu interior é difícil classificar os filmes numa cadeia de valor. Basta pensar em alguém como Chaplin, que foi ao mesmo tempo um clown popular e o grande ícone da modernidade, mais até do que Mondrian, Kandinsky ou Schoenberg.

Você mencionou a “interpenetração entre formas de arte e formas de vida”. Como essa ideia se liga com outra preocupação central em seu trabalho, a relação entre estética e política? Na sua opinião, o que pode ser uma “arte política” hoje?

Não há uma definição unívoca de “arte política”, porque não estamos mais nesse regime que chamo de “representativo” e, portanto, não se pode tentar antecipar o efeito de uma obra de arte. Há uma noção convencional de “arte política” que denota o desejo, por parte do artista, de expor uma injustiça ou de afirmar a necessidade de reformas na maquinaria social. Mas essa noção faz parte de uma ideologia representativa que supõe a existência de um público homogêneo sobre o qual agiriam as intenções do artista. Hoje vivemos num mundo em que o artista não pode antecipar as consequências do seu trabalho e há diversos modelos de arte política. O mais interessante me parece ser aquele no qual a arte não é apenas um meio para transmitir noções sobre a vida, e sim uma forma de vida ela mesma. Um antecedente disso seria o projeto cinematográfico de Vertov, por exemplo, que não era uma tentativa de representar a realidade comunista, mas sim de se constituir como um laço comunitário. É uma arte que se pensa como capaz de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida.

Você costuma definir a relação entre estética e política usando o conceito de “partilha do sensível”. Poderia dar um exemplo dessa operação?

O modelo da arte que assume um compromisso político teve em Brecht uma referência. Brecht almejava desestabilizar a percepção do espectador para que, no espaço da obra, ele visse como absurdo aquilo que considerava normal, produzindo assim alguma transformação em seu espírito, que poderia ser canalizada em energia para ações transformadoras. Esse raciocínio é muito problemático, claro.

“Desestabilizar a percepção” era um princípio surrealista que Brecht tentou transmutar em pedagogia política. Isso nunca produziu efeitos políticos verificáveis, só produziu uma certa concepção do que uma “arte política” deveria ser. Mas há outro modelo de compromisso político, que está um pouco esgotado mas precisa ser renovado, que concebe o trabalho político do artista como a investigação de determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível. Esse modelo é importante para pensarmos na arte não como uma pedagogia ou explicação do mundo, e sim como uma reconfiguração do mundo sensível. Vejo isso no trabalho do cineasta português Pedro Costa, por exemplo. Em seus filmes com comunidades de imigrantes em Portugal (como “Juventude em marcha” e “O quarto de Vanda”), ele não está interessado apenas em descrever a miséria ou denunciar a exploração, mas sim em tornar sensível esse universo, em restituir a força da experiência e da palavra aos excluídos.

Você trabalhou com o conceito de “partilha do sensível” em seus estudos sobre o realismo literário do século XIX. Como essa ideia de reorganização dos elementos sensíveis se manifesta na literatura?

A pergunta de fundo da arte política é: o que constitui uma comunidade? A grande contribuição do romance realista não foi só representar os pobres, os trabalhadores e as “pequenas vidas”. Foi romper no espaço da obra de arte a cisão que existia entre eles e o resto da sociedade, realizando um trabalho de desierarquização. Afirmar que qualquer vida, qualquer evento pode ser interessante. Por meio de uma técnica formal que abandona a noção de trama tradicional para investir em microeventos, a literatura põe em cena vidas de pessoas quaisquer, oferecendo uma alternância de universos sensíveis. E nisso há algo que não se restringe ao realismo do século XIX. Quando uma escritora como Virginia Woolf, em seu ensaio “Ficção moderna”, denuncia a “tirania da trama”, ela está postulando o romance moderno como uma grande democracia dos eventos. De certa forma esse foi o grande paradoxo e a força do romance do século XX: como subverter a “tirania da trama” e identificar o curso dos eventos sensíveis, colocando em cena essas vidas quaisquer e também as cicatrizes da Justiça e da História?

No livro “O espectador emancipado”, você retoma o conceito de “emancipação intelectual” discutido em uma obra anterior, “O mestre ignorante”, e o aplica ao universo das artes. Como define essa “emancipação”?

Recuperei o conceito de “emancipação intelectual” de um personagem extravagante, o pedagogo francês Joseph Jacotot (1770-1840). Nas primeiras décadas do século XIX, ele defendeu uma ideia que ia contra o modelo de educação que começava a se cristalizar na época: a ideia de que há pessoas ignorantes, que não compreendem as coisas, não têm cultura nem conhecimento, e que por isso precisam de ajuda para progredir ao nível das pessoas cultas. Jacotot dizia que não é nada disso, que a igualdade não é um ponto de chegada e sim um ponto de partida, e que não se deve “instruir” as pessoas para que se tornem iguais, e sim partir do princípio de que elas são iguais por terem, todas elas, suas próprias aptidões e conhecimentos. Era uma ideia radical, muito combatida na época, que julguei importante recuperar.

E qual pode ser o lugar das artes nesse processo de “emancipação”?

Creio que a questão não é tanto o que as artes podem fazer pela emancipação das pessoas, mas sim o que podem fazer para emancipar a si mesmas. Os artistas só poderão contribuir para a emancipação se entenderem que se dirigem a semelhantes, em vez de achar que estão transformando ignorantes em sábios. Isso só é possível se a instituição artística colocar seus princípios em questão permanentemente. Assim como um pedagogo não pode achar que está lidando com aprendizes incapazes, um artista não pode tentar antecipar o que o espectador deve ver ou compreender. Nessa nebulosa confusa que chamamos de arte contemporânea, abraçar a dúvida sobre as capacidades da arte pode ter uma função emancipatória.

Lorenzo Mammi e o lugar da experiência na arte

<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/lorenzo-mammi-o-lugar-da-experiencia-na-arte-478092.asp>

Por Suzana Velasco

Em ensaios escritos entre 1989 e 2010, e reunidos em “O que resta” (Companhia das Letras), o crítico Lorenzo Mammi aborda questões teóricas como a evolução da concepção de autonomia da arte na modernidade e se debruça sobre artistas e temas específicos, sempre com a visão de que a arte é a “possibilidade de gerar experiências significativas a partir de objetos singulares”. Em entrevista por telefone, de São Paulo, onde dá aulas de filosofia na USP, Mammi mostra como a arte, justamente por precisar encontrar brechas num mundo de informações incessantes, se faz tão necessária hoje.

Na introdução de “O que resta”, você diz que a arte “sempre se impôs como algo ao mesmo tempo fundamental e precário”. Qual a diferença entre essa precariedade permanente e a que se manifesta num momento em que a arte é muitas vezes vista como commodity?

Não há uma relação direta. O fato de a arte ser vista como commodity se deve hoje ao fato de que tudo é visto como commodity. Vivemos numa época em que tudo está ligado ao valor que pode ter numa operação financeira, e com a arte não é diferente. A precariedade talvez seja mais forte neste momento pelo fato de que é difícil encontrar um discurso específico para a arte. O discurso sobre a arte resvala em outros discursos, cognitivos, políticos ou éticos, muito mais do que no passado. É difícil fazer uma análise formal, no sentido clássico.

O ensaio “Mortes recentes da arte” afirma que “a autonomia da arte perdeu força, a obra tornou-se campo de embate entre diferentes planos de discursos — teórico, ético, estético. Mas não fomos eximidos de emitir juízos”. Como a crítica de arte pode emitir juízos se arte não é hoje nem autônoma, no sentido moderno do isolamento da obra, nem é mais indissociável da vida, como nos anos 1960 e 70?

O que tento defender no decorrer dos ensaios é que a autonomia da arte nunca foi um campo separado em que você colocava as obras de arte. Sempre foi algo que surge dentro da obra, se bem sucedida, no sentido que ela desfaz as categorias pré-existentes e obriga à criação de outras categorias a partir dela. A obra de arte não é uma coisa que você interpreta a partir do horizonte do mundo. Você interpreta o mundo a partir dela. Desse ponto de vista, uma análise crítica, estética, é sempre possível. O mais complexo hoje é o fato de que, embora o aspecto formal seja importante, essa análise não consegue mais se apoiar apenas sobre ele. É preciso entender como a obra se insere em vários sistemas de imagens, sejam científicas, de mídia, da vida cotidiana. Portanto, é uma situação precária para a crítica também. Ela não consegue encontrar uma metodologia própria tão específica.

Ao abordar saídas possíveis para a arte, você fala de artistas como Francis Alÿs e Tacita Dean, cujas obras indicam uma possibilidade de reaparecimento do lugar, ou seja, a alusão a um espaço para além da obra, o que teria desaparecido na arte contemporânea. Você também vê saídas para a crítica de arte hoje?

Não poderia indicar um crítico hoje da autoridade da geração de (Ernst) Gombrich, do (Clement) Greenberg (ambos nascidos em 1909, e mortos, respectivamente, em 2001 e 1994), mas acho que tanto as obras continuam impondo uma leitura específica, que não pode ser reduzida a uma leitura mais vaga, de história da cultura, quanto acho que essa leitura existe. Estratégias são encontradas. O que talvez não haja mais é movimentos, como nas décadas de 1960 e 70, não há mais grandes narrativas.

Você citaria algum crítico com essa leitura?

(Pausa). Não me vem à mente uma figura que poderia ser representativa disso, não consigo agora (risos).

Analisando obras contemporâneas, você mostra que em muitas delas o essencial não é sua forma final, mas o processo pelo qual ela foi construída. Isso aparece em Andy Warhol, em que o modo de produção é evidenciado na própria obra e lhe dá seu caráter irônico e contraditório. A autoconsciência do processo é suficiente para dar valor à obra?

O problema da crítica é que não dá para estabelecer regras antes. Não sei dizer o que é preciso para que a obra seja bem sucedida, só depois de ver a obra é que posso dizer. Esse caráter reflexivo sobre o processo é uma característica da década de 1950. Talvez o primeiro a fazer essa aproximação entre arte e vida, arte como processo, tenha sido o (Harold) Rosenberg. Dá para ler o minimalismo, mesmo a arte conceitual, a arte pop, um pouco dentro dessa mudança.

Ainda hoje obras buscam evidenciar o processo, mas isso não basta. Faltaria a “simbiose entre tese e aparência sensível”, como você aponta na obra “One and three chairs” (detalhe na capa do livro), de Joseph Kosuth?

Quando o processo vira um valor pré-definido, perde-se a reflexividade. Você simplesmente o reproduz, como se reproduzia a natureza antigamente. O sucesso da obra é quando o processo se transforma ao ser reproduzido, se torna outra coisa, como é o caso da Marilyn (Monroe) do Warhol, que já não é mais nem a imagem da Marilyn nem a Marilyn, mas uma coisa que está no meio de duas coisas, como sempre a obra está. Se ficamos apenas com a ideia, a obra fracassa. O que faz do Kosuth um artista importante não é o conceito, mas o fato de que sua apresentação gera outros conceitos e imagens que não estão previstos no conceito original. Quando há apenas coincidência do conceito com a coisa, a coisa é inexpressiva. Acho, aliás, que a arte mais recente é até muito exuberante do ponto de vista visual, na fotografia, nos vídeos. Há uma tendência, sobretudo nos anos 2000, quase de um barroquismo.

Essa fotografia mais recente seria uma resposta a uma fotografia cheia de referências, que no seu livro é dada como um exemplo final da “perda do lugar” na obra de arte dos anos 1990, da obra como mais um signo num sistema de signos?

A fotografia é um caso particular. Nos anos 1970 e 80, ela parece querer ocupar o espaço da grande pintura. Por outro lado, cria um distanciamento da realidade, que a fotografia clássica não tinha. Talvez a fotografia e o vídeo sejam os casos mais evidentes da busca de uma experiência sensorial forte e ao mesmo tempo uma certa sensação de estranhamento. Fujimoto, por exemplo, tem uma sensorialidade intensa.

De que modo o acúmulo de referências contribui para que muitos espectadores não estejam dispostos a acreditar que determinados objetos possam ser obras de arte — disposição que você afirma ser fundamental para a apreciação da arte contemporânea?

Uma bienal tem 500 mil visitantes hoje, enquanto uma exposição da época do Picasso tinha 500. A arte contemporânea é um fenômeno de massa com um discurso extremamente sofisticado e complexo, é claro que isso cria um descompasso. De um lado há uma dificuldade, porque a arte é lenta, ao contrário da comunicação atual. É obscura, demanda atenção e aprofundamento. Por outro lado, se atribui hoje à arte, mesmo a nível da cultura de massa, um conteúdo de verdade muito maior do qualquer outra forma de comunicação. Isso é uma percepção comum, embora não seja muito explicitada. Só que essa verdade nunca é definida. Então se cria essa tensão estranha entre o universo da informação, que é muito rápido, mas, digamos, quase sem lastro, e o da arte, que teria lastro mas é quase incompreensível. Por outro lado, parece que uma coisa precisa da outra. Você tem que ver a obra mas depois tem que ir para a internet... Nunca tivemos um público tão grande para a arte.

Você sustenta que o sentido da obra contemporânea depende de sua articulação com o espaço. Por isso a curadoria se tornou um ofício tão importante. Qual o perigo de a curadoria não apenas promover essa articulação, mas se sobrepor à própria obra?

Esse perigo foi mais forte alguns anos atrás. Tenho a impressão de que o período dos grandes curadores já está acabando. Porque o curador é justamente aquele que deveria reunir elementos esparsos para encontrar o movimento da arte naquele momento. Grandes curadores davam sentido a obras aparentemente fragmentárias. Como não há mais grandes movimentos, também é difícil haver grandes curadores. O problema é que, como a obra hoje depende muito do espaço, já não está mais enquadrada num lugar que lhe é próprio, uma má exposição pode fazer a obra desaparecer. O que comporta cautelas que não existiam numa exposição do fim do século XIX, início do XX. Mas isso não é mais uma questão conceitual tão importante como nas décadas de 1980 e 90, está se tornando mais uma questão técnica.

Que outros artistas teriam estratégias semelhantes às de Alÿs e Dean, de buscar a experiência sensível nos restos, como você diz?

Deixa eu pensar... O Fujimoto é um desses (pausa). As intervenções da Fernanda Gomes na Bienal (de São Paulo, em cartaz até amanhã), sua montagem é uma maneira de comentar o espaço, inclusive com um sentido de design muito claro, mas não aquilo que o espaço é estruturalmente, e sim suas frestas e imperfeições. Ela tem uma matriz da tradição construtiva brasileira, revista nos restos, nas beiradas.

O que resta hoje da arte, que “continua existindo como estorvo necessário”?

A arte está virando hoje o único lugar, ou o lugar privilegiado, onde é possível uma experiência real do mundo, embora ela não chegue a se constituir em sistemas como na arte moderna clássica ou mesmo no começo da arte contemporânea. Então o que se afirmam são experiências pessoais individualizadas, mas muito intensas. O (William) Kentridge é quase um personagem de si mesmo. Esse lugar da experiência verdadeira é aquilo que a arte ainda garante numa cultura em que a informação é um pouco

simulacro de si mesma, em que nunca há o momento em que a informação se torna experiência. Essa noção de verdade do mundo é fundamental. A arte está longe de se tornar obsoleta, embora sempre esteja falando de um lugar precário, de um lugar que está no limite, do inexistente. O problema não é tanto a commodity em si, a comercialização da arte, porque bem ou mal ela sempre foi um objeto precioso, de status. É mais o fato de ela ir na contramão de outro tipo de conhecimento do mundo que temos, de informações que se relacionam com outros tipos de informações que nunca chegam à experiência direta.

7.2. [ECOLOGIA DE AÇÕES]

Texto de Catálogo [Jailson de Souza e Silva –Coord.Geral do Observatório de Favelas]

TRAVESSIAS (travessuras) da arte na vida urbana e contemporânea. A Maré é a maior favela da cidade do Rio de Janeiro, reunindo, de acordo com o Censo do IBGE de 2010, 130 mil pessoas. Batizando uma das dezesseis comunidades locais, o seu nome deriva do fato de grande parte daquele território urbano ter sido construído margeando as águas da Baía de Guanabara. A Maré foi construída por pessoas de diversas origens, dos mais variados cantos do país e do Rio de Janeiro, o que lhe confere uma riqueza cultural e uma miscigenação extraordinárias.

A favela, todavia, permanece no imaginário carioca como um espaço dominado pela violência, pelo desconhecimento do cotidiano dos seus moradores e por um conjunto de preconceitos de variadas ordens. Nesse sentido, como o simbólico é um elemento central na instituição do real, as representações centradas nesse “paradigma da carência, precariedade e criminalização” terminam por orientar um conjunto de práticas, em especial as políticas públicas, que não garantem os direitos fundamentais dos moradores locais. Superar, portanto, essas representações é um desafio fundamental para a construção da cidade que as humanas pessoas buscam realizar em seu cotidiano. O Observatório de Favelas e a Redes de Desenvolvimento da Maré, dentre outras organizações ali localizadas, têm como foco a construção de iniciativas que permitam, justamente, a construção dessa polis.

O projeto BELA MARÉ ocupa um espaço central nessa estratégia de intervenção na realidade carioca. Ele se materializa, de forma inicial, na construção de um Centro Cultural localizado na Comunidade de Nova Holanda, na Maré. O BELA nasce como um espaço de formação, produção e difusão artística, de modo que novos encontros estéticos e sociais possam ser afirmados na favela e na cidade.

A primeira iniciativa do BELA MARÉ é o TRAVESSIAS – Arte Contemporânea na Maré. De fato, as artes visuais, em grande medida, são uma das principais formas de estabelecimentos das hierarquias estéticas na cidade. A imensa maioria da população não tem acesso a esse tipo de obra, não se relaciona com ela e carrega o sentimento de que ela é incompreensível. Realizar um evento desse porte na maior favela do Rio de Janeiro significa criar pontes simbólicas e materiais para que os diferentes sujeitos da metrópole possam construir inovadores canais de comunicação, de variadas ordens e escalas. O próprio fato de seus realizadores serem tanto organizações localizadas na Maré como de espaços distintos da cidade, tais como Espiral e Automática, materializa essa proposta cultural e política.

A partir, então, da reunião desse leque abrangente de artistas, curadores, estudantes, jovens, idosos, universitários, trabalhadores, seres plurais e humanos, acima de tudo, estamos propondo a construção de caminhos de partilha, de vivência e de novas significações das artes e dos territórios da cidade. Isso, acima de tudo, é que alimenta a caminhada das organizações e pessoas aqui reunidas, com a certeza de que a arte é um instrumento central na afirmação da humana cidade que temos e somos, de forma integrada e plena.

Texto Curatorial [Travessias 2011]

Apesar de bem-sucedida e apreciada por cada vez mais pessoas, a arte contemporânea realizada por artistas brasileiros permanece plena de desafios. Muitas vezes inadequada às instituições públicas e privadas, outras vezes isolada por plateias pequenas e repercussão escassa, a produção artística desse início de século XXI nos convida a pensarmos questões mais amplas do que podemos supor. Como entendê-la no conjunto de uma cultura comum a todos e não como um nicho específico de iniciados? Como estender sua potência renovadora e seus questionamentos críticos para além dos jogos teóricos, indo direto ao entendimento do cidadão? Aliás, é essa uma de suas funções? Ilustrar, explicar, tematizar? Ou deflagrar processos poéticos e críticos para o pensamento e a sensibilidade?

Por fim, deve a arte contemporânea se comunicar com o maior número possível de audiência (pensando com cuidado, sempre, a questão da quantidade de público, que em nada tem a ver com o tempo do público nas exposições) ou deve permanecer altamente apreciada entre poucas esferas da comunidade criativa do país?

Um dos primeiros objetivos do projeto TRAVESSIAS vai no cerne desses desafios ao partir do seguinte ponto: as artes visuais no Brasil podem fazer parte de um campo mais generoso da cultura brasileira. A arte contemporânea, feita em suportes e de propostas os mais diversos, cuja rejeição e preconceitos reduzem sua intensa produção a um lugar-comum – e errôneo – de superficialidade e pedantismo, deve ser incluída nas bases mais amplas da cultura popular urbana do século XXI. Uma cultura que incorpora vorazmente a tecnologia e os novos tipos de informação estética provenientes da web. Uma cultura que apresenta novas ferramentas críticas e não vê mais a criação artística como um horizonte distante. A cultura brasileira de hoje desloca o olhar condescendente do folclore ou do improvisado e afirma sua vocação para constituir seus próprios meios e ideias de produção, circulação e consumo. Ao aproximar os desafios das artes visuais com as novas possibilidades criativas que estão surgindo para as populações de baixa renda, a travessia que o projeto propõe não é apenas geográfica. Atravessar os extremos sociais da cidade sem atravessar os extremos das ideias fixas e dos conceitos fechados em certezas torna toda a viagem inútil.

Como pensar essa produção desafiadora fora dos espaços destinados tradicionalmente pela sociedade para sua circulação rara e restrita? Ao levar uma exposição de arte com alguns dos principais nomes da nossa produção contemporânea para um galpão nas margens da Avenida Brasil, dentro do Complexo da Maré, o que está em jogo não é apenas um novo espaço a ser estabelecido. Está em jogo também a aposta na amplitude das possíveis conversas que a arte pode travar com a sociedade. Para todos os lados, para quem está se deslocando até a Maré. Para quem, na Maré, se interessar em ter contato com essa produção. Trata-se de apostar que a abertura crítica de linguagens e discursos provocada pelas obras apresentadas possa se expandir até a abertura de canais de comunicação com outros públicos, mais amplos e majoritariamente afastados do cotidiano das instituições e mercados que divulgam a arte contemporânea.

A escolha dos artistas é resultado de um processo coletivo de seleção por parte da curadoria, derivada de um entendimento comum sobre a ocupação orgânica desse novo espaço. São nomes cujas obras plurais experimentam diferentes possibilidades de ação, como a exploração do território expositivo, performances, vídeos, esculturas, intervenções arquitetônicas e urbanísticas, mobiliários, instalações, shows e outros trabalhos que podem aparecer ao longo do período da exposição. Além disso, os nomes foram pensados em grande parte a partir da qualidade de suas ações e do diálogo – crítico, e não óbvio ou panfletário – de suas propostas com o território e a produção de saberes e fazeres próprios ao contexto da exposição.

A articulação da arte com a vida cotidiana de uma região da Maré passa por isso que estamos chamando de aposta em um diálogo possível e perene entre o que sempre foi visto como distante e os que sempre foram postos à distância desse universo. A essa à cultura de massa, em boa parte pela perspectiva conservadora da crítica que a descreve e não pelos artistas que criam e pensam as obras, a arte contemporânea tem no sucesso do projeto TRAVESSIAS um amplo espaço de ação para se inaugurar.

Daniela Labra, Frederico Coelho e Luisa Duarte
Curadores

Método pesquisa Travessias + Questionários

Registro em áudio e fotografias das Mediações; Questionário aos Mediadores, Curadores e Coordenador.

Questionário Curadores [Daniela Labra e Fred Coelho - responderam ao questionário]

1. Comente sobre a realização de uma proposta curatorial coletiva, de que maneira esse fato dialoga com o projeto.
2. Como se desenhou a seleção dos artistas que participaram? Nos trabalhos desenvolvidos para a exposição, que conceitos considera principais ou potenciais na proposta do projeto como um todo?
3. Quais eram as suas expectativas em relação à recepção do público?
4. O projeto do Galpão como Centro Cultural representa o início de uma transformação social que muito tem a crescer ainda. Sendo o Travessias o ponto zero deste processo, comente suas impressões.

Daniela Labra

1. Os curadores foram convidados pela produção, então isso foi uma situação dada para nós. A reunião de Luisa Duarte, Fred e Coelho e eu, acho que foi muito positiva de todos os modos. Cada um aportou sugestões que se complementaram, e também foi fácil decidir em comum acordo que não gostaríamos de levar para essa exposição representações da favela sobre qualquer suporte. Buscamos artistas com uma trajetória estabelecida e muita circulação dentro e fora do país, e que também pensem questões ligadas ao imaginário cotidiano urbano de algum modo, em obras com maior ou menor grau de abstração. Isso foi a nossa diretriz fundamental para convidarmos os artistas que integraram o Travessias.
2. Acho que respondi acima em boa parte. Mas o Travessias funcionou para vermos que o discurso sobre a necessidade de certa preparação do público para que haja algum entendimento de arte contemporânea, é muito relativo. A preparação do indivíduo, seja qual for, faz com que ele perceba a obra à seu modo - e portanto é uma experiência única que não precisa estar necessariamente mediada por teorias ou métodos pré-determinados. Estamos no século XXI.
3. Não muitas. Não sabíamos como isso seria. O fantasma da "bula" para o entendimento da arte é algo totalmente entranhado no meio institucional contemporâneo, especialmente no Brasil, em que há uma divisão clara entre quem "pode" e quem "não pode" desfrutar do meio cultural ilustrado. No Travessias vimos o quanto essa divisão é absurda. Temos uma parte imensa da cidade, com milhões de habitantes, que simplesmente tem vetado o direito de desfrutar de um certo tipo de ambiente cultural compreendido como coisa de gente culta, com meios financeiros para ter acesso aos prazeres da arte - o que está ficando meio ridículo...
4. A partir do que disse anteriormente, vejo um potencial enorme desse espaço ser algo totalmente novo, instigando novos pensamentos sobre outras bases para procedimentos institucionais e mercadológicos. O artista quer mostrar sua obra, e tenho certeza que não faltará nomes muito interessantes para produzirem coisas e ações nesse lugar. A instituição, por sua vez, tem a tendência a engessar poéticas e deter conhecimento e, no Brasil, isso faz com que ela se torne impopular. O povo brasileiro é conhecido por sua inventividade e carisma, então por que não se sente à vontade em um Museu? É que o modelo que impera é importado e não quer sujeira,

barulho, anarquia. Há valores de mercado envolvidos também, e isso é outro assunto. Mas ao lado do templo de fruição e silêncio, de guarda e proteção do bem material e da memória, deve haver o lugar de se sentir confortável para vivenciar e sentir a arte de modos mais vivos, reais. E o galpão Bela pode ser um lugar assim.

Fred Coelho

1. Uma curadoria coletiva tem lados positivos e negativos, porém mais positivos do que negativos. A troca de ideias na escolha dos artistas, as conversas ao redor da concepção curatorial do projeto, o aprendizado com a experiência e capacidade do outro, as possíveis descobertas que só ocorrem com as trocas entre os participantes são lados positivos. O lado negativo, se é que podemos chamar assim, é justamente abrir mão de um perfil mais pessoal no recorte curatorial, no texto escrito, na conversa com os artistas etc. Mas aprendi muito com a curadoria coletiva do Travessias, principalmente porque eu não tinha grande experiência em montagens de coletivas desse porte.
2. A seleção obedeceu principalmente uma “sensação” de que os artistas escolhidos se sentiriam à vontade na proposta de exposição. Mais do que à vontade, eles se sentiriam instigados com a situação nova que propusemos para eles. Um dos eixos – ao menos das minhas sugestões – foi a relação do artista com os materiais de trabalho. Permitir uma identificação do público com as obras não apenas pela questão do “tema”(favela/pobreza/exclusão) mas sim pelo entendimento a partir de elementos comuns a todos, como a madeira, o tijolo, o concreto, a bacia d’água, as fotos, as faixas nas passarelas etc.
Outro ponto importante foi deixarmos claro e expresso para os artistas que não queríamos trabalhos “temáticos” ou “compensatórios”. Ou seja, nada de “comentar” a vida na Maré ou fazer “crítica social” pelo simples fato de estar expondo em uma comunidade. A aproximação com a vida e a história da Maré deveria ser mais sutil, mais poética, mais indireta, como nos trabalhos do Matheus Rocha Pitta, da Rochelle Costi, do André Komatzu, do Marcos Chaves, do Henrique Oliveira. Era uma exposição de arte contemporânea e pedimos a eles para fazerem o melhor possível com o orçamento.
3. Olha, sinceramente, nenhuma. Arte contemporânea é, tradicionalmente, um meio de pouco público. Eu sempre falava que essa exposição era uma “aposta” que estávamos, todos nós, fazendo. Uma aposta na conquista de um público que não tem acesso ou interesse por aquele universo. Deixar as portas abertas e ver o que acontece. Não há como imaginar uma circulação massiva em um espaço de arte contemporânea.
Porém, o público foi sensacional. A experiência que tivemos com o monitores, as conversas, os relatos, mostram que pouco foi muito, sempre. Creio que a conquista ali foi qualitativa e não quantitativa. O projeto tem que continuar para que aos poucos a qualidade da visita (seu interesse legítimo e transformador), vire quantidade também. Porque temos a seguinte questão: só virando um programa de muitos é que podemos mostrar ao poder público que as artes visuais devem circular e aparelhos culturais de qualidade devem ser instalados nas comunidades como a Maré.
4. Novamente, o Travessias foi uma semente. Foi uma experiência única na história cultural da cidade, cruzou fronteiras, mas é só um começo. Sem continuidade da ocupação produtiva – e não apenas expositiva – do galpão é fundamental. E como semente, foi sensacional. Todos que participaram em algum nível do projeto, eu tenho

certeza, saiu um pouco transformado. A missão do Galpão é essa: continuar alimentando as transformações a partir das artes visuais e dos inúmeros diálogos que ela traz ao redor de sua produção e reflexão.

Questionário Coordenador Observatório das Favelas

1. Como surgiu o projeto, quais foram os motivos geradores?
2. Como se deu a escolha dos parceiros?
3. Quais foram os principais objetivos e expectativas?
4. Comente os resultados, desdobramentos e notícias geradas?

Jailson de Souza e Silva [Coordenador]

1. O Travessias se insere em um projeto maior, que tem como eixo o desenvolvimento do entorno da Av. Brasil a partir de ações culturais. Isso porque a democratização das artes pode criar novos caminhos de encontro no Rio de Janeiro e permitir a construção de novas representações sobre o espaço favelado e sobre os seus moradores, além de gerar novas oportunidades econômicas. Em sua fase inicial, esse projeto visa a construção de um Cluster Cultural na Maré. Nesse caso, o Centro Cultural Bela Maré, referência central do Travessias, se insere nesse processo de criação de uma rede integrada de iniciativas culturais e de entretenimento que permita a reconfiguração simbólica e material do território da Maré, em particular na região de Nova Holanda e Parque Maré.
2. Os parceiros mudaram no processo: no início de desenho da BELA - Bienal Internacional de Favelas, tivemos a participação fundamental da Giros Produção e de Marcus Vinicius Faustini junto ao Observatório. No processo, estabelecemos relações com o Vik Muniz e com a Letícia (Monte), da Espiral. A seguir, a Luiza (Mello), da Automática, envolveu-se no desenvolvimento do projeto. Essas mudanças se deveram ao longo tempo de maturação do Projeto BELA, que vem sendo conceituado e articulado desde 2008.
3. No processo, definimos que o Centro Cultural Bela Maré funcionaria de forma tripartite, envolvendo o OF (Observatório das Favelas) e as duas produtoras parceiras, sendo apoiado por um Conselho com representação de artistas, curadores e os coordenadores do Espaço. O objetivo central continua sendo o mesmo: ampliar o processo de democratização das artes e a resignificação do território da Maré e da Av. Brasil.
4. Os objetivos já foram descritos; as expectativas continuam sendo as de ampliar os equipamentos, dispositivos, disposições e mecanismos de encontro dos moradores da cidade, em particular os dos territórios populares. Nesse primeiro momento, o Travessias funcionou como uma forma de demonstrar a factibilidade e a importância de que espaços como esse, das artes contemporâneas, sejam reconhecidos como centrais nas periferias e favelas. Em um segundo momento, a meta é ampliar as condições de formação de novos agentes sociais e estéticos; produzir obras que ampliem as condições de interlocução e significação, além da estruturação regular de mecanismos de difusão e de mobilização através das artes visuais, dentre outras.
A imensa repercussão da iniciativa na mídia foi, sem dúvida, o principal elemento para a difusão dos objetivos e conceitos que vimos propondo no desenvolvimento do projeto; o envolvimento de grupos locais, da própria equipe do OF e sua experiência de construção da iniciativa com grupos de outros espaços da cidade também foram

fatores significativos no projeto. A possibilidade de oferecer essa oportunidade de experiência estética no território da favela e mostrar sua viabilidade também foi um fator importante na avaliação da iniciativa. E, acima de tudo, propiciar que muitas pessoas da cidade, fossem de favelas, subúrbios ou nobres áreas, pudessem se encontrar, partilhar o contato com as obras e se colocarem em condições iguais em um espaço democrático, isso foi, sem dúvida, o que mais prazer e alegria gerou-me o projeto. Vamos avançar nesse processo, ampliar as condições de mobilização, oferecer novas formas de linguagens e envolver mais grupos e instituições no processo. Desse modo, a meta de transformar a Maré, e a Av. Brasil, em um espaço cultural central para a cidade será cada vez mais viva e concreta.

Questionário Mediadores

1. Antes de começar, quais eram as expectativas em relação à exposição?
 - a) No contexto da Maré;
 - b) Como espectador;
 - c) Como mediador.
2. Considerando as expectativas acima, aponte / comente algumas experiências de mediações que avalia como significativas.
3. É possível perceber se outras questões e assuntos se fizeram presentes, aos espectadores e a você, a partir das obras de arte?
4. De que maneira as vivências, experiências e conhecimentos / saberes surgiram no processo das conversas?
5. Se você pudesse definir seu trabalho de mediador como um trabalho de arte, qual seria a linguagem? Por quê?

Flavia Coelho da Costa

1.
 - a) Minha expectativa em relação a exposição na Maré era de ver como os moradores da comunidade iriam interagir com obras de arte contemporânea. Fiquei com a grande dúvida se elas falariam a esse público que, em sua maioria, não tem acesso aos aparelhos culturais. Pensei que, se essas obras, muitas vezes, “não são entendidas” por pessoas ligadas à arte, como seriam pelas que não possuem muito contato com ela. Por outro lado, pensei, talvez a arte contemporânea seja a que mais fala a esse público, pois está mais próxima da vida cotidiana e, como acontece na comunidade, ela está o tempo todo se apropriando das coisas e resignificando-as.
 - b) Como espectadora, minha expectativa era de ver a obra de alguns artistas que eu não conhecia e descobrir a sensação de vê-las dentro de um galpão que já tinha uma história interessante.
 - c) Como mediadora, esperava encontrar um método de mediação que não ferisse a liberdade do olhar do público. Esperava não passar as minhas impressões sobre a obra aos espectadores. Queria levar as pessoas por um caminho de descobertas individuais.
2. Apontarei aqui duas experiências que considero um contra-ponto interessante: a mediação com a cantora Marisa Monte e a com dois garis da COMLURB. Quando Marisa Monte chegou à festa de inauguração da exposição, primeiramente, eu fiquei encantada, pois sou sua fã. Como eu não estava trabalhando, me dei o direito de ser fã e pedi para tirar um foto com ela. Foi ai que a diretora do Travessias, Letícia Monte, me convidou a fazer a mediação com a cantora. Nesse momento eu tremi por três motivos: seria a minha primeira mediação, não estava preparada para mediar

naquele dia e seria com a Marisa Monte. A partir daí deixei de ser a fã, é claro, e passei a fase dos questionamentos internos. Como faria uma mediação com artista do porte de Marisa Monte? Como mediar uma pessoa tão sensível?

Começamos a andar pela exposição e Marisa já se encantava com tudo que via. Já conhecia a maioria dos artistas e adorava todas as obras. Fiquei sem saber o que fazer. Então, comecei a conversar com ela, trocar impressões sobre as obras, comentar o que poderia significar cada objeto, quais as sensações que eles nos causavam... Achei que, como eram impressões pessoais, eu não estava fazendo mediação. Foi o oposto, ali eu descobri de fato o que era a mediação. Um fato que também ficou na minha história: minha primeira mediação foi com a Marisa Monte.

A mediação dos garis da COMLUMB foi também muito especial. Ao contrário de Marisa Monte, os garis não são vistos pela sociedade como pessoas sensíveis, apreciadoras de arte. Contudo, pelo menos os que eu atendi, para desbancar qualquer preconceito, eram pessoas de grande sensibilidade artística e um olhar muito apurado para perceber as possibilidades de significação das obras.

Quando eles chegaram ao Bela, havia uma fotógrafa e uma repórter do jornal "O Globo" fazendo uma matéria sobre o projeto e outras pessoas ligadas à exposição. Comecei a fazer a mediação com os garis e tudo corria muito bem. Conversávamos sobre as obras e houve uma grande troca de impressões. Um deles se emocionou muito com a obra da Rochele Costi. Mas, quando as pessoas, especialmente os profissionais do jornal, viram que havia dois garis visitando a exposição, começaram a fazer várias perguntas a eles, tiraram fotos, enfim, não deixavam os rapazes continuar a participar da mediação. Um deles virou para mim e disse: - O que está acontecendo? Um gari não pode gostar de arte? As fotos deles saíram na primeira página do jornal. Depois que a fotógrafa os deixou em paz, terminei minha mediação. Foi difícil retomar o fio condutor, mas fui em frente. Até o final os rapazes permaneceram com o olhar sensível e atento. Acho que também eles me mediarão.

3. Sim, múltiplas questões apareciam durante a mediação. Na verdade, isso era o mais interessante. O público que ia à exposição, em sua maioria, não dominava os conceitos de arte. As pessoas não discutiam questões estéticas, embora tivessem experiências maravilhosas. Elas relacionavam as obras ao seu cotidiano, a memória, aos problemas do mundo... Surgiam questões como: reciclagem, falta d'água no planeta, a história da Maré, lembranças da infância, problemas sociais, preconceito, entre outros tantos.
4. Os assuntos apareciam de maneira muito espontânea. Quando se deparavam com as obras, as pessoas as relacionavam com alguma coisa que já viveram ou que ouviram falar. Por exemplo, alguns artistas utilizaram materiais descartáveis em suas obras, e isso muitas vezes suscitava a questão do meio ambiente, da reciclagem. Um artista trabalhou com água, dentro de uma bacia, escrito Maré, e algumas pessoas relacionavam a falta d'água no mundo, a história da comunidade, a exclusão social dos moradores de favelas etc. Outras vezes, essas questões não vinham de obras, mas do fato de estar em uma exposição, de ver pela primeira vez obras de arte contemporânea, da exposição acontecer em um galpão. Tudo isso fazia com que o público fizesse inúmeras pontes com suas experiências de vida ou com os conhecimentos já adquiridos.
5. Acho que, na verdade, todas as linguagens, de alguma forma, estariam presentes. As artes plásticas, é lógico, pela questão da imagem, da forma, da plástica... A música, pois a mediação requer um ritmo constante. A Literatura, porque há muitas narrativas

nas obras de arte e em sua relação com o público. O teatro, uma vez que a mediação também é uma apresentação para um público, requer uma persona (o papel de instigador, provocador), deve-se estar com a voz e o corpo preparados... E muitas outras linguagens estão, de certo modo, dentro da mediação.

Questionário Avaliação de Visitas Professores

1. Qual era a expectativa do professor / coordenador? Foi atendida?
 - a) No contexto da Maré;
 - b) Na visita mediada;
 - c) Sobre as obras.
2. Considerando as expectativas acima, aponte / comente as principais percepções durante a mediação.
3. Foi possível perceber se outras questões e assuntos se fizeram presentes a partir das obras de arte?
4. De que maneira as vivências, experiências e conhecimentos / saberes surgiram no processo das conversas?

Maria José [Professora da turma que realizou a visita com Gilson]

1. a) No contexto da Maré.

Sempre procuramos mostrar aos alunos que dentro da própria comunidade existe arte. Eles têm amigos que produzem arte, mas não valorizam. Ou por que acham que é besteira, ou porque desconhecem o verdadeiro sentido. Acredito que com a exposição eles tenham mudado, ou pelo menos, alterado um pouco essa percepção. A exposição mostrou que a arte pode estar em qualquer lugar, bastar estarmos preparados para vê-la.
- b) Na visita mediada.

Tivemos muitas surpresas com a mediação. Desde o início, o mediador disse que gostaria da participação de todos, que falassem o que viesse a cabeça. Entretanto, as dificuldades foram muitas. Algumas obras pareciam sem sentido. Entretanto, depois das explicações e colaborações de todos, tudo ficou mais claro.
- c) Sobre as obras.

Os alunos gostaram muito das estruturas de ferro. Não entenderam muito bem a do saco no meio do caminho. Aliás, todos nós pensamos que fosse lixo. A das garrafas pet foi a mais comentada. Parecia um jardim mesmo.
2. Uma sala que fez muito sucesso foi a (esqueci o nome) que tinha um som e um jogo de luzes. Particularmente, não consegui ficar nela. Fiquei angustiada e com medo. Os alunos, na maioria, adoraram. Permaneceram conversando e trocando ideias com o mediador.

Uma obra que não foi bem entendida foi uma que começava ou terminava num cano apoiado a uma escada que dava para outra na parte de fora do galpão. Eram obras interligadas, mas o sentido não ficou claro.
3. Os alunos saíram decididos a encontrar as outras obras que estavam na comunidade. Algumas estavam fáceis, e outras nem achamos. Num determinado momento, paramos para discutir se era ou não uma obra.
4. Os alunos foram muito espontâneos durante as conversas. Diziam o que vinha a cabeça e ouviam a explicação dos colegas. Foi uma experiência gratificante e enriquecedora para todos.

Método para formação de mediadores culturais em contextos sociais [Prática política curatorial artístico-pedagógica]

Autoria: Janis Pérez Clémen

Registrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Este método para formação, ou agenciamento de mediadores culturais em contextos sociais da arte [museus, centros culturais e áreas públicas], consiste em estudos teóricos e dinâmicas práticas, através de textos específicos selecionados e exercícios dialógicos que associam processos de reflexão e desenvolvimento conceitual para atuação de práticas políticas curatoriais pedagógicas no campo de encontro entre sujeitos, arte e mundo.

A mediação é o conceito essencial – integrado às noções de *Ecosofia* [Guattari] e *Heterotopia* [Foucault] –, que por sua vez se conecta a experiência, ao diálogo e a transdisciplinaridade, se desdobrando em rizoma e curadoria educativa. Este é o conjunto instrumental de base, todo fundamentado em autores de relevância, citados mais adiante. Assim, o essencial é ter consciência de que não há um único modo de se proporcionar a subjetivação de conhecimentos, mas muitos, e que cada conjuntura suscita diferentes percursos. Compõem a base de imersão o conceito de Fixos e Fluxos, a partir de Milton Santos e os questionamentos: O que é um museu? O que é coleção? Como sugestão de pensarmos o que constitui um museu e uma coleção, ampliando essas conformações para a própria vida e corpo do ser humano.

Essa formação/agenciamento promove um embasamento sociopolítico pedagógico que aponta para a atenção e cuidado com os indivíduos que compõem os rituais de encontro em contextos artístico-sociais. Prima-se pelas possibilidades de subjetivações inerentes às experiências que decorrem. Sendo primordial o sentido de ‘estar juntos’ em movimento compartilhado onde todos são protagonistas no percurso de contato com arte.

Os mediadores, imbuídos dessa prática do diálogo, iniciam o encontro estabelecendo um espaço de intercâmbios e experiência, onde cada interlocutor se sinta confortável a expressar suas impressões e questões, a partir disto e da observação dos interesses dos sujeitos, sugerem modos para começar o percurso, ao que lhes conferimos o atributo de propositores, posto que atuem como ativadores, na produção de presença e de sentido.

Procedimentos

1) O primeiro encontro se caracteriza por uma breve apresentação de cada participante: nome, área de estudo ou trabalho / profissão. Segue a proposição de se pensar sobre o que é um museu / centro cultural; que características constituem um espaço, território como lugar de arte. Propõe-se a leitura aleatória de trechos do livro *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. Para cada leitura é suscitado um debate sobre os pensamentos, associações e referências que se façam, estimulando a interação e ampliação de ideias, bem como a configuração de conceitos. Instante para perceber como cada um se expõe e se existe a escuta para com os outros.

Em seguida tem início o desenvolvimento de uma cartografia coletiva, com a participação de todos os integrantes da equipe / grupo. A partir da palavra ‘mediação’, primeiro, cada um, individualmente, escreve em um papel uma lista de palavras e/ou

frases e/ou desenhos que para si estejam associados ao vocábulo mediação. Feito isto, cada um irá dizer em voz alta suas palavras – conceitos – frases ou mostrar seus desenhos para todos, e o responsável pela formação/agenciamento anota em um outro papel os conceitos, sempre mantendo o diálogo, aferindo se há convergências nas associações e ideias que se assemelham a outras, e que talvez possam ser descartadas, ou ainda transformadas (decisões sempre com a participação de todos).

Termos importantes para compor a cartografia: Proposição; Pergunta; Indagação; Provocação; Diálogo; Dialética; Práxis; Relacional; Interação; Experiência; Instigar; Suscitar; Experimentar; Desnaturalizar o olhar; Dinâmica; Jogo; Polifonia; Interlocutores; Dimensões; Camadas; Conexões; Rizoma; Transversalidades; Subjetividades; Poiésis; Desdobramentos; Estética; Forma; Espaço; Tempo; Partilha do Sensível; Construção; Saberes; Rede; Memória; Percepção; Fruição; Processo; Cognição; Curadorias.

Logo se começa a construir de fato a cartografia, em uma cartolina escreve-se no centro ‘mediação’, e todos, organizadamente, inserem as palavras – conceitos – frases – desenhos que na conversa foram debatidos. Depois disso, orienta-se para que observem e criem ligações entre estes, através de linhas. Atenta-se também para que essas ligações sejam cuidadas, no sentido de explorar as variadas maneiras de grafismos e caminhos de ligação, por exemplo, como linhas tracejadas, coloridas, com espessuras diferentes; elementos que contribuem na análise das relações e construção dessa base conceitual.

Para encerrar o encontro inaugural, apresenta-se o conteúdo teórico de Lev Vigotsky sobre *Mediação Simbólica / Intervenção Pedagógica*. Disponibiliza-se material referente à *Dialogicidade*, de Paulo Freire, para ser debatido no próximo encontro.

2) O segundo encontro começa com uma conversa sobre o texto referente a *Dialogicidade* de Paulo Freire. E na sequência inicia-se o processo de dinâmicas e fruição a partir de imagens.

Obs.: No caso de haver uma exposição específica, trabalha-se com os materiais da mesma. Mas se a formação pretende o agenciamento de mediadores ainda sem uma exposição, seleciona-se material de referência, imagens e textos de obras e seus respectivos artistas.

Destina-se uma obra para cada participante, pode-se repetir a obra entre algumas pessoas, mas o processo deve ser individual. Cada um vai observar e relacionar (associando ao repertório particular) a imagem a: um gesto; uma frase; uma música; um sabor; um lugar; e ao que mais lhe surgir. Devem anotar.

Segue a apresentação do conceito de *Experiência* a partir de trechos de Jorge Larrosa. E faz-se a leitura de texto de Randy Williams. Para o próximo encontro todos vão estudar / investigar mais sobre a obra / artista, através de material disponibilizado e de pesquisas individuais.

3) A partir de todo material reunido sobre a imagem / obra / artista, vinculando com as anotações iniciais, cada um faz uma cartografia. O responsável por ministrar a formação organiza uma espécie de mostra das imagens (ou no caso de exposição, utiliza-se a própria) e propõe que todos ‘visitem a exposição’, também fazendo anotações, se possível. Em seguida promove-se uma apresentação – formato expositivo, para desenvolver a expressão e articular-se corporalmente – de cada obra (todos devem participar), suscitando sempre o fundamental intercâmbio de percepções e informações.

Ao final apresenta-se o conceito de *Rizoma* de Deleuze e Guattari. Entrega-se o texto sobre *Arte Contemporânea* (Kátia Canton) ou texto 'específico' sobre o espaço em questão.

4) Inicia-se o quarto encontro com a apresentação de conceitos de John Dewey e Rancière sobre *Experiência Estética*. Promove-se espaço para debates a partir da experiência de aprofundamento nas imagens, onde se estimula a desconstrução do formato expositivo de leituras e informações, priorizando e enfatizando o fato de que as percepções e questionamentos individuais são essenciais para o formato de mediação.

Realiza-se uma conversa sobre o texto de *Arte Contemporânea* texto 'específico' sobre o espaço em questão. Logo se apresentam os conceitos de *Jogo, Símbolo e Festa* de Hans Gadamer; e também tópicos sobre mediação em exposições. Cada um deve trazer para o próximo encontro algum objeto, imagem, vídeo [opção de ser obra de arte ou algo significativo para si].

5) Retoma-se a dinâmica de exercício de mediação; propõe-se desta vez que cada participante desenvolva uma proposição, questão, indagação sobre a peça que trouxe. Realiza-se a 'exposição novamente' e cada um faz sua proposição aos demais. O responsável deve estar atento às tessituras que irão desencadear, de maneira que percebam as relações, saberes e conjunturas que se criam, e de como nesse percurso é possível compartilhar conhecimentos suscitando o processo de cognição sem ser através de um conteúdo previamente definido a ser transferido. Ao final apresentam-se os tópicos *Curadoria Educativa* – Guilherme Vergara, *Ética [Afeto]* - Spinoza e *Múltiplas Vozes* – Fred Evans.

6) Aprofundamento dos conceitos: *Transdisciplinaridade / Complexidade* de Edgar Morin, seguido de debate e cartografias individuais.

7) No penúltimo encontro retomam-se os principais pontos desenvolvidos no encontro anterior, integrando ao pensamento da *Transpedagogia* de Pablo Helguera e trabalha-se a noção de *Produção de Presença e Sentido* a partir de Hans Gumbrecht. Importante ressaltar o caráter de micropolítica e microprática social, que tem reverberações na escala macro.

8) Cartografia e conversas finais. Neste encontro o fundamental é que todos possam realizar uma cartografia individual, articulando todos os conceitos que foram desenvolvidos, tendo como premissa as noções de *ecosofia* e *heterotopia*. Segue-se de conversa final.

Tendo como base o tempo disponível para a formação da equipe – cada contexto apresenta suas características próprias, assim como o grupo – deve-se articular e preparar um cronograma que consiga abranger todos os fundamentos.

As etapas sempre integram, de maneira dialógica: leitura, debates, exercícios práticos [dinâmicas de cartografias e elaboração de proposições artístico-pedagógicas], apresentação de slides e dvd's.

Visitas Analisadas

07/12/11 | Grupo Jovem Aprendiz – Redes Maré | Mediador Gilson Jorge

Depois de se apresentar ao grupo, Gilson segue para o galpão onde está a obra de Raul Mourão e diz que se trata de uma exposição de arte contemporânea. Em seguida lança a pergunta: *“Alguém aqui conhece arte contemporânea? Um instante silencioso e... Não? O que vêm à mente de vocês quando a gente diz: arte contemporânea?”* Os alunos (espectadores) respondem de forma um tanto tímida: *“Dança... movimento simbólico que expressa algum protesto... Alguma coisa sem sentido...”*.

Ao ouvir estas respostas, o mediador conclui, junto ao grupo que nesse caso então sim, eles já ouviram falar alguma coisa sobre arte contemporânea. Continua sua fala dizendo que neste encontro eles poderão confirmar seus pensamentos a respeito da arte contemporânea, construir novos ou ainda, mudar tudo.

“Isto aqui por exemplo. Estas três peças, são peças do mesmo artista, Raul Mourão. O que faz vocês pensarem?” Entre os jovens se escutou: *“Em uma linha de produção... Uma obra... É um balanço...”* A professora: *“Eu posso ser sincera? Eu achei que tivessem se esquecido de desmontar o andaime. Eu pensei que alguém colocou para pintar e esqueceu de desmontar”!*

Gilson retoma a fala: *“Alguém falou de balanço aí...”* e logo um deles se pronuncia: *“Fui eu... eu vi isso balançando a última vez que eu passei aqui...”*. Neste momento Gilson provoca o movimento dos balanços e os alunos observam, caminhando em torno das obras. Alguns se manifestaram dizendo que não sabiam sobre a possibilidade de movimento nas obras. E enquanto as esculturas balançavam, o mediador pergunta: *“E agora... Mudou alguma coisa?”*

E algumas vozes, suavemente: *“Um relógio. Um moinho. Um sino”*.

Logo então, foi sugerido ao grupo que pensasse sobre o tamanho dessas obras e o porquê de serem tão grandes, que sensações eram transmitidas. *“Peso”,* alguém disse. São muitas possibilidades. Novamente a professora toma a palavra: *“Engraçado, apesar de o material ser pesado, você tem uma leveza, é uma oposição de ideias na verdade. Você tem um material que é pesado, mas ao mesmo tempo ele é fácil de ser movimentado”*.

Desta percepção decorreu um encerramento desta primeira conversa ainda no espaço da instalação de Raul Mourão, Gilson ressaltou que a própria reflexão da professora sobre “oposição de ideias”, acrescentando “confirmação de ideias” e “omissão de ideias”, poderiam ser um meio de abertura para observar arte contemporânea, como forma de construir algum sentido; e que ele, enquanto mediador iria interferir o menos possível sobre o ponto de vista deles, mas sim iria estimular para que cada um formasse o próprio ponto de vista.

Um aluno, que escutava atentamente, pronuncia: *“Arte é uma coisa difícil de entender”*. Logo o mediador contrapôs: *“É isso que a gente vai quebrar aqui hoje! Cada um tem um ponto de vista”*. Um burburinho se formou em torno dessa questão sobre a dificuldade de se entender a arte, quando outra pergunta é colocada ao grupo: *“E se isso for exatamente o que é arte? Você teve uma vida, ele teve outra, vocês têm vidas diferentes, visões diferentes de mundo, então por que uma obra não pode ser uma coisa para você e para ele ser outra? Exatamente isso, entendeu?”!* Um jovem diz enfaticamente que todo o desenvolvimento humano vem disso, de unir os potenciais...

Os jovens, a esta altura da mediação, se demonstravam totalmente envolvidos no diálogo. De fato uma relação estava acontecendo, com a participação deles. Diante dessa constatação, Gilson destacou a noção de que a obra de arte está se construindo no olhar do espectador. A partir do momento em que você olha para ela, ela está se construindo. O artista faz o trabalho dele, mas o trabalho dele não quer dizer nada se você não for lá olhar e colocar sua cabeça para funcionar. Desta forma o sentimento de “pertença” se fez presente. Seguiram para o outro galpão.

As projeções do coletivo Filé de Peixe eram exibidas constantemente, e ao chegar nessa área do Bela Maré, o mediador optou por contar que se tratava de videoarte e explicou que um coletivo de artistas significa simplesmente um grupo de artistas que produz as obras em conjunto. Esclareceu que esses vídeos apresentados eram de outros artistas, organizados em um DVD e eles vendem como se fossem DVDs piratas... Poderia ser uma manifestação, como alguém falou lá no começo. E o nome é ‘Piratão’, normalmente um DVD tem o valor de R\$ 2,00 e três custam R\$ 5,00. É uma série de vídeos. E pergunta: *“O que vocês acham disso?”*

Alguém no grupo disse que ele traz outro ponto de vista sobre a pirataria, no lugar de ser uma coisa ruim, passa a ser uma coisa boa. E o mediador complementa: *“Traz um valor né?”* Avisa também que alguns artistas do coletivo estavam na exposição nos fins de semana para vender os DVDs.

“Ih rapaz, quase que eu piso em uma obra de arte!” Gilson escuta essa exclamação, se vira e pergunta: *“O que foi? Quase que você pisa em uma obra? Ué, mas isso é uma obra de arte?”* Tratava-se de uma das obras de Marcelo Cidade. Várias pessoas do grupo se manifestam dizendo que esse cimento em um saco plástico na verdade tinha sido esquecido ali. Mas o fato é que havia uma legenda colocada bem ao lado, e isso imediatamente legitimava esse objeto como trabalho artístico, ainda assim, a conversa rendeu de maneira muito significativa e criativa.

Os jovens se perguntavam: *“Como qualquer coisa simples pode ser transformada em obra de arte?”* E Gilson: *“Como? Como isso acontece?”* Estavam todos instigados pelo paradoxo diante de seus olhos e tentavam construir, de forma dialética, uma argumentação que sustentasse o fato e ao mesmo tempo fosse plausível para eles mesmos. Continuaram conjecturando. *“O cara largou isso aí e falaram que era obra de arte...”*. Gilson não se demorou: *“Então, eu quero saber também, por que?”* Um rapaz então diz: *“Mas é... uma coisa sem sentido e é uma obra de arte valiosa, é cimento cara!”* O mediador insistiu na provocação repetindo que ele queria saber como é que isso pode se transformar em obra de arte.

A sugestão que surgiu por parte de um dos jovens foi que bastava ele jogar algo ali e dizer que era uma obra de arte. Gilson explicou que *“não, se você jogar não é obra de arte... agora se o cara que já tem um nome fizer isso, aí sim...”*. As vozes eram tantas ao mesmo tempo, que o mediador acabou dando continuidade à conversa a partir das enunciações que surgiam mais próximo a ele. Um garoto cogitou que então agora qualquer coisa que despertasse um ponto de vista poderia ser uma obra de arte. *“Pois é, mas é aí é que tá, não necessariamente. Porque tudo pode despertar uma série de pontos de vista. Só que a obra de arte desperta um ponto de vista específico para cada um de nós. E essa obra seria invisível se não tivesse essa plaquinha aí!”* completou Gilson.

Os jovens disseram que alguém ia tirar isso daí, se não fosse a plaquinha. Tudo poderia acontecer, até cogitarem ser lixo. E nessa cadência ainda uma última

instigação feita pelo mediador: *“Mas é a plaquinha que transformou o saco plástico com cimento em arte”*? A percepção de um dos alunos chegou a outro lugar: *“Isso aqui é a matéria-prima que transforma tudo em arte”*.

Com este instante, o mediador Gilson fez uma pausa para que esta última reflexão fosse significativa para o grupo todo. Destacou o sentido elaborado pelo colega, trabalhando com a ideia de matéria-prima, o cimento como matéria-prima que transforma isso em arte. *“Vocês estão compreendendo? Isto está invisível – de repente você percebe como uma obra de arte. Normalmente alguém diz pra vocês o que é arte, ou não. Agora você passa a ficar atento a outras coisas, será que realmente tudo a minha volta tem que estar invisível”*? Propõe então que todos vejam, finalmente, o nome da obra – ‘Peso Morto’ – da série ‘Enche o saco’.

Pois bem, quando todos se detiveram ao redor do saco de cimento, estavam na realidade se deslocando em direção à obra de André Komatsu. *“Então gente, alguém perguntou por que as madeiras são tortas. Por que será? Tenta imaginar”*! Os jovens começam a falar: *“Peso né, acaba cedendo...”* Gilson continua, indagando sobre qual seria o objetivo, e se para eles poderia estar associado à outra coisa, se lembrava algo. Surgiu a seguinte ideia: a construção de um edifício.

Gilson então segue essa ideia: *“Construção civil... Olha, você está dentro de uma regularidade... entrou por aquela porta, está acompanhando a exposição, chegou aqui... Pode ser considerada também construção civil aquela primeira obra que a gente viu? Tenta procurar uma relação. Tenta encontrar o porquê disso, se você consegue visualizar isso, tenta imaginar o que isso tem a ver com o lugar onde as obras estão, o motivo pelo qual elas foram feitas, a época, não sei, tenta procurar algum sentido, o que você pensa”*. A resposta veio com as palavras *“alicerce”* e *“evolução”*.

O alicerce e a evolução têm um sentido bem amplo. A sequência desta conversa caminhou pelas relações entre a estrutura do trabalho de Komatsu e a Maré, lugar onde todos moram. Recordaram as palafitas, como antigamente e as casas de hoje em dia. Gilson questiona de que forma tudo está interligado, ordenadamente. *“Um precisa do outro.”*, disse um aluno. Dando sequência, são perguntados se seria fácil ir de um ponto ao outro, nas tábuas do trabalho artístico.

Interessante como as leituras neste ponto da conversa convergem para a própria ação de todos eles como um coletivo, onde justamente um precisa do outro. A estrutura do diálogo só se sustenta porque há autêntico envolvimento dos participantes, escuta e afincamento do mediador.

O mediador pergunta: *“Dá pra chegar de um ponto ao outro com facilidade aqui”*? e alguém diz: *“Não. Está usando a resistência de cada obstáculo”*. A precariedade evidente do equilíbrio entre os elementos desse trabalho fazia parecer que tudo poderia cair de um minuto para o outro. E é na favela que esse tipo de construção civil, de forma desordenada, acontece.

De volta ao percurso, o mediador chama a atenção para outra coisa que está no caminho. Prontamente alguém diz: *“É o mar. Mar é... maré. Ali está escrito só mar. E o é ali! Você não viu ainda ‘maré’? Agora sim”*! Gilson esclarece que ortograficamente não é *“maré”* que está escrito ali, mas a palavra *“maré”* aparece, assim como *“E mar”*. E também a letra *“E”* separada. Outro detalhe trazido por ele nesse momento foi o fato de que se tratava de uma parte de uma obra, e aponta para cima, acompanhando o fio que vinha do mezanino superior, indicando que havia mais coisa lá em cima, que logo mais eles iriam ver.

No pátio interno do galpão estava a obra de Henrique Oliveira, e foi para lá que a visita seguiu. Rapidamente uma pergunta se fez: *“É um coração?”* E o mediador sem titubear disse: *“Eu quero explicações. O que é isso? Pode chegar mais perto gente. Eu acho que não morde, até agora não mordeu ninguém”*. Daí em diante foi uma profusão de dizeres: *“Mas eu estou assustado assim mesmo”*. *“É um conjunto de órgãos?”* *“É uma parte do ouvido, tem cera”*. *“Show de bola. Já estava isso aqui?”* *“Gestação...”* *“Olha lá, pode ser uma mulher em gestação, olha de lado”*.

A proposta então foi para que eles observassem quais eram os materiais que estão no trabalho. Foram identificados: Espuma, madeira, plástico, papelão, metal e vidro. Gilson acrescentou à percepção de todos ressaltando que isso tudo, ao mesmo tempo, não era mais o que era antes, quando se juntou para se tornar uma outra coisa. Já não era mais ‘compensado’, ‘telha’, ‘gesso’ etc. Um dos jovens se lembrou de uma abertura de novela que começava com uma imagem vista do alto, de longe e que a câmera ia se aproximando até que fosse possível perceber que a composição era feira por materiais descartados de todo tipo, era um trabalho de Vik Muniz, no caso. A conclusão foi no sentido da transformação de objetos comuns, com outras funções utilitárias em obra de arte.

“E o que se fazia nesse galpão antes?”, questiona Gilson enquanto caminham para o ambiente onde ficava a instalação de Rochelle Costi. Com esta pergunta, o mediador acabou oferecendo um caminho indutivo para a observação. Entramos. Na medida em que as pessoas iam caminhando entre as estruturas que giravam lentamente, também falavam suas primeiras percepções. Diziam que esses objetos nem existiam mais, que eram antigos. A professora ficou um pouco emocionada, pois se lembrou de quando era criança, e os pratinhos de papelão eram o que o dinheiro podia comprar; e em seguida pergunta: *“Aqui era fábrica de papelão, de copo?”* E, sim, era uma fábrica de objetos de papel e de plástico. Também havia fotos expostas nas paredes, mostrando os materiais que eram fabricados e os funcionários.

Seguindo para o piso acima, o mediador faz a seguinte pergunta: *“O ambiente está agradável?”* Um rapaz: *“Perfumado!”* Outro: *“Eu não estou sentindo não. Mas também estou com o nariz entupido”*. Gilson: *“Será que a ideia do perfume, traz o perfume?”* Alguém responde que acha que sim. E outro jovem prossegue dizendo que o importante é estar sentindo, que com tanto perfume junto, você acaba sentindo. Outros ponderam: *“Vários desinfetantes, eu acho que isso é desinfetante”*. *“Água com corante”*. *“Jardim de desinfetante”*.

Daí por diante o teor da conversa consistiu em suposições sobre o que tinha levado este coletivo (AVAF) a reunir tantos desinfetantes de cores variadas e suspender para cima da nossa cabeça, criando um teto. Entre as ideias levantadas estão, reciclagem de material; limpeza do céu para acabar com a poluição; um arco-íris, pela variedade de cores.

Este trabalho também se conectava ao cotidiano das pessoas, por ser um elemento comum na região e porque aos sábados e domingos, poderiam levar uma garrafa PET vazia e trocar por uma cheia.

Sobre o arco-íris observado na conversa, Gilson retoma essa ideia e pergunta se alguém compra desinfetante pela cor. Muitos dizem sim, mas completam dizendo que nem sempre dá certo. Ou seja, as cores se associam a determinados aromas, mas nem sempre corresponde à expectativa. O interessante é pensar porque se escolhe pela

cor, se o que importa é o aroma. Dessas indagações coletivas se podia ouvir: *“Ah, porque gosta. Eu gosto de verde”. “Se você comprar a primeira vez uma cor e gostar do cheiro, daí segue aquela cor”. “Cada cor tem um cheiro, e pode te remeter a alguma coisa. Por exemplo, branco pode lembrar paz, pureza.”*

Subindo ainda mais um piso, o último, o grupo é instigado a pensar ‘onde começa e onde termina’ uma instalação que tem um fio preso a um maquinário e vai para baixo. Existia ali uma escada. Gilson estimula o olhar dos jovens: *“Tá ligada a que?”* Ao cano, respondem eles. Segue-se quase um ‘ping-pong’ de perguntas e respostas. *“E o cano está ligado a que? Ah, vai dar naquela que estava lá embaixo! (bacia de água com a palavra ‘mar’). Quando o artista chegou nesse galpão pra fazer a obra dele, ele já encontrou essa escada segurando o cano. Então ele aproveitou o que estava aqui... É. Mas como é que ele fez isso? Tipo assim, você pode dizer: ah é muito fácil, o cara chega e já aproveita o que está aí... Mas o que aconteceu para ele chegar aqui e dizer: tá aí, minha obra é isso? Bem, ele viu algo que se encaixa na proposta dele... Ele achou que era uma coisa boa... Então, o olhar sensível do artista conseguiu perceber uma coisa que está dentro do contexto, perfeitamente plausível do que era o galpão, assim mal acabado... Estava dentro de um contexto, o olhar dele selecionou isso, e ele conseguiu tirar daquele contexto e trazer pra gente de outro jeito”.*

Alguém questiona: *“São três obras?”* *“Quais três obras?”* diz Gilson. O jovem continua: *“São três momentos diferentes da obra. Trazendo lá de fora pra Maré, né professor?”* *“É, eu não pensei nisso, mas isso é legal hein? Uma coisa lá de fora para Maré. Isso aí!”* O mediador termina: *“Isso tem que ser escrito!”* Está sendo!

Ao descer novamente as escadas, um alerta para todos: *“Estamos passando por uma obra invisível. Quer dizer, invisível não. Na realidade ela é bem visível. Mas cadê a obra?”* *“É esse reflexo do sol”,* indaga um deles. A confirmação: *“Isso é um filtro de luz. O sol passa, a luz passa pelo filtro e muda a cor do ambiente. Trabalho de Lucia Koch”.*

O trajeto vai chegando ao fim, e o presente que Gilson deixa ao grupo vem como consequência do desenvolvimento do grupo: *“Aqui na nossa casa, na Maré, tem várias obras expostas. E normalmente elas estão escondidas ao nosso olhar comum. Então vocês estão vindo aqui, tendo contato com algumas obras que poderiam estar invisíveis. O “saco”, a “escada” e vocês estão exercitando o olhar, quando vocês saírem daqui, estarão muito mais sensíveis para identificar as outras obras de arte que estão espalhadas por aí. Concordam ou não concordam?”*

Uma voz firme: *“Concordo, ou tornar coisas que não eram nada em obras de arte”.* O mediador, Gilson, para terminar diz: *“Exatamente, tudo através do seu olhar. Tem um mapa ali na frente de onde as obras estão localizadas. Mas se vocês quiserem arriscar e tentar identificar no olhar mesmo. É com vocês!”*

09/12/11 | Grupo Espontâneo | Mediadora Flávia Coelho

Nesta visita, optou-se por incluir uma dinâmica. Lentes Primárias consiste em pequenas molduras de 10 cm X 15 cm com papel celofane (azul, vermelho e amarelo) para criar um filtro. A utilização deste elemento propicia um recorte individual (podendo também ser coletivo) do trabalho ou espaço observado, provocando um deslocamento do olhar, ao mesmo tempo em que interfere com uma luz de cor diferente. O exercício da fruição estética através destas lentes suscita diferentes associações, ativa a memória e possibilita um empoderamento do instante capaz de significá-lo.

O início da visita aconteceu com dois mediadores: Daniel e Flávia, porém pouco tempo depois, foi ela quem assumiu o fio do diálogo, e Daniel continuou acompanhando, fazendo pequenas intervenções.

Apresentaram-se e explicaram que a visita mediada consiste em uma troca, onde é necessária a participação de todos. Caminharam até a obra de Marcelo Cidade, o saco com cimento. Daniel então faz a primeira pergunta: *“O que vocês acham disso aqui?”* Eram três meninos e uma menina, um dos garotos diz sem muito ânimo: *“Sei lá...”*.

O mediador insiste, pedindo para ele olhar, e o que se escuta é ‘cimento’. Ele também pergunta o que aquilo representa para Flávia, e ela diz que acha que é cimento e um saco plástico, estendendo a indagação ao quarteto: *“Vocês estão vendo outra coisa aí?”* Todos concordam que não, e então ela propõe que se pense em outras coisas a partir do cimento e do saco plástico. *“Vamos observar. Cimento. Cimento duro. Serve para alguma coisa?”* A menina: *“Acho que serve, pode construir muitas coisas, como casa”*.

Flávia prestando atenção: *“O cimento duro? Se tivesse normal a gente poderia, como ela falou, construir casa, prédio, muro... Mas ele está duro. Então não achamos nenhuma utilidade para o cimento. E a sacola?”* Um dos meninos até então só escutando diz: *“Acho que é para ninguém pisar. Sei lá!”*

O assunto sobre a sacola foi extenso, debateram sobre a utilidade da sacola, para carregar coisas e compras. Falaram sobre a poluição que ela gera, embora naquele momento não estivesse propriamente poluindo. Detiveram-se um pouco na questão da utilidade, se é que existia, de se carregar cimento duro em uma sacola de plástico. E afinal não chegaram à conclusão alguma até que surgiu outro viés. *“Sabem qual é o nome dessa obra? Peso morto”* revela a mediadora. A garota imediatamente: *“Será que pode levantar?”* Ao sinal positivo seguiu: *“Pensei que era peso morto porque não tinha peso nenhum”*.

Ao ouvir essa afirmação, Flávia perguntou a eles se já haviam escutado essa expressão antes, e como nenhum deles disse nada ela simplesmente explicou, através de alguns exemplos que lhe surgiram naquele momento. *“Imagina assim, uma coisa na sua casa que não serve pra nada. Mas está lá, ocupando espaço. Imagina um elefante dentro da sua casa! Um elefante de pedra. Pronto!”*

Algun deles encontrou uma solução para essa proposição, que fazia alusão ao próprio trabalho do Marcelo Cidade. *“Eu ia pegar um martelo, quebrar ele, colocar dentro da sacola e jogar fora”*. A mediadora então questiona sobre a quantidade de sacolinhas que seriam necessárias, já que haviam comentado sobre o assunto da poluição e por fim todos concordam com esse título para aquele trabalho.

Mas a mediadora decide ainda propor outro caminho para se pensar sobre essa expressão ‘peso morto’. *“Quando a gente fala isso na nossa vida, é uma coisa que a gente está carregando e não serve pra nada, e a gente tá carregando assim mesmo. Está lá ocupando espaço, a gente vai carregando lá na nossa mochila... Mas vocês acham que peso morto é só coisa material?”* Um deles responde que não. Daniel e Flávia então reafirmam que ‘peso morto’ pode ser algum acontecimento, sentimento ou coisa palpável.

A atenção volta a recair especificamente sobre a obra de arte e ainda com o mesmo questionamento sobre a utilidade. E que, se não servia para nada, porque estava ali. Nessa direção a conversa muito rapidamente os fez levar essa

argumentação para o campo da legitimidade da obra de arte. E mais, os fez se perguntarem se toda invenção é arte. Pergunta que eles mesmos responderam naturalmente: *“Nem todas!”*

Flávia pede: *“Vamos guardar isso nas nossas cabeças”*. E retomam o ‘peso morto’ como meio para voltar à obra de arte e à discussão sobre materialidade e imaterialidade. Exemplos como um guarda-chuva sendo carregado na bolsa, diariamente, durante uma semana em que não chove; acordar em estado de chateação; ou uma dor de cabeça; são ótimas imagens materiais e imateriais de ‘peso morto’.

“Quantas coisas a gente pensou já? Olha só, a gente pensou o que é que tinha nessa obra, depois a gente pensou para que servia, depois a gente pensou o que era um peso morto, depois a gente pensou mais o que? A gente procurou um peso morto... Caramba, quanta coisa a gente pensou. Só por causa disso (obra). Será que a gente pode chegar a conclusão que isso é uma obra de arte?” Um dos meninos responde: *“Acho que sim. Depois de tudo que a gente pensou”*.

Depois de toda essa conversa, chegam a um consenso de que uma obra de arte pode ser feita de qualquer material, mesmo que imaterial. E Flávia sugere ir para outras obras para ver outros tipos de material, outros tipos de pensamentos e outros tipos de mundos.

“No meio do caminho tinha uma obra. E aí?” O adolescente responde: *“É o mar. Pra que serve isso aí?”* E Flávia refaz o questionamento: *“Pra que serve? Será que a gente tem que pensar assim pra que a obra serve? Ou será que a gente tem que pensar o que ela propõe pra gente?”* Os quatro jovens observam e escutam atentamente, silenciam um pouco e de repente retornam às indagações. *“Isso é de ferro?”* Segue uma análise minuciosa em torno da bacia de ferro e a palavra ‘mar’ escrita no fundo, abaixo da água. A identificação da letra ‘E’ suspensa e a formação da palavra ‘Maré’ finda esse momento.

“Eu desconfio que essa obra continua, tem um fio” indica a mediadora ao mesmo tempo em que um dos meninos diz: *“Vai lá para parte de cima”*. *“Então vamos fazer o seguinte, vamos puxar esse fio, mas primeiro pra cá, depois a gente vai puxar esse fio lá pra cima, tá bom”?!*

Em seguida observam o trabalho de Rochelle Costi, Flávia pergunta: *“Por que será que essas fotos estão aqui?”* O pequeno grupo diz que não sabe e a mediadora então pontua o fato de que todo lugar e toda pessoa tem uma história e em seguida pergunta: *“Vocês acham que os objetos podem contar uma história?”* E de repente todos eles começam a caminhar e falar. *“Pode. Como aquele copo lá, da coca-cola, antigo”*. *“Tem o da pizza também”*. *“Como conseguiram esses copos tão antigos?”*

Flávia recupera uma fala anterior: *“Lembra o que eu falei da história? Vocês acham que esses copos aí, são novos ou velhos?”* Eles respondem que são velhos e ela pergunta por quê. Sem saber como responder eles simplesmente repetem: *“São velhos”*.

“Tem umas marcas aí que nem existem mais” diz a mediadora, mostrando também que alguns estão amarelados, quando um deles diz que hoje em dia é tudo de plástico. *“E tem mais uma coisa aqui, olha só, eles são copinhos antigos, estão assim meio velhinhos e estão girando”*. Esse movimento dos pratinhos e copinhos somado à fala de Flávia mais o caminhar deles pelo espaço irrompeu um processo de atenta

percepção a eles. “E por que eles estão assim, girando?” um deles indagou, enquanto outro sugeria: “Para voltar o tempo deles”?

Uma pausa se fez. O grupo desenvolveu mais essa ideia de ‘voltar no tempo’, do movimento giratório trazer lembranças e aguçar a imaginação. Flávia reafirmou o caráter poético que a arte suscita, estimulando-os a pensar ainda mais associações. E logo se refletiu acerca do mundo, o mundo que gira. E ao girar causa algo, o dia e a noite, os horários, o relógio, e este também é tempo.

“Aqui a gente está vendo um monte de pratos e copos girando, e lá fora, estão girando?” ao perguntar isto, a mediadora já foi caminhando para o lado de fora desta sala, e eles responderam que não, que ali fora estavam parados. Foram ver.

Nas fotos estava tudo estático, e era possível reconhecer alguns dos copos e pratos que estavam lá nos ‘móviles’ em movimento. Flávia pergunta: “Será que a gente consegue pensar o que era esse lugar aqui antes da exposição, por essas fotos? Vamos prestar atenção em cada uma delas”?

Um dos meninos aponta para uma máquina, em uma das fotografias, e pergunta o que é. “Isso é uma peça onde se faz a estampa”, esclarece a mediadora. “Ah sei, que passa assim para o desenho sair na folha”! “O que é isso? Diretoria?”, questiona a menina em outra imagem. A partir das fotos, a imersão nesse universo permitiu, de novo, que a criatividade imaginativa deles estivesse livre. Pensaram que os moldes para fabricar as travessas de plástico, fossem pratos de macumba. Poderia ser. Em outra parecia vela vermelha derretida.

“Céu. Volta. Ida.” Eram palavras espalhadas em uma escada. “É aquela escada dali?!”, virando-se para a parede oposta, outras fotografias começavam a despertar o interesse. “É, foto daquela escada que está ali. Mas ela está assim ainda, desse jeito?” diz Flávia, incitando outras perguntas. “Antigamente ela era desse jeito?”, o próprio olhar dos jovens foi seguindo os indícios das imagens em comparação com o momento atual do lugar. Chegaram à conclusão de que atualmente a escada parecia mais nova, nas imagens, até teias de aranha encontraram nos degraus.

“Agora a gente pode saber o que funcionava aqui”? Responderam prontamente: “Aqui era uma fábrica de pratos e copos”? Isso mesmo, Flávia relembra os últimos instantes da visita, ratificando que descobriram a partir das fotos que ali era uma fábrica de objetos de plástico e também de papelão; e que essas coisas estavam velhas e agora está tudo mais novinho porque foi reformado; e lança a pergunta: “Será então que está tudo parado aqui”? Nas fotos tudo está em repouso, nada se mexe; nos móveis estão em movimento; o tempo se moveu; nossa cabeça não parou de pensar, tudo se moveu dentro dela. “Então quando alguma coisa está parada, pode mover alguma outra coisa também, nós descobrimos que podemos estar parados e em movimento ao mesmo tempo.”, finaliza a mediadora.

Até ali usaram muito a visão, e Flávia atenta para o fato de que na próxima sala, iriam usar os outros sentidos também. Entram na instalação sonora de Ricardo Carioba e permanecem quietos para fruição durante alguns minutos. Saem e percebem que há silêncio do lado de fora dessa instalação. Flávia diz: “Silêncio né? Antes a gente nem tinha percebido que era calmo assim. Será que a gente percebeu por isso causa do barulho lá de dentro”? A jovem então relata: “Quando eu entrei lá a primeira vez, falei assim ‘alô’ e fez um barulho estranho ‘shhhh’, então pensei que era pra ficar quieta... [risos]”! O grupo dá risada e a mediadora completa: “Que outras coisas será que passam despercebidas”?

Antes de ir ao pátio interno do galpão, ela propõe a dinâmica 'Lentes Primárias', explica que é uma forma diferente para olhar as coisas, e que assim pode instigar outras descobertas sobre essas mesmas coisas.

Aproximam-se da obra e iniciam a observação. Espontaneamente vão classificando os materiais que veem: madeira, espuma, telhado, metal, isopor... Eles começam a experimentar as lentes e são avisados pela mediadora que também podem brincar colocando uma cor, depois a outra sobreposta; podem ver de perto, ver de longe.

Aos poucos eles vão se manifestando: *"Parece até uma cobra!"* *"Com o azul parece que está se mexendo"*. *"Parece até nosso estômago!"* E de repente um incômodo. *"É estranho, tipo assim, uma tromba aí, um negócio por dentro, parece um coração"*. Ao dizer suas percepções, a menina fazia expressões de rejeição, franzindo o rosto. Um dos garotos então questiona: *"Como vocês conseguiram fazer isso?"* Flávia fala um pouco sobre o artista Henrique Oliveira e que ele foi até lá e escolheu esse canto para criar a obra dele.

Continuam o processo de observação, com e sem as lentes: dizem que parece ter uma coisa saindo ali no meio; a garota diz que tem vontade de sair correndo; percebe-se um rosto; um músculo; uma máscara de bruxa, dessas de carnaval. Terminam a conversa sobre este trabalho, concluindo que uma obra de arte pode ser estranha.

Voltam para dentro do galpão e param diante da obra de André Komatsu. Imediatamente a garota pergunta: *"Vai fazer o que aqui?"* *"Você pensou que ainda não está pronto, é isso, será que o artista veio, fez até aqui, e disse: vou deixar assim, vou embora?"* E em seguida: *"Isso é uma obra de arte"?!* A menina então diz que não parece uma obra de arte, que ela pensou que iriam montar outra coisa ali.

Na sequência, conjecturaram sobre as possibilidades de se sentarem em algumas partes da estrutura, pontuando características como fragilidade e insegurança. Observaram detalhes onde as madeiras aparentavam cair.

Prosseguiram o percurso e encontram as camisetas de Marcos Chaves, investigam possibilidades de leituras da frase e: *"Olha que legal [amarécomplexo], pode ser duas coisas ao mesmo tempo!"*

Sobem as escadas. Aquelas que se fizeram presentes no diálogo a partir do trabalho de Rochelle. Ao chegar ao espaço do trabalho do coletivo AVAF, onde havia uns bancos e cadeiras de madeira, o grupo se senta e alguém diz: *"Eu vou fazer isso no meu quarto também. Eu vou chamar o artista pra ele fazer lá em casa"*. Experimentam as lentes, perguntam se isso era água com tinta ou desinfetante. Conversam sobre a possibilidade de cair... se serve para enfeitar. Investigam o aroma do desinfetante amarelo, e chegam à conclusão que depois disso puderam imaginar os outros aromas, das outras cores. Surpreenderam-se por estarem conversando sobre algo que se vê todos os dias, algo que serve para limpar banheiros, e que ali propõe algo diferente.

A visita termina na escada que vai para o último piso do galpão. A janela lilás de Lucia Koch, sem que nada fosse dito, alavancou o uso das lentes; *"Rosa, amarelo, mostarda, roxo!"* Multiplicaram as cores desse espaço de passagem, com alegria. Flávia agradece a participação deles e se despede.

7.3. [TRANSFORMAÇÕES]

Texto Curatorial [Travessias 2013]

Travessias-Arte-Maré

O Rio de Janeiro passa hoje por grandes mudanças urbanísticas, arquitetônicas, políticas, econômicas e culturais. Na verdade, toda grande cidade do mundo está sempre em permanente transformação, redefinindo suas fronteiras, reinventando-se a cada dia. Mas há uma singularidade na transformação que o Rio vive nesse momento, ela se dá em sintonia e simultaneidade com outras duas grandes mudanças planetárias: o surgimento de uma nova sensibilidade humana decorrente das recentes formas de comunicação e vida digital; e um novo desenho mundial com as nações emergentes mais fortalecidas.

O Rio hoje cresce dentro do seu próprio tamanho, sem empurrar suas fronteiras, apenas reinventando o próprio território, cresce na cabeça e na estima do cidadão. Um dos traços importantes dessa transformação é o movimento da cidade caminhando definitivamente para além da zona sul. O carioca pouco a pouco abandona o velho clichê tacanho e começa a perceber que a cidade é muito maior do que os bairros que beiram a praia. Novas regiões renascem e passam a ser compartilhadas pela população local e pelos visitantes. E é nesse momento de concílio com a cidade, de diálogo entre distintas formações sociais e econômicas, de conviver e entender as diferenças do outro, que a exposição *Travessias 2 – Arte Contemporânea na Maré se coloca.*

As perguntas que pairam no ar são: como viver em um mundo regido por diferenças, e qual o papel do artista nessa cidade que muda vertiginosamente?

Um ponto fundamental da exposição *Travessias 2* é o seu caráter educativo, pois acreditamos que a aliança entre educação e cultura são pontos-chaves para a mudança social e política de qualquer sociedade.

A reunião dos artistas se dá pela qualidade de suas obras, pelo impacto visual e, mais do que isso, pelo poder de transformação do olhar que elas revelam. Estão reunidas as novas pesquisas sobre a ampliação da pintura (nas obras de Daniel Senise e Carlos Vergara) ou como este suporte se alia a um lirismo que revela a precisão dos gestos do artista e de seu olhar poético sobre cenas fotográficas colecionadas ao acaso (como nas obras de Arjan Martins). Há ainda a escultura que se lança ao espaço com um sentido de experimentação (nas obras de Cadu e Ernesto Neto), a apropriação e desconstrução da fotografia (Vik Muniz) e o modo como o uso documental dela é explorado pelos artistas visuais (nas obras de Luiza Baldan e Ratão Diniz) ou como ela se relaciona com a escultura (no caso de Marcelo Silveira), ou ainda a apropriação poética e política (nos vídeos de Lucas Bambozzi).

Essas obras se encontram aqui em torno da ideia de transformação, de uma cidade em trânsito. Sejam nas pequenas caixas/maquetes que ampliam a dimensão de salas e obras de importantes museus realizadas por Senise; nos aeromodelos de montar que Cadu subverte em sua prática escultórica; na obra mole de Neto que cria uma relação entre corpo, ritmo e música, alargando o conceito de escultura e criando um ambiente que é regido pela “pele” e pelo som; ou nas colagens em formato lambe-lambe na obra de Silveira, compondo uma paisagem ou relevo de um território e memórias fictícias. A exuberância visual das obras de Vik Muniz atraem o espectador

como num jogo de erros, há um embaralhamento e sobreposição de recortes de revistas formando uma segunda imagem que se constrói e desconstrói à medida que nos aproximamos ou afastamos das obras. Vergara decalca a cidade e faz dela um signo de sua própria história. Suas monotipias asseguram a permanência daquele lugar através do tempo, nos fazem perceber não apenas a ampliação do que pode ser chamado de pintura, mas aliam esse suporte a uma investigação sobre a própria memória do lugar. Baldan, Bambozzi e Ratão documentam, cada um a seu modo e por meio de distintos suportes, os indícios de uma cidade e de seus personagens que se reconstruem a cada instante. Nas obras desses três artistas, há uma proximidade entre o que está sendo visto e quem o vê, sem uma apelação ao clichê. É uma aproximação que se dá pelo afeto, pelo reconhecimento – em especial nas fotos de Baldan e de *Multidão*, de Bambozzi –, e não porque ambos estão em um estado de carência ou abandono (imagem e visitante). São obras celebratórias, definitivamente. Dialogar e compreender o desconhecido ou o diferente na arte (as primeiras perguntas que fazemos quando estamos diante de uma obra de arte geralmente são: o que é isto? Para que serve?) é deslocar essa mesma relação para a nossa vida e, mais do que isso, compreender que aquele diálogo com o diferente pode moldar o nosso olhar e a nossa alma. Uma condição, por sua vez, que pode ser levada para qualquer relação interpessoal. Mais uma vez se coloca a questão: como compreender ou dialogar com aquilo que – aparentemente – é tão diferente de nós? Respondemos a esta pergunta com outra: mas não é exatamente isso o que passamos em todos os momentos da nossa vida? A arte quer preencher esse intervalo, possibilitar ao espectador uma visão ampla e democrática sobre o mundo, e fundamentalmente deixar claro que a diferença não é ruim, pelo contrário, é ela que possibilita a riqueza e a diversidade da nossa cultura e cidadania.

Travessias 2 – Arte Contemporânea na Maré é uma exposição que cria, desta forma, uma correspondência com novos sentimentos que atravessam a cidade: reinvenção, recuperação e transformação. As obras de arte aqui reunidas atuam na formação de um novo cidadão/espectador conectado com a descoberta das fronteiras móveis da cidade. O papel dos artistas hoje é tornar aparente a escala do mundo e seus fluxos que crescem sem parar.

Felipe Scovino e Raul Mourão [Rio de Janeiro, 3 de março de 2013]

Entrevistas e Depoimentos [Travessias 2013]

Entrevistas

Janis: Alessandra, o que significou o Travessias para você?

Alessandra: Para mim foi uma mudança no olhar, literalmente. Porque eu tinha várias resistências, não que todas elas foram sanadas, mas eu tinha muita resistência em relação à arte contemporânea, e por ser uma primeira experiência no sentido de eu vivenciar, não só enquanto mediadora, mas o processo que a gente teve de conhecer as outras artes, de estar falando sobre, né... a gente teve um processo inicial, que infelizmente foi bem curto, mas eu acho que deu muita conta da gente conseguir fazer um trabalho que na minha avaliação foi muito positivo, e particularmente me deu uma outra visão de mundo, porque eu tinha muita resistência em relação a arte contemporânea, falo isso até porque achava que todo mundo podia fazer, a gente nunca entendia nada, não entendia esses valores, hoje a gente entende, assim, não digo que eu entenda da arte, mas eu consigo ter um olhar mais sensível em relação a arte e até pensar algo que eu nunca ia imaginar, nesse processo de criação do artista, o que ele quis dizer sobre isso, não só com as questões que a gente lê na bibliografia deles, mas que a gente também interpreta.

E por outro lado, a gente pensar a arte contemporânea no espaço de favela, eu acho que isso também é um ganho muito grande, não só para os moradores daqui, mas para a cidade como um todo. Porque sempre que a gente fala em favela, a gente acaba partindo a cidade, e eu acho que a gente não quer isso, a gente tem o objetivo de incluir a favela cidade – ela já está incluída – mas no sentido das pessoas verem a favela como parte da cidade e não algo que seja um anexo, então eu acho que isso foi muito importante, até hoje as pessoas falam do Travessias, muito mais as crianças, eu acho que as crianças têm esse processo lembrança. Tem algumas obras que chamaram atenção, uma coisa que foi muito importante que aconteceu no Travessias anterior foi essa identificação que teve da população com as obras, porque isso dos artistas terem vindo antes, pensado em obras para cá, então essa identificação trouxe mais de perto essa arte contemporânea para o povão mesmo, né, que a gente é povão. E uma outra coisa que eu tive a certeza, no Travessias 1 é que de fato a arte não está só no museu que a gente conhece da forma tradicional. A arte é feita para todos, mas nem todos têm esse acesso, e a gente está viabilizando tenha esse acesso, e para mim também que agora sou quase uma conhecedora da arte contemporânea.

Depois do Travessias, – eu não moro aqui na Maré – eu moro na região de Madureira, e teve no Sesc uma exposição de arte contemporânea, e eu assim, literalmente saí de casa, peguei minha filha para a gente ir ver a exposição, algo que jamais, antes do Travessias eu pensei que eu faria, entendeu, então eu achei assim, que foi muito legal de eu ter ido, de ter me dado vontade de ir ver, saber, independente de saber quem era o artista, era arte contemporânea e eu falei: eu quero ir, era super próximo a minha casa, não era uma coisa distante, então eu falei vamos, eu adorei, foi muito legal ter ido visitar.

Janis: Flávia, o que significou o Travessias para você?

Flávia: Bom, em primeiro lugar, o Travessias foi uma descoberta né, foi uma descoberta pessoal, eu descobri na verdade uma mediadora que eu não sabia que existia em mim, foi minha primeira mediação, depois também descobri a arte

contemporânea através do Travessias, descobri uma história da Maré que eu não conhecia, justamente porque o Bela Maré foi uma fábrica, que está desativada agora mas que faz parte da história da Maré porque foi uma região que no passado teve muitas fábricas, então acho que isso foi um resgate também da história da Maré que eu não conhecia, um resgate para os moradores que também entrando ali naquele local tiveram a oportunidade de conhecer arte contemporânea e de resgatar um pouco de sua própria história, da história da sua comunidade, e nossa, são tantas coisas, é difícil definir, mas enfim, vou tentar.

Acho que estar ali com aquelas pessoas que eu já trabalhava e outras que eu conheci, Janis, por exemplo, acho que foi uma alegria estar ali compartilhando esse momento, foi uma descoberta para todo mundo, eu já trabalhava na Maré, no PCP e fazer parte desse novo projeto acho que abriu outras possibilidades de olhar mais para Maré, de conhecer mais a história, quantas possibilidades a gente tem aqui de troca, de conhecer a Maré, de dar um pouco a nossa história também pra Maré, fazer essa troca, acho que isso também é uma mediação né. Então, acho que eu também levei isso para o meu trabalho, como arte educadora, eu levei essa troca, eu também venho de um complexo, de uma comunidade muito parecida aqui com a Maré, que é o complexo do Alemão, então acho que eu pude trazer essa minha história do Alemão, juntar com a da Maré, então eu acho que eu também passei a olhar para minha história de um jeito diferente, isso também é um resgate da memória da minha história também.

Tenho também várias lembranças de mediações, todas foram importantes, mas algumas acabam ficando mais presentes na nossa memória, uma delas foi de dois garis que vieram, entraram, como quem não quer nada, ficaram meio assim, mas acabaram aceitando a mediação e foi maravilhoso, porque eu descobri uma sensibilidade incrível naqueles garis e enfim foi um dia que tinha reportagem, pessoas de jornal, revista, e começaram a falar com eles e tal, e eles acabaram se espantando com aquele assédio todo e um deles falou assim pra mim: porque será que está todo mundo perguntando as coisas pra gente, um gari não pode gostar de arte, e eu nunca mais esqueci dessa pergunta... Eu encontrei naqueles garis uma sensibilidade tão grande, e realmente, essa pergunta cabe, por que você achar que garis não podem apreciar arte. Acho que isso também é a intenção do Travessias, quando se traz uma exposição de arte contemporânea para uma comunidade, você está trazendo esse olhar também, que a arte está em todos os lugares, em todas as pessoas, e eu acho que é isso.

Depoimentos

[30 de maio] Descobertas e Dificuldades

Janis - Agora pensando em trazer de novo aquela pergunta da questão do corpo, então, as coisas não estão em movimento, a maior parte desta exposição está estática, mas o nosso corpo passa por movimentos, tanto no deslocamento (mesmo quando não sou eu que faço o meu corpo se mexer) e quando eu estou aqui o meu corpo faz um deslocamento pelo espaço, o meu olho tem um deslocamento, o eu pensamento pode ter milhões de deslocamentos.

Nívea – A gente fica falando deles, mas não são só eles, a gente também, vai ouvindo música, eu estava voltando para casa outro dia no ônibus e pensei, eu fico perguntando para eles, mas estou eu aqui, ouvindo música, pouco olhei para janela, olhei mas em vários pensamentos... Tem assim, alguma coisa aconteceu diferente

hoje, essa pergunta eu faço... daí vão surgindo coisas... Mas enfim, é uma questão da contemporaneidade mesmo.

Janis – É mesmo uma questão da contemporaneidade, as coisas estão em movimento e eu estou parada... o ser humano está muito mais parado e as coisas é que fazem o movimento e de um outro lado a relação do consumo com as coisas, essa história de estar fotografando o tempo todo...

David – A relação com a tecnologia parece diminuir a curiosidade, você não é curioso porque a tecnologia te dá todas as respostas, você fica parado recebendo as informações, então você não tem mais a curiosidade de ir descobrir, já que tudo (em tom irônico) está vindo para você...

Ana Luiza – Não sei acho que essa coisa da tecnologia também entra um pouco na questão da fuga, de um refúgio, fuga assim no sentido de que a pessoa se fecha nesse mundo, se isola e se protege de uma possível solidão, de não ter com quem conversar, ela se fecha ali, e aí existe até uma doença hoje de dependência de celular mesmo, das pessoas que ficam nervosas se esqueceram o celular em casa, acham que alguma coisa ruim pode acontecer...

David – E a gente não consegue entender... Essas crianças também fazem parte disso, e a gente muitas vezes se coloca como elas...

Ana – Eu acho que tem um pouco a ver com essa ideia da fuga mesmo... e aí acaba que você se acostuma a se isolar... Eu assisti uma palestra de uma mulher do projeto UERÊ (nós recebemos vários grupos de lá) ela trabalha com as funções cerebrais, e diz que a gente tem estímulos que levam a gente a quase um estado autista, ver televisão por exemplo é um desses, em termos físicos de estímulos cerebrais quando a gente está vendo alguma coisa, é isso você se isola completamente, porque as funções como por exemplo você fecha os canais auditivos para o resto do mundo, fecha uma série de outras percepções para poder focar naquilo, imagina uma criança que cresce a vida inteira em estado de autismo, praticamente, ela aprendeu a se educar assim nesse estado, então é muito difícil mesmo ver interesse em coisas que estão fora desse mundo que já é oferecido e ela sabe que é seguro, aprendeu a ter prazer naquilo.

David – Tá na hora das escolas assumirem isso, eu me coloco nesse lugar, porque eu sempre fui viciado em televisão desde criança, só que eu só via televisão em casa, na escola não tem televisão, estava na rua e não tinha televisão na rua, hoje em dia tem televisão em todo e qualquer lugar e nas escolas está acontecendo isso. Ah, minha escola não é boa porque não tem computador. Mas precisa? Ter computador para todas as aulas?

Ana – Várias creches usam DVD para deixar a criança... O estímulo é zero. E daí como ela trabalha com crianças com déficit de aprendizado, ela vai pesquisar aonde o cérebro é mais estimulado para as aulas serem feitas dentro desse molde, então se a parte oral estimula mais o cérebro, as aulas vão ser muito mais oralizadas do que escritas por exemplo, ela estabeleceu uma dinâmica e uma pedagogia baseada nesses preceitos, nos estímulos cerebrais, físicos. A televisão é sem dúvida o que mais lobotomiza as pessoas. Quando você sai desse estado e começa a perceber a quantidade de estímulos que você não está acostumado, isso dá uma certa confusão também, começa a perceber que tem muito mais coisa ao seu redor que você não dá conta. Fora que eu acho que essas pessoas saem da escola pra cá sem o menor preparo... né, será que houve um trabalho em sala de aula antes deles virem pra cá?

Nívea – Não existe um trabalho em sala de aula desde o primeiro dia de aula do ano letivo. Esse é o problema, não o problema se teve uma preparação antes deles virem pra cá, sabe... que é um problema também mas...

David – Porque eles vêm como se fosse uma atividade escolar, é um passeio, mas é uma atividade escolar, então se a escola inclui isso como uma atividade escolar, ela também deveria se preparar para esse momento. Sabe, da mesma forma que ela dá o mesmo conteúdo de 1970...

Renata – Mas também tem uma coisa que é como é que se prepara, porque eu peguei uma turma que tinha se preparado para vir, mas a preparação que a professora achou que era a ideal, eu achei ruim, porque acabou com a surpresa. Ela não preparou eles para estar em um lugar, ela mostrou para que o que eles iriam ver aqui dentro.

David – Não preparou eles para a descoberta né?!

Renata – É, eles chegaram aqui e eu perguntei, o que vocês veem aqui, e eles: Ah esse quadro é do Vergara. Eles sabiam tudo.

David – Igual ontem... o que vocês estão vendo aqui: Ah isso é pano... Tá... Sim, mas é pano, e atrás é madeira... Sim, isso é o suporte, mas o que mais... É difícil eles querem dar a resposta direto.

Nívea – Exatamente. Eu vou até colocar ali nas descobertas... (exercício de acompanhamento onde há cartografias de descobertas e dificuldades na mediação) Eu acho que a discussão, a mediação com arte contemporânea tem muito a ver com a poesia do Manoel de Barros por conta da desconstrução da descrição do que você está vendo. Ah o que é isso? É um tambor, ah são linhas entrelaçadas e tal... E é difícil desconstruir essa... (Janis: Essa narratividade daquilo que se está vendo.) Isso, e daí o Manoel de Barros diz que os objetos querem fugir da pobreza da descrição, não querem mais ser vistas como pessoas razoáveis, e aí a poesia dele é total uma desconstrução desse mundo do concreto, desse mundo descritivo, e ele vai buscar outras palavras... Muitas vezes me ajudou, no Cadu, em várias obras...

E eu coloco isso como dificuldade também, de fazer essa criança, a gente estava falando outro dia né do desenho da Disney, na verdade o desenho da Disney não aguça a imaginação da criança, está tudo ali, a bruxa é bruxa, todos os seres estão ali dados, a imaginação da criança... ela só fica acompanhando o que está acontecendo ali e a escola vai fazer isso também, vai levar a criança para o mundo concreto do $1 + 1 = 2$, da gramática e tal. E quando você chega em arte, quando você vai para o subjetivo, tudo bem que um adulto que não trabalhe com arte tenha problemas... mas pra mim, é tão frustrante crianças... eu estava falando com o David, a outra vez eu subi com dois menininhos, um não estava a fim de nada mesmo, mas o outro estava interessado, mas ele não conseguia abstrair, e eu dentro de mim louca... como pode, o que eu faço... a criança não conseguir... né, o que a gente estava falando da descoberta da criança, e aí o mundo estraga a criança cada vez mais cedo, cada vez leva a criança para o mundo objetivo e concreto mais cedo e daí dificulta o nosso trabalho... e consegui romper isso eu acho que faz parte desse trabalho.

Marcia – Engraçado que durante a faculdade eu, faculdade tem uma disciplina que é arte educação, mas que não abraçava tudo que deveria ser, e eu batia várias vezes na tecla de que o professor para dar aula na educação infantil, na minha visão tinha que ter um conhecimento em artes, eu batia várias vezes nessa tecla e as pessoas nem aí para isso, sabe... eu acho que seria uma coisa interessante para enfatizar essa questão da abstração da criança, e é uma coisa super difícil, colocar na

cabeça das pessoas que isso é importante na educação infantil. É assim que começa, desde o berço.

Ana – É, mas é que a gente se acostumou a pensar de uma maneira tão pragmática né, a gente desassocia uma área que está diretamente ligada a outra, por exemplo, quando você vai dar tinta na mão de uma criança pequena o pedagogo pensa em coordenação motora bruta, ao invés de entender que aquilo ali faz parte não só da coordenação motora bruta como do estímulo a imaginação, a auto expressão e várias outras questões, eu concordo com você, é muito difícil a gente quebrar essas barreiras, quando na verdade elas não existem.

Janis – Acho que isso vem muito de uma construção de um ensino da arte que ajuda a ter essas respostas, a ter a coisa construída, então não adianta você ter um ensino da arte desde os pequenos, se o ensino da arte caminha para isso, para você reconhecer, identificar que isso é uma pintura, que é pano, quando o ensino formal vem em um caminho que convencionalmente constrói isso de maneira fechada...

Nívea – Pois é, porque aula de arte para criança, não é aula de arte, é de capacidade motora, né, tipo não passa da linha...

David – Eu acho que é uma coisa que está fora da escola, a escola é mais um espaço, porque todos nós fomos alunos e aprendemos a desenhar dentro da linha, fez o caderninho de caligrafia... Então, aprender a escrever é também uma aula de artes, você faz ali, tanto é que tem muita gente que tem dificuldade de largar o caderno com pauta e usar o caderno sem pauta... eu até acho que hora de implantar o caderno sem pauta no colégio, para que as pessoas se libertem daquele lance de ter que escrever aqui dentro desse espacinho. (tem até quadro milimetrado agora)...

Nívea – Eu falava para os meus alunos, eles começavam a ler aí não entendiam alguma coisa, e: Professora o que está escrito aqui? Tá escrito tal coisa? Daí falei: Lê a frase inteira, faz sentido se for essa palavra? Eles, não... Então que palavra é essa? Daí eles sabiam... Tá vendo, é para vocês pensarem...

David – Acho que isso está lá desde a conversa sobre a tecnologia, a abstração tem limite... a tecnologia impõe um limite para abstração, por mais que em uma creche e na escola tenha computador, por mais que tenha a parada mais fantástica que dê asas à abstração, é limitado... porque você foge dentro dos limites da programação...

Renata – Mas acho que tem uma coisa também que é a abstração da gente enquanto educador, que é difícil, dessa desconstrução, do que a gente quer passar com o que a gente está fazendo, que é difícil mesmo, para mim, assim, eu tenho visto como uma descoberta também, de chegar em um momento de você não saber o que fazer, e esse não saber o que fazer faz com que a coisa aconteça... uma questão até de ver o que o grupo vai fazer com você, você como essa porosidade, de absorver o que aquele grupo precisa. No domingo eu tive um caso desse, eu atendi um grupo de 3 crianças que estão aqui sempre, fazendo a visita com eles e depois eles voltaram, e eu não tinha o que fazer com essas crianças aqui, e então fomos ver um livro, então peguei um livro que era de imagens, porque eles queriam 'livro', então eu pensei: vamos usar o livro para tentar chegar em algum lugar. Ficamos lá e o livro ensinava a fazer aviãozinho de papel, tinham folhas dentro do livro, então eu pensei: se eu fizer o aviãozinho, não tem nada a ver com o que tá aqui... eu vou estar na recreação... daí enfim... fizemos o aviãozinho e a Alessandra falou assim: ah você está fazendo um plágio do Cadu (artista da exposição), daí eu falei: claro, o Cadu!!! Então disse para eles

que iríamos jogar o aviõezinho lá de cima, e fomos para lá, chegando, antes de jogar os aviõezinhos eu quero que vocês me falem com que obra esses aviõezinhos se relacionam... e eles foram diretamente para o Cadu, para as pinturas e não para os aviõezinhos.... e eu perguntei porque? E eles responderam que por causa do movimento que eles fazem, outro disse que por causa da dobradura que fizemos nesse aqui, e neste eu consigo ver o desenho da asa, aqui olha, você não está vendo?! É isso. Se eu chegasse lá e dissesse: gente olha só que legal a relação que a gente pode fazer entre isso aqui e... O quanto a gente pode ir não com a coisa pronta e deixar eles...

Janis – Essa sua fala agora é maravilhosa... Você se perguntar... Você descobriu que você tem um ponto de partida, e que esse ponto nem sempre está com a gente, por mais que a gente tenha essas ‘cartas na manga’ (referência a possibilidades de mediação previamente estruturadas para propor às pessoas) todas, ideias e a gente já está na exposição há um mês e meio, muitas vezes nada disso serve. Então, se encontrar nesse lugar do ‘não sei o que fazer’, ‘não sei que passo dar em que direção’ e então eles querem livro, e vamos, e você se perguntar ‘eu não sei onde eu vou chegar com isso’, não precisa saber onde você chegar, você precisa descobrir qual é o ponto de partida com o grupo. Renata: E não paralisar por conta disso... Janis: É uma mega experiência essa, muito rica.

Janis – É isso que você chama de porosidade, esse terreno onde você não sabe muito bem o que vai acontecer.

Renata – De deixar a coisa acontecer, de absorver esse momento...

Janis - E da tua escuta e dos teus canais estarem atentos...

Renata – E o quanto a gente fala sobre isso né, a mediação é isso, não dar a resposta... mas como é isso quando a gente não sabe o que fazer, se deixar não saber...

David – É, quando não há a construção por parte do outro, você se sente a vontade para construir por ele, porque alguma construção tem que ser feita, nem que seja para estimular, nem que seja para que eles vejam alguém construindo, porque muitas vezes, ainda mais quando são adolescentes, eles nunca viram alguém construindo um conhecimento, porque na escola é dado, ‘ah porque que é isso?’, ‘ah, não tá no livro?’, ‘porque é assim, eu aprendi assim’. Outro dia eu estava pensando isso, qual deve ser o índice de professores que não sabem a origem do nome da matéria que aplicam, então se um aluno perguntar ‘por que a matemática se chama matemática?’, ‘por que história se chama história?’, sabe eu fiquei pensando nisso, não sei até que ponto, eu falo pela minha experiência escolar, os professores mostram para os alunos como se constrói um conhecimento, porque elas só veem o conhecimento pronto e elas acreditam que as construções que elas mesmas fazem não é conhecimento, é bobagem, então eu acho que quando ele não constrói, alguém tem que construir na frente dele para ele ver como se constrói o pensamento, mas daí também esse é o perigo, a gente entregar as respostas.

Janis – Eu acho que depende como constrói, se você constrói colocando perguntas no meio, e mostrando que as perguntas podem ter, e geralmente têm múltiplas respostas, porque depende do ponto onde cada um está, da temporalidade de cada um, isso de alguma maneira está transmitindo que essa construção é minha, mas é uma construção cheia de perguntas, cheia de dúvidas, cheia de pontos que eu não sei também...

Nívea – Uma coisa que eu pensei enquanto o David estava falando, é que os adolescentes acaba achando que o que ele fala é bobagem e que isso não é possível, ou seja a partir dessas coisas que ele fala ou brinca construir um pensamento, conhecimento. Daí eu lembrei desse grupo desinteressado, um dos momentos que funcionou foi quando a gente entrou no espaço do Lucas Bambozzi e eles ficaram impressionados com a coisa da casinha (obra) e eu perguntei para eles o que estavam vendo, daí eles descrevem né, daí eu falei, ‘mas é só porta e janela que prende a gente?’ ‘mas tem alguma coisa além disso que prende a gente?’ um dos meninos que ficava fazendo piadinha falou assim ‘minha cama’, mas em tom de que estava falando uma bobagem, daí eu falei justamente, a cama, ótimo exemplo, você está falando a cama por causa da preguiça, e ele confirmou, então, quando você está na cama com preguiça isso te impede de fazer outras coisas, então a cama é uma coisa que te prende, e disso outros falaram ‘computador’, a ‘geladeira’... tá vendo as cordas, portas, janelas nos prendem de uma maneira concreta, a cama não, é uma questão da sua vontade, algo em você mesmo te prende, através desse objeto. Daí quando a gente foi para o Henrique Oliveira, foi quando fomos falar de arte contemporânea, daí eu falei tá vendo como a gente foi capaz de construir coisas lá a partir do que vocês me trouxeram, e então foram ficando mais livres para falar um pouco mais... Isso são descobertas momentâneas, de hoje, o que tem para hoje. Em 50 minutos hoje, o que é possível construir com essas pessoas aqui? Que não seria a mesma coisa que eu construiria em 50 minutos com outras pessoas... Se ele não tivesse ‘sacaneado’ e falado ‘cama’ de brincadeira, ele queria brincar, zoar e que as pessoas rissem dele, eu não teria dito tudo aquilo, então como eu posso jogar com o ‘brincalhão’, né... Na porosidade. O que eu ia falar do Henrique Oliveira e acabei esquecendo é essa coisa que ‘você só me disse cama porque provavelmente é uma questão sua, você costuma dormir demais é meio preguiçoso, e ele confirmou’, pra menina da geladeira ‘você gosta de comer?, e ela pô adoro comer’ então a gente constrói coisas a partir do que a gente conhece, da nossa vivência, da nossa travessia... e não sei se é uma boa palavra, mas a gente vai codificando...

Janis – A cada vez é uma recodificação, uma nova codificação, porque depende disso, o que tem para hoje em 50 minutos com esse grupo...

Nívea – Assim, eu fico meio frustrada com esse tempo, de 50 minutos ou 1 hora e meia, que parece que você não conseguiu trabalhar algumas coisas, desconstruir e construir muitas coisas, mas as vezes é em uma obra que a coisa acontece alguma coisa, e a gente não percebe que em outro momento isso pode surgir para eles de alguma maneira diferente, eu fico sempre frustrada...

[...]

David – Eu coloquei em dificuldade ‘verdade’ no sentido da necessidade da verdade, que não só as crianças mas o adultos também, vem querendo uma resposta, ‘ah isso é isso’ e daí é uma dificuldade porque você tem que ficar lembrando toda hora que não tem... ‘mas fala aí, o que é?’ então é uma dificuldade e volta lá na conversa do início, as pessoas recebem respostas prontas o tempo todo, então a partir do momento que alguém fala ‘isso não tem resposta’, nada na sua vida tem resposta, você e que constrói a resposta... então ou a pessoa te dá o descrédito ou...

David – E a outra coisa que eu coloquei ‘honestidade do olhar’ é por causa do número de pessoas que vem aqui... é o olhar e ser bem honesto ‘ah, não gostei não’, porque as vezes em um meio mais erudito...

Ana – Uma professora que estava aqui e disse: ‘tem certas coisas na arte contemporânea que forçam a barra, porque sabe quem é que legitima isso’, claro isso acontece sim, mas teve alguma obra específica que você pensou isso?, e ela apontou para o trabalho de Carlos Vergara, e logo ele, o mais consolidado, e ela achou que forçava a barra, tipo ah pega um negocinho coloca ali, dá uma pintada... Janis – Se ela tivesse dito os aviõezinhos do Cadu, ou o tambor do Ernesto Neto... Ana – É, uma coisa mais alternativa... eu disse pra ela que era um artista com uma carreira bem consolidada, e uma das pesquisas dele é sobre a própria arte, sobre as possibilidades da linguagem da pintura... David – Mas isso é honestidade também! Talvez outra pessoa, quando você dissesse que é o Vergara, ‘ah é, então tem que repensar e tal...’

David – É como lá em cima, as pessoas passam, e quando estão saindo e “Vik Muniz, não tem não?!” É essa aqui. Ah é essa aqui! Tira uma foto minha? Você passou nem viu, não sentiu nada, ao saber que é do Vik Muniz...

Ana – As pessoas dão mais importância ao nome do artista do que à obra.

[...]

Renata - ...Daí chegou na obra do Vergara e ele perguntou assim para gente: Tem a possibilidade da gente olhar para uma obra de arte e não sentir nada, não ver nada? A gente falou: tem, claro que tem... daí passou, quando a gente chegou lá em cima no Cadu, ele então, retomando aquilo, eu olho para isso, acho bonito, mas não me chega, não me toca, não significa nada... e um outro cara que a gente achou eu não estava nem aí para visita, e ele falou assim: ‘cara, essa é a única obra que me toca, nos desenhos do Cadu, sério porque eu sou engenheiro e eu olho para isso e eu vejo matemática, eu vejo formas, eu vejo linhas entendeu, por isso que eu nem fiquei lá em baixo...

David – É o olhar mesmo... uma vez eu li um texto, não me lembro o autor, que se chama O Olhar, fala sobre isso, o processo de construção do olhar, ele está se formando junto com o nosso corpo, então o cara é engenheiro e consegue enxergar coisas ali, que as vezes uma empregada doméstica não consegue enxergar e vice-versa. Embora as imagens, as figurativas do Arjan sejam as mais próximas da realidade, eu vejo que tem muita gente que não se interessa por elas, passam direto, como se não existisse. O fato de ser figurativo, também as pessoas não se preocupam e enxergar o que não tem ali, ou as possibilidades que existem ali, elas acreditam que já dominam aquilo ali...

[...]

[06 de junho] Debates a partir da leitura do texto de Larrosa, sobre Experiência

Carol – Quando eu vim para o Travessias, quer dizer, a vida inteira eu tive muita dificuldade de falar com gente que eu acabei de conhecer, tipo falar ok, mas ter uma conversa... e aí eu sabia que eu ia ter muita dificuldade, e continuo tendo, mas foi, está sendo muito importante pra mim perceber que eu sou capaz de fazer isso, de conhecer uma pessoa naquela hora e conseguir trocar. Antes de começar a exposição, quando a gente estava estudando, eu estava bem nervosa para quando fosse começar a exposição, eu achava que não ia conseguir. Tanto que nos primeiros grupos eu fiquei muito nervosa, por não ter exato controle, quando eu vou apresentar um trabalho na faculdade é completamente diferente, porque eu sei exatamente o que eu tenho que falar, eu consigo lidar com aquela situação. Mas aqui não, eu não ia ter controle, todo

dia ia ter alguma coisa nova... E agora eu melhorei muito. A vizinha outro dia falou, a Carol conversa agora... O Travessias mudou a minha vida!

Janis – Falando disso, de sair da teoria e ir para a prática, da experiência que vocês ganharam durante a imersão teórica e como é essa transição de ir para a experiência prática e também construir, com toda essa bagagem teórica, como isso na prática vai se transformando. Primeiro eu perguntei das dificuldades, mas as dificuldades também são boas, nem toda dificuldade é ruim. A gente está falando junto com o Larrosa...

Noelle – Para mim o que ficou muito vivo, que eu sofria muito de não conseguir alcançar era a arte contemporânea, então eu tinha muita dificuldade de dialogar com arte contemporânea de uma forma não tão assustadora, ou fria ou distante... Eu me lembro do dia da abertura que a Monique falava do trabalho do Arjan com um sorriso no rosto, eu achava o máximo. Será que eu vou ter esse conforto de falar da tela do Arjan assim. Então para mim essa travessia foi incrível, de poder realmente ver a arte contemporânea e me afetar por ela de diversas formas, positivas ou não, confortáveis ou não... Isso para mim foi uma descoberta incrível mesmo.

Renata – Eu tive uma experiência que não é daqui mas também é daqui, e tem tudo a ver. A mediação para mim chegou em um ponto que está fácil, eu já vou achando que está fácil... Janis – Isso é perigoso... – É então, é um eu já não tenho medo. E a gente teve a primeira experiência do Mercosul (formação para Bial) o primeiro trabalho prático, que era você fazer uma visita com um conhecido, você pedir para essa pessoa te visitar, ou levar ela em algum lugar que você se sente em casa e mediar esse lugar para essa pessoa. E tinham várias perguntas para fazer um relatório depois, e tinha assim: 'o que você prevê' e eu escrevi que ia ser legal e tal e chegou lá e não deu nada do que eu previ, e aí na hora de escrever o relatório eu pensei assim, que chato, a minha primeira experiência do Mercosul é um fracasso, e aí na hora de perguntar para as pessoas que foram comigo, as pessoas adoraram, então na hora de escrever o relatório eu pensei, lógico eu não parei para pensar na experiência que foi a coisa, mas sim no quanto o que eu previ para aquilo não deu certo, e quantas vezes na exposição a gente não faz isso né, achando que está mediando e não a gente está seguindo um roteiro na nossa cabeça, levando o público a chegar nas conclusões que a gente tem daquilo, e aí só nesse momento de distância que eu estava em outro contexto, é que eu me toquei o quanto disso eu faço aqui dentro, o quanto a gente está nesse lugar da informação e não da experiência, o quanto a gente está se colocando no lugar daquele que apresenta e não vivendo junto com o grupo aquilo ali. E aí depois de ler o Larrosa eu voltei para o relatório e escrevi, na verdade não foi um fracasso, foi um sucesso, porque eu consegui perceber as coisas, tudo isso que eu tinha falado dias antes aqui, da porosidade, não tinha nada disso naquele momento.

Janis – Mas é muito importante mesmo isso que você está trazendo, tem que ter muito cuidado, porque a gente se trai. É muito fácil cair nesse lugar do 'eu já sei que do vergara se eu der um pulo para o bambozzi vou fazer uma costura incrível', e aí essa sacada é sua ou que estava em outra visita e que foi tão genial naquela vez que você quer repetir aquilo, mas é isso, você acaba muitas vezes induzindo, provocando um caminho para chegar em determinado lugar e não percebe que no grupo eles não estão realmente eles tendo uma experiência a partir dos trabalhos. Eu acredito que esse é o lugar mais difícil da mediação, para mim sempre foi, estar atenta à diferença entre quando é legal trazer uma coisa de outra visita (o crochê da vó), quando é legal

citar ‘teve uma visita em que um rapaz lembrou do crochê da vó e isso foi importante...’ trazer isso e incorporar em outra visita é interessante, mas provocar que a gente chegue no crochê da vó, aí é uma armadilha, vira um truque... Outra história é você trazer construções, ideias que são um ponto de partida, quando a gente lança ‘e então que será esse artista está trabalhando, que questões será que o motivaram’ e no lugar disso a gente colocar ‘o que tem entre nós e o céu’ que é uma das coisas que tem acontecido, isso como uma proposta inicial, tudo bem, você está de alguma maneira circundando um campo, mas o que pode sair desse campo é incontrolável, e aí é o cuidado de não controlar o onde esse campo vai te levar, isso é a escuta, é o estar aberto a escutar, e o mais inusitado que surgir, é estar atento...

Renata – Um trecho do Larrosa: “Posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, nem prever, nem predizer”. Eu nunca vou saber o que o cara está vendo ali...

Janis – Às vezes nem as pessoas conseguem elaborar ali naquele momento, vão (a gente já conversou isso várias vezes) elaborar depois... E por isso também que muitas vezes a gente luta contra a ideia de roteiro, porque ele pressupõe que você tem um ponto de partida e um ponto de chegada, passando por determinados pontos, por isso que eu defendo a ideia de estratégias, são essas que a gente pensa, uma palavra-chave, um objeto.

[...]

Sandra – Eu peguei um grupo no domingo, um pai com dois filhos, as crianças conseguiam visualizar mais coisas do que o pai, e eu senti que ele já estava ficando angustiados, ‘meu deus, não consigo ver nada que essas crianças veem’, os meninos vendo um monte de coisa, no final quando a gente veio aqui para o espaço da oficina e ele viu o trabalho do Henrique, ele falou ‘gente eu não estou conseguindo visualizar nada do que vocês estão visualizando’, daí eu falei para ele ‘fica calmo porque isso é natural, nem todo mundo que vem aqui consegue interpretar’ eu ia falar o que, como os pequenos dele conseguem ver coisas que ele não vê, daí eu falei, fica calmo, não fica nesse desespero, isso acontece... talvez se você voltar um outro dia, consiga pensar em alguma coisa, como quando acontece com um texto, por exemplo.

Jean – Tem uma coisa relacionada a isso, a questão da experiência do público, o Larrosa diz assim: Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura, trata-se, porém de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira com uma disponibilidade fundamental. Daí eu fiquei pensando que passividade é essa, será que só agente tem estar passivo, daí eu pensei que tem que ser em relação a se permitir experimentar, porque também acontece das pessoas se permitirem e não conseguir, e acontece também de algumas não quererem essa passividade de experimentar, como lidar com isso...

Ana – Isso é muito importante, porque quando a gente está na mediação, a gente está no meio do caminho, ao mesmo tempo em que a gente está nesse movimento de estimular nas pessoas a possibilidade de novas experiências, novos

pensamentos, nós também somos passivos ao que vai acontecer. Então nós também temos que estar o tempo todo abertos a essas possibilidades, o que deixa a gente em um lugar de fragilidade muito grande também, porque como a Carol falou, quando tudo é previsível, quando a gente sabe exatamente tudo que vai falar e onde vai terminar a gente consegue controlar as ansiedades, e se blinda de uma série de incógnitas, na mediação, a gente tem que se permitir estar vulnerável ao que vier, e essa vulnerabilidade é o que faz com que a experiência também seja para gente.

Jean – Por isso que eu falo que você tem que incorporar diversos avatares durante a mediação, porque você não pode ser um, e entrar nesse imaginário que o público que está ali vai criando, e inventando a sua mediação todos os dias, acho que você inventa.

Noelle – Engraçado que isso vai ao encontro a uma outra passagem. Ele fala, ‘A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca, não o que se passa, não o que acontece ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém quase nada nos acontece. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.’ E para mim esse ponto foi um divisor de águas, no entendimento, quando ele coloca a experiência como algo tão distante do que a gente vive hoje, porque mais que a gente tenha essa disponibilidade de acessar informações, e trocar e conversar uns com os outros, dificilmente a gente está aberto para estar inteiro nesse encontro, e para mim isso marcou muito, porque como mediadora você tem que estar inteiro ali, não é somente passar por mais um encontro, mais um grupo, ou mais uma pessoa, é a pessoa, é o grupo, é o momento e óbvio que como ser humano nem todo dia a gente vai estar assim né, mas se dispor a isso, isso é muito especial, então a gente o tempo todo está aberto a se dar e esse é um exercício para a vida como ser humano, para realmente a gente levar isso para vida, isso é muito especial, e gente incitar o grupo a estar assim também né, é um desafio a gente estar ali inteiro e aberto para viver a experiência, isso eu acho muito bacana.

8. Figuras

Figura 1: Mapa de localização da região da Maré tendo como ponto de referência o centro da cidade do Rio de Janeiro.	51
Figura 2: Vista geral da exposição Travessias 2011.....	61
Figura 3: Obra de Raul Mourão.....	62
Figura 4: Obra de Raul Mourão. Prática pedagógica com mediador Gilson Jorge.	62
Figura 5: Peso Morto, obra de Marcelo Cidade.	67
Figura 6: Peso Morto, obra de Marcelo Cidade. Prática pedagógica com o mediador Gilson Jorge.	67
Figura 7: X/Y/Z, obra de André Komatsu.....	69
Figura 8: Stand, obra de Rochelle Costi. Prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho. .	70
Figura 9: Stand, obra de Rochelle Costi. Prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho. .	71
Figura 10: Stand, obra de Rochelle Costi. Prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho.	72
Figura 11: Obra do Coletivo AVAF, em interação de prática pedagógica com a mediadora Flávia Coelho.	76
Figura 12: Uma das cartografias conceituais, realizada coletivamente, entre educadores e coordenação [equipe do Educativo].	78
Figura 13 e Figura 14: Mediadora Nívea Santana em prática pedagógica com turma de escola.	80
Figura 15: Mediador David Alfredo em prática pedagógica com turma de crianças. Caixa de Retratos, obra de Marcelo Silveira. Figura 16: Mediadora Renata Sampaio em prática pedagógica com turma de jovens. Obra de Daniel Senise.....	81
Figura 17: Mediador Jean Carlos em prática pedagógica com turma de jovens. Obra de Vik Muniz.....	82
Figura 18: Mediadora / Coordenadora Janis Clémen em prática pedagógica com turma de crianças. Obra de Ernesto Neto.	82
Figura 19: Mediadoras Nívea Santana e Carolina Aleixo em prática pedagógica com jovens. Caixa de Retratos, obra de Marcelo Silveira.	83
Figura 20: Parede com cinco buracos, de Daniel Senise. Menina em interação com a obra.	91