



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Mara Pereira dos Santos

**Curadoria, pedagogia e colaboração social**

Rio de Janeiro

2012

Mara Pereira dos Santos

**Curadoria, pedagogia e colaboração social**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S237 Santos, Mara Pereira dos  
Curadoria, pedagogia e colaboração social / Mara Pereira dos Santos. – 2012.  
217 f. : il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Exposições – Séc. XXI – Teses. 2. Arte e educação – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Bienal de Artes Visuais do Mercosul – Teses. 5. Artistas e comunidade – Teses. 6. Participação social – Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036"20":37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Mara Pereira dos Santos

**Curadoria, pedagogia e colaboração social**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 20 de setembro de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara  
Instituto de Arte e Comunicação da UFF

Rio de Janeiro

2012

## DEDICATÓRIA

Ao meu filho Nestor pela transformação linda que tem gerado na minha vida.

À minha mãe Ilvandete e minha avó Dinah pela dedicação e amor de toda uma vida deixando muitas saudades.

Ao meu pai Moacyr e minha irmã Marcia pelo amor e doação incondicional.

Ao meu marido Rafael pelo nosso amor, companheirismo e aprendizado diário.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Sheila Cabo Geraldo pelo incentivo, seriedade, dedicação, orientação estimulante e afeto.

A Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan pelos incentivos, conversas, relação afetuosa, experiências compartilhadas e contribuição teórica que se estendem para além da pesquisa.

Ao professor Ricardo Basbaum pelas contribuições conceituais e estruturais na ocasião da qualificação.

À equipe da Bienal do Mercosul: Mônica Hoff, Ethiene Nachtigall, Liane Strapazon e Gabriela Silva, pela recepção carinhosa, entrevistas, conversas, disponibilização de informações e publicações.

Aos curadores José Roca, Alexia Tala, Cauê Alves, Paola Santoscoy e Fernanda Albuquerque pela excelente recepção, entrevistas concedidas e pelo incentivo à pesquisa.

Aos artistas de Cadernos de Viagem Mateo López, Sebastian Romo, Marcelo Moscheta, Marcos Sari e Beatriz Santiago Muñoz pela disponibilidade para as entrevistas e seus depoimentos.

À grande amiga Ana Paula Chaves pela interlocução durante todo o mestrado, parceria nos trabalhos, incentivo e companheirismo.

À grande amiga Daniela Mattos pelas conversas estimulantes, incentivo e companheirismo.

À equipe do Núcleo Experimental de Educação e Arte pelos debates, compartilhamentos de ideias e experiências que contribuíram para a pesquisa.

À Ilnizete Zamorano, Antônio José Alves e Manoel Pereira pelas bases emocionais fundamentais para a realização da pesquisa.

## RESUMO

SANTOS, Mara Pereira. *Curadoria, pedagogia e colaboração social*. 2012. 217 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Na virada para o século XXI artistas e curadores em bienais e outras exposições internacionais estão adotando formas colaborativas e educacionais de fazer arte e curadoria envolvendo artistas e não artistas, comunidades, escolas e outras instâncias sociais. Essas iniciativas criam encontros interdisciplinares onde imbricações entre arte e não-arte são colocadas em questão, considerando contextos sociopolíticos mundiais, a globalização e outros temas pós-colonialistas. A dissertação examina as aproximações e atravessamentos de culturas e identidades, questões de centro e periferia, local e global gerando “entre-lugares” e o interesse por propostas de site-oriented, geradoras de situações de convivência, compartilhamento de experiências coletivas e prática educativa. A pesquisa reflete sobre as intenções dos artistas, curadores, a participação do público e o diálogo entre diferentes discursos críticos e campos do conhecimento em projetos com essas características. O estudo de caso é o projeto Cadernos de Viagem, projeto de residência artística e exposição, realizado na 8ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, Brasil, 2011. Diversos teóricos como Homi Bhabha, Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Grant Kester, Miwon Kwon, Moacir dos Anjos e Félix Guattari, são abordados, entre outros.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Curadoria. Site-oriented. Bienais de Artes Visuais. Globalização.

## **ABSTRACT**

At the turn of the 21st century artists and curators in biennials and other international exhibitions are embracing collaborative and educational forms of artmaking and curatorship that both involve artists and non-artists, communities, schools and other social contexts. These initiatives create interdisciplinary encounters where the interconnections between art and non-art are questioned and sociopolitical contexts explored, as well as themes of globalization and post-colonialism. The dissertation examines the proximities and challenges of interactions between different cultures and identities, issues of center and periphery and the local and global that create “between-places” and micropolitical interventions via these site specific situations of conviviality and sharing of collective experience and education practice. The research reflects on the intentions and contradictions of artists, curators, educators, public participation, and the dialogue between different critical discourses and fields of knowledge in projects with these characteristics. The case study is Travel Notebooks, an artist residency and exhibition project of the 8th Mercosul Biennial in Porto Alegre, Brazil, 2011. Various theorists such as Homi Bhabha, Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Grant Kester, Miwon Kwon, Moacir dos Anjos and Félix Guattari are drawn upon, among others.

Keywords: Contemporary Art. Curatorship. Site-oriented. Biennial of Visual Arts. Globalization.



## SUMÁRIO

|              |   |            |
|--------------|---|------------|
|              | <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>9</b>   |
| <b>1</b>     | <b>ARTICULAÇÕES GEOPOLÍTICAS, ECONÔMICAS E SOCIOCULTURAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....</b>                                      | <b>12</b>  |
| <b>1.1</b>   | <b>A estética relacional e a virada social.....</b>   | <b>17</b>  |
| <b>2</b>     | <b>AS PRIMEIRAS BIENASIS E A VIRADA PARA O SÉCULO XXI.....</b>  | <b>23</b>  |
| <b>2.1</b>   | <b>As Bienais nacionais e internacionais no século XXI: novos interesses e articulações da curadoria com a sociedade.....</b> | <b>42</b>  |
| <b>3</b>     | <b>BIENAL DO MERCOSUL.....</b>  | <b>61</b>  |
| <b>3.1</b>   | <b>Continuidades, desvios e mudanças.....</b>   | <b>61</b>  |
| <b>3.2</b>   | <b>8ª Bienal do Mercosul: estudo de caso da ação Cadernos de Viagem.....</b>  | <b>76</b>  |
| <b>3.2.1</b> | <b><u>Prática curatorial, artística e pedagógica: atravessamentos e diálogos.</u></b>   | <b>81</b>  |
| <b>4</b>     | <b>CONCLUSÃO .....</b>  | <b>104</b> |
|              | <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>108</b> |
|              | <b>ANEXO A – Cadernos de Viagem – Armazéns no Cais e Casa M</b>   | <b>116</b> |
|              | <b>ANEXO B – Cadernos de Viagem – Artista Marcos Sari e Nick Rands</b>  | <b>117</b> |
|              | <b>ANEXO C – Cadernos de Viagem – Artista María Elvira Escallón e Marcelo Moscheta</b>  | <b>118</b> |
|              | <b>ANEXO D – Cadernos de Viagem – Artista Beatriz Santiago e Kotcha &amp; Kalleinen</b>                                       | <b>119</b> |
|              | <b>ANEXO E – Cadernos de Viagem – Artista Bernardo Oyarzún</b>  | <b>120</b> |
|              | <b>ANEXO F – Cadernos de Viagem – Artista Sebastian Romo</b>  | <b>121</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>ANEXO G – Cadernos de Viagem – Artista Mateo López</b>  | <b>122</b> |
| <b>ANEXO H – Entrevista com os curadores José Roca, Alexia Tala, Paola Santoscoy e Cauê Alves.</b> | <b>131</b> |
| <b>ANEXO I - Entrevista com Liane Strapazon - Produtora do Projeto Pedagógico</b>                  | <b>146</b> |
| <b>ANEXO J - Entrevista com Mônica Hoff – Curadora Pedagógica</b>                                  | <b>158</b> |
| <b>ANEXO K - Entrevista com Alexia Tala – Curadora de Cadernos de Viagem</b>                       | <b>172</b> |
| <b>ANEXO L - Entrevista com Mateo López – Artista de Cadernos de Viagem</b>                        | <b>177</b> |
| <b>ANEXO M - Entrevista com Beatriz Santiago Muñoz – Artista de Cadernos de Viagem</b>             | <b>192</b> |
| <b>ANEXO N - Entrevista com Marcelo Moscheta – Artista de Cadernos de Viagem</b>                   | <b>199</b> |
| <b>ANEXO O – Entrevista com Marcos Sari – Artista de Cadernos de Viagem</b>                        | <b>209</b> |

## INTRODUÇÃO

A articulação entre curadoria, pedagogia e colaboração social tem aparecido como uma das mais recorrentes formas de pensar e produzir a arte contemporânea a partir da primeira década do século XXI. Por seu caráter politizado, interdisciplinar, pautado em revisões dos formatos expositivos e no debate sobre as relações interpessoais e produção cultural no terreno da globalização, tendo o Pós-colonialismo como cenário em interação, projetos desse tipo têm gerado muitos tensionamentos pelo modo como têm sido aplicados, pelas contradições entre discurso e prática e pelos desdobramentos sociais e educacionais que ocasionam.

No primeiro capítulo é preparado um terreno onde a partir de reflexões sobre a globalização e hibridismos culturais provenientes de seus acionamentos, volta-se a atenção para os “entre-lugares”, onde novas concepções de sociabilidade, de discussão de gênero, de mobilizações políticas são identificadas, em consonância com visões de intervenção social em esferas micropolíticas, apresentando solos férteis de criação e desenvoltura social capazes de desalojar tradições, conceitos engessados e realocá-los desconstruídos em novas lógicas (ou sem lógica aparente).

Dessa forma a arte contemporânea amplia debates sobre as relações sociais na era do capitalismo questionando como é possível interferir socialmente considerando a produção artística não somente por seus aspectos formais, mas, sobretudo por suas motivações e intervenções sociais e políticas.

Abandonando parcialmente ou totalmente o “cubo branco” os artistas se veem num momento onde ocorre a denominada “virada social”, colocando em questão se a arte deve realmente trazer para si essa iniciativa social direta, e se isso não se configuraria em assistencialismo, deixando transparecer uma culpa do artista ao querer colaborar socialmente.

Nesse capítulo serão usados como referência principal os teóricos Félix Guattari, Moacir dos Anjos e Homi Bhabha nas reflexões sobre micropolíticas, globalização e hibridismos. A teórica Miwon Kwon contribuirá com um pensamento extremamente atual sobre site-specific localizando questões presentes nos projetos atuais nesse campo. As críticas de Nicolas Bourriaud, Claire Bishop e Grant Kester sobre Estética Relacional, colaboração trazem as visões de referência e contrárias sobre esse assunto.

O segundo capítulo localiza na história das curadorias de algumas bienais, da Documenta de Kassel e algumas exposições internacionais a ideia de participação, práticas e ideologias pedagógicas, quando o processo como obra de arte se sobrepõe ao objeto de arte, e exemplos de reconfiguração do espaço expositivo, colocando em xeque a sua existência mediante tantos projetos envolvendo a expansão de plataformas de debates ultrapassando territórios físicos e virtuais.

A atenção descentralizada para a produção cultural mundial, movida pela economia e discussões sociais, dissolvendo centros e periferias, põe no mapa sociocultural mundial a América Latina, Ásia, África e Oceania, difundindo discursos contra-hegemônicos.

Por fim pergunta-se onde projetos com cunho social e educativo pretendem chegar reconhecendo a lógica corporativa na qual, em muitos casos, estão inseridos e levantando ainda outras dúvidas sobre a linha educativa a que se pretendem e sobre como curadores se relacionam com esses conceitos, buscando problematizar discursos e práticas.

É possível conseguir desenvolver projetos que sejam realmente de educação dentro de projetos como esses, de grandes exposições? A continuidade exigida da educação faz-se realmente presente ou são meros recursos discursivos agradáveis aos ouvidos?

A colaboração acontece de fato ou faz parte de um horizonte distante, idealizado, tornando visível o descompasso das recompensas concedidas aos artistas e aos outros interlocutores-colaboradores não artistas?

Nesse capítulo há um aprofundamento um pouco maior no pensamento de Homi Bhabha sobre pós-colonialismo, inclusão da crítica dos curadores Okwui Ewenzor, Bonami, Catherine David e Roger Buergel, sobre as experiências com curadorias na Documenta de Kassel. Sobre educação em exposições e em projetos de arte são abordados Carmem Mörsch, Cayo Honorato, Irit Rogoff.

Foi pensando em colocar uma lente de aumento nesses embates, que a 8ª Bienal do Mercosul foi escolhida para ser estudada considerando que em seu projeto Cadernos de Viagem – envolvendo residências de artistas e exposição –, alguns artistas promoveram em suas propostas encontros de intenções socialmente colaborativas e pedagógicas, com suas nuances e tensões, havendo um foco principal no trabalho desenvolvido pelo artista colombiano Mateo López.

No terceiro capítulo a escrita sobre a Bienal do Mercosul e o componente Cadernos de Viagem tem como ponto de partida os encontros e atravessamentos dos discursos da coordenação pedagógica, dos curadores, alguns artistas e produtores sobre as intenções, o desenvolvimento e a avaliação do projeto Cadernos de Viagem, presentes no conteúdo da entrevista coletiva com os curadores e as entrevistas individuais realizadas com Mônica Hoff, Alexia Tala, Mateo López, Beatriz Santiago Muñoz, Marcelo Moscheta, Marcos Sari, nos textos do catálogo, do blog, dos vídeos/registros dos seminários e vídeos/registros de aulas do curso de mediadores. Foram consultados para esse capítulo os vídeos produzidos por Luiz Guilherme Vergara e Jéssica Gogan para o projeto Coleta de Múltiplas Vozes, um projeto de acompanhamento da 8ª Bienal do Mercosul, nos quais constam depoimentos de muitas pessoas da equipe sobre todos os componentes do projeto.

Embasando um pensamento crítico sobre educação são consultados os educadores Paulo Freire e Sílvio Galo, comentando Deleuze, com um pensamento da pedagogia libertária, baseada em movimentos sociais e populares. Além disso, são consultados Pablo Helguera e Mônica Hoff, com os textos que constam na publicação *Pedagogia no Campo Expandido*, da 8ª Bienal do Mercosul.

Não foi possível entrevistar e ouvir todas as versões sobre pontos importantes que configuram o projeto e que são essenciais para a crítica, contudo as fontes consultadas e conversas realizadas contribuem para uma densa e séria percepção dos fatos e da forma como conteúdo e prática se encontraram no projeto da 8ª Bienal do Mercosul, especialmente no componente Cadernos de Viagem.

Mesmo com enfoque no trabalho do artista Mateo López, as entrevistas com os outros artistas oferecem informações contundentes que contribuem para o entendimento do pensamento e das práticas artísticas em diálogo com a curadoria e o projeto pedagógico, no componente Cadernos de Viagem, da 8ª Bienal do Mercosul, realizada de setembro a novembro de 2011, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

## 1 ARTICULAÇÕES GEOPOLÍTICAS, ECONÔMICAS E SOCIOCULTURAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Ao discorrer sobre questões que envolvem um possível “fim da arte”, referindo-se à produção em artes visuais a partir da década de 1960, é fundamental perceber que a profusão e liberdade de ações em artes visuais nessa passagem da arte moderna para a contemporânea sugerem reflexões como as do filósofo norte americano Arthur Danto, que se tornam claras quando ele se refere a essa produção em relação à instituição museu, afirmando que:

A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realizações para permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas de pessoas que não vêem razão em usar o museu nem como arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com esse tipo de arte, ele tem de renunciar boa parte da estrutura e da teoria que definem o museu segundo suas outras modalidades. (Danto, 2006: pp.20-21).

Quanto a isso ele esclarece que não se trata de um “esgotamento da arte”, mas que “qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado ao fim era a narrativa, e não o tema da narrativa. Isso significa que a arte não estaria mais atrelada a uma linearidade histórica intrínseca à modernidade, mas, sim com liberdade para seguir o caminho que desejar, exigindo que todo o sistema de arte passe por uma readequação constante.

Com isso, pode-se afirmar que “é parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada” (Danto, 2006: p.7).

Diante desse cenário das artes visuais artistas e curadores propõem, articulam e se inserem em inúmeras revisões conceituais e estéticas, assim como, novas relações com o mercado de arte, instituições culturais e formas de recepção do público, descortinando discussões sobre os lugares e papéis que assumem a partir de então, no contexto da arte contemporânea.

Para analisar essa produção artística da segunda metade do século XX até o início da segunda década do século XXI, é fundamental considerar os lados pelos quais a história da arte se deixa observar, como aborda Hans Belting em seu livro *O*

*Fim da História da Arte*, ao chamar a atenção para a existência de uma história da arte europeia, que durante séculos se apresentou como sendo universal, mas, pela qual, grupos identificados como minorias não se sentem representados, começando a imposter suas vozes ao reivindicarem reformulações na concepção dessa história. Belting destaca que “a disputa em torno da ‘verdadeira’ história da arte é decidida em todas as exposições em que devemos ‘descobrir’ o que não encontramos nas histórias da arte escritas” (Belting, 2006: p.96). Da arte de caráter feminista a produções consideradas étnicas. Além disso, o autor constata ainda que os dissensos antes impulsionados pela arte de vanguarda em ataque à cultura instituída, à burguesia, passam a ser conduzidos pelo público de arte.

Dessa forma, deve ser observada a desvalorização cultural comumente sofrida por continentes, países, cidades, comunidades e inúmeros grupos atuantes em diferentes setores da sociedade, que produzem inseridos em realidades sociais específicas e que seguem invisíveis, sem legitimação ampla, subjugados a uma hegemonia cultural cuja estrutura poderia ser denominada de “cultura capitalística etnocêntrica e intelectocêntrica”, segundo o filósofo Félix Guattari e a psicanalista Suely Rolnik (Guattari, 2007: p.31).

Ao escreverem o livro *Micropolíticas: cartografia do desejo*, na década de 1980, o filósofo e a psicanalista anunciavam debates sobre segmentações sociais e produção de subjetividades atravessadas por agenciamentos de ordem econômica, denominada por eles de “capitalística”. Os autores propõem que “diferentes modos de produção cultural [...] possam articular-se uns aos outros, articular-se ao conjunto do campo social, ao conjunto dos outros tipos de produção [...] (Idem: p. 29), considerando a possibilidade de “gerir processos de singularização subjetiva, que não confinem as diferentes categorias sociais (minorias sexuais, raciais, culturais e quaisquer outras) no esquadramento dominante do poder” (Ibdem).

Em se tratando do modo como a multiplicidade cultural é abordada no âmbito social, geopolítico e econômico, somada à perspectiva das artes visuais, convém considerar algumas reflexões levantadas por Moacir dos Anjos, curador e autor do livro *Local/global: arte em trânsito*, quando ele se refere ao fato de que desde a década de 1980 a produção artística de culturas fora do eixo Europa/Estados Unidos, até então, colocadas à margem e percebidas como isoladas em territórios restritos, passam a ser inseridas no campo de valoração das artes, mas, ainda compreendidas de forma limitada: como derivações peculiares de uma cultura

internacional, uma arte global, ou como produções exóticas, primitivas, atreladas apenas ao universo simbólico de um pequeno grupo. Moacir dos Anjos apresenta claramente como as duas concepções são reducionistas, afirmando que:

Deixam de se reportar aos processos de esgarçamento, alargamento e redefinição gradual das fronteiras simbólicas dos países contidos nesses continentes, causados pelos contraditórios movimentos de reação e adaptação cultural às forças homogeneizantes da globalização. (Anjos, 2005: p.32)

Com a globalização, caracterizada pela ampla circulação de informações e “aproximação” de territórios, impulsionados pelo avanço da tecnologia de transportes e das telecomunicações após a Segunda Guerra Mundial, o caráter transdisciplinar nas artes visuais alcança dimensões maiores e abre possibilidades para a articulação entre campos de pesquisa e modos de vida que se complementam, reconhecendo a relevância em não ignorar a esfera mundial como base para produção artística geradora de debate e experiências de participação individual e coletiva.

Na visão de Moacir dos Anjos o entendimento de globalização deve distanciar-se da ideia de que as culturas ditas hegemônicas são simplesmente absorvidas por outras culturas, sem nenhuma transformação, e que, ao pensarmos na arte latino-americana, arte africana ou arte asiática, por exemplo, a elas nos referimos como produções únicas, escondendo “a diversa, complexa e dinâmica produção simbólica de artistas nascidos ou residentes nesses continentes” (Ibidem: p.33), além das trocas simbólicas entre continentes e localidades próximas existentes em cada um deles.

A partir desses embates, o autor traz em seu texto a preocupação em evidenciar como a globalização não provoca uma homogeneização cultural, ao contrário do que é comumente propagado quanto ao assunto, mas, como ela engendra desconstruções da noção de pertencimento e de identidade, reconhecendo o sentido de “local” não como um isolamento em relação aos acontecimentos e possíveis influências de outras partes do mundo, mas em articulação com informações e novas referências, compreendendo que:

Identities culturais *não* são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um local entre outros quaisquer; são, antes, como propõe Arjun Appadurai, resultado de processos de expressão humana (discursivas e performativas) por meio dos quais são estabelecidas e *continuamente* reelaboradas diferenças entre grupos diversos. (Ibidem: p. 12)



Quanto a isso o indo-britânico Homi K. Bhabha acrescenta a necessidade de se atentar para situações produzidas nas articulações das diferenças culturais, gerando o que ele denominaria de “entre-lugares”. Segundo o teórico:

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular e coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. (Bhabha, 1998: p. 20)

Tendo como elemento motivador a existência ou a busca do reconhecimento dos interstícios na sociedade, dos atravessamentos e espaços entre centros e periferias numa abrangência mundial, percebe-se que muitos artistas, críticos e curadores passam a elaborar com mais ênfase propostas que possibilitam diálogos e integrações efetivas não somente entre territórios distantes geograficamente, mas, sobretudo, buscando ultrapassar ou desmembrar fronteiras sociais visíveis e invisíveis, suscitando situações de convivência, vizinhança, compartilhamento de experiências coletivas, não somente discutindo imbricações entre arte e vida, arte e política, arte e geografia, mas, interferindo diretamente nesses campos, priorizando relações micropolíticas e microgeográficas, entretanto, sem esquecer de abranger instâncias macropolíticas e macrogeográficas.

Lisette Lagnado, curadora da 27ª Bienal de São Paulo, intitulada *Como viver junto*, e realizada em 2006, afirma que “operar na dimensão social e dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos são característicos das práticas artísticas contemporâneas” (Lagnado, 2006: p.16). Para o filósofo francês Jacques Rancière, como ele discute em seu livro *A Partilha do Sensível*, a história abriu um novo caminho ao considerar que diante dos acontecimentos era necessário “ouvir” versões ainda não percebidas, gerando documentos menos tendenciosos, ao reconhecer outros segmentos sociais de diferentes partes do mundo. Segundo ele, “o conhecimento histórico integrou a oposição quando contrapôs à velha história dos príncipes, batalhas e tratados, fundada na crônica das cortes e relatórios diplomáticos, à história dos modos de vida das massas e dos ciclos da vida material, fundada na leitura e interpretação das ‘testemunhas mudas’” (Rancière, 2005: pp.49-50).

Quando o mesmo filósofo adota o termo “fábrica do sensível”, confere a ele o sentido de um “entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (Ibidem:

p. 63) e complementa com a observação de que a “partilha do sensível” decorre sempre de “uma distribuição polêmica das maneiras de ser das ‘ocupações’ num espaço de possíveis” (Ibidem: p. 63). A percepção sobre a massa popular se altera, dessa forma, com o intuito de deslocá-la do lugar de apenas reprodutora de ações e pensamentos predeterminados, automatizados, para uma participação reconhecida socialmente e intencionalmente absorvida pelas artes visuais. Da posição de trabalhadora à de ser pensante, da idéia de limitada quanto às experiências vividas à constatação de detentoras de conhecimentos integrantes de tecidos culturais locais e globais.

Com isso, muitos projetos em artes visuais no mundo inteiro têm se dedicado a promover relações artísticas e sociais intersetoriais, abordando diretamente temas políticos, geográficos, educacionais, que em muitos casos se sobrepõem às discussões estéticas, tornando evidentes os novos rumos que a arte seguiu na passagem do século XX para o século XXI.

Considerando a ênfase concedida a essas práticas artísticas e curatoriais, torna-se imprescindível observar o modo como cada uma em particular se desenvolve e se relaciona com os participantes e com o meio de arte.

A Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, desde 1997, pode ser identificada como um desses projetos que dá ênfase às exposições como áreas de encontro e troca de experiências, intervenções de diferentes proporções na cidade, abertura para debates, e, tratamento especial para ações educativas, geralmente inexistentes ou que recebiam investimentos quase nulos antes da década de 1990. Envolvendo, de modo diversificado, a população local, o entorno, países da América Latina e outras partes do mundo, a Bienal do Mercosul adotou como marca o recebimento de propostas artísticas e curatoriais que, em sua maioria, são indissociáveis de visões sociopolíticas, incentivando atuações contundentes tanto dos artistas quanto do público participante, com o objetivo de criar espaços múltiplos de agregação da pluralidade social e cultural.

Através desse enfoque é importante ressaltar como essas abordagens correm o imenso risco de serem mal compreendidas, ou se adequarem a formatos previsíveis e, até mesmo, serem consideradas assistencialistas. É importante reconhecer as ações de arte e colaboração social – como podem ser denominadas – interferindo nas relações interpessoais e potencializando associação direta entre

arte e vida, mais que uma busca por resoluções estéticas, ou talvez outra concepção de estética: a relacional, como discute o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud.

### 1.1 A estética relacional e a virada social

Com a edição do livro *Estética Relacional* em 1998, de Nicolas Bourriaud, uma discussão intensa é acionada quanto à constatação da profusão de ações em artes visuais que suscitam uma participação diferenciada do público, não se restringindo à sua posição enquanto espectador que interage com a obra em momentos específicos ou que ative nela mecanismos essenciais para sua completude, de ordem sensorial, corporal, como apertar um botão para que a obra se mova ou se locomover para perceber seus efeitos óticos, como na arte cinética ou *Op Art*. Seu texto vai incitar nos anos seguintes um debate aprofundado sobre a prioridade da relação interpessoal nos projetos de arte.

Nicolas Borriaud questiona quais são as reais intenções da arte contemporânea quanto às relações sociais, históricas e culturais que estabelece, e expõe que a forma como as pessoas buscam criar vínculos em sociedade hoje está padronizada. O crítico apresenta como muitos artistas considerados relacionais não possuem estilo ou assunto que os aproxime, mas, constata que muitos atuam nos domínios das relações humanas, com projetos que seguem no contra fluxo do capitalismo e do espetáculo, já que abrem mão da ênfase de uma produção autoral, pelo desenvolvimento de ações socialmente colaborativas, mais interessadas no processo de experiências coletivas e na discussão de questões atuais, ao contrário da intencionalidade da construção de um produto final.

O teórico Grant H. Kester expõe que “a arte é colocada, unicamente, para contra-atacar um mundo em que estamos reduzidos a uma pseudocomunidade atomizada de consumidores, com as sensibilidades entorpecidas pelo espetáculo e pela repetição”<sup>1</sup> (Kester *apud* Bishop, 2008: p 147).

Nos anos 1990 a chamada estética relacional se posiciona à frente de uma conquista que amplia o debate em arte e que soma realidades socioculturais durante muito tempo tratadas de forma acanhada na história da arte. Potencializa diálogos

---

<sup>1</sup> Citação no texto *A virada social: colaboração e seus desgostos*, de Claire Bishop, publicado originalmente como *The Social Turn: collaboration and its discontents*. Artforum, February, 2006, pp.179-185.

com os acontecimentos atuais e, dando continuidade ao que alguns artistas fizeram na década 1960, como Hélio Oiticica, por exemplo, inclui um público que participa diretamente da realização dos projetos de arte, sugerindo co-autorias.

Inicialmente preocupada com o contato e o tátil, a arte relacional se desdobra em ações colaborativas realizadas em comunidades, em parceria com projetos sociais, culturais, de saúde, educação e urbanismo, entre outros, buscando a criação de uma trama social mais criativa e participativa.

Tais questões envolvem relações entre participação na esfera sociopolítica e artística concomitantemente, da mesma forma que é permitido encaminhar reflexões sobre o espaço físico, com enfoque na criação de instalações e *site-specifics*, alcançando novas perspectivas. Ultrapassando o ponto de vista da ocupação espacial e remetendo às transformações no uso de lugares fechados, e possível inserção no ambiente urbano – fora das tradicionais instituições de arte – essas práticas passam a se constituir por seus entrelaçamentos, sendo o artista um agente social, capaz de integrar uma rede de diálogos em outros planos de ação, que envolvem arte e cotidiano, arte e vida, distante de um sentido da arte como autônoma.

No final do século XX surgem curadorias que não apenas expandem suas ações para a cidade, mas também promovem essas redes e interseções entre diferentes territórios.

Esse formato pode ser identificado em edições específicas da Documenta de Kassel, na Manifesta, na Bienal de São Paulo, e na Bienal do Mercosul, que serão abordadas nos capítulos seguintes, nas quais instalações, *sites-specifics*, intervenções urbanas, *web art* e outras obras que suscitam a participação direta do espectador compõem a lista de projetos, assim como as integrações institucionais corroboradas pela presença dos programas educativos. São muito comuns os deslocamentos de trabalhos e ações, plataformas de discussões e publicações, ações coletivas e residências artísticas.

As expansões de territórios conceituais e geográficos, articulações institucionais, sociais e artísticas no ambiente expositivo – seja numa delimitação arquitetônica, ou irradiando-se para o solo urbano e vice-versa, com ações efêmeras ou geradoras de acervo permanente, geralmente sedimentam esses projetos.

Na medida em que o sistema de arte entende e propõe, a partir da década de 1960, que a obra pode estabelecer novas relações espaciais e com o espectador, a

produção artística segue do Minimalismo às obras de arte elaboradas para as especificidades de salas e públicos, alcançando a diversidade inerente ao coletivo e suas discussões mais diretamente.

Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social, seja para reendereçar (num sentido mais ativista) problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema de moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. (Kwon, 2004: p. 171).

Miwon Kwon ressalta, em meio à investigação sobre os processos de transformação da prática e da compreensão a respeito do *site-specificity*, a existência de “maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas em arte (na realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte)” (Ibidem: p.171).

Com tudo isso, é possível ainda reconhecer que os museus e centros culturais adquirem novas funções na contemporaneidade, resultantes do ensejo das produções artísticas e curatoriais se aproximarem de múltiplos campos da sociedade. Outro fator que contribui para isso foi a fomentação de políticas públicas incentivadoras de ações culturais para todos os segmentos, ocasionando novas percepções sobre público e território, deixando clara a necessidade das instituições reverem suas estratégias e ações, a fim de agregar novos perfis de visitantes.

A virada social e artística proposta por essas novas ações que se propagam no século XXI no ocidente e no oriente se constituem por atravessamentos onde todos os lados se potencializam, em algum nível, com as novas experiências que vivenciam.

Segundo a autora Miwon Kwon:

Formas atuais de arte *site-oriented*, que prontamente se apropriam de questões sociais (com frequência por elas inspiradas) e que rotineiramente incluem a participação colaborativa de grupos de público para a conceitualização e produção do trabalho, são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores. Nesse sentido, as possibilidades de conceber o *site* como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas. (Ibidem: p. 173).

Claire Bishop, curadora e professora de história da arte do *CUNY Graduate Center* (Centro de Pós-Graduação da Universidade da Cidade de New York) afirma, a respeito da arte relacional, que “não basta conectar as pessoas e gerar uma

experiência participativa. É necessário perguntar-se para quê?”<sup>2</sup> (Bishop, 2010, tradução nossa). Ao citar Catalina Vaughan a autora complementa: “Eu creio que se você esquecer o “porquê”, vira uma mera ‘arte Nokia’, que produz relações interpessoais pelo simples fato de fazer, sem chegar nunca a apelar para os aspectos políticos dessas relações.”<sup>3</sup> (Vaughan *apud* Bishop, 2010, tradução nossa)

As observações de Claire Bishop rebatem e completam posicionamentos defendidos por Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* e em seus depoimentos posteriores dando continuidade à elaboração de questões partindo da mesma publicação, identificando e alimentando a ideia de aproximação entre obra e “espectador”, destacando o papel da arte relacional como acionadora de relações sociais, humanas.

Claire afirma que:

Por enquanto, deve-se notar que há um passo entre pensar a imagem como uma relação social e pensar, como propõe Bourriaud, que a estrutura de uma obra de arte produz relação social. Ainda assim, não é fácil identificar a estrutura de uma obra de arte relacional, precisamente porque a obra pede que se a considere como aberta. O problema se agrava porque a arte relacional é uma ramificação da arte de instalação, uma forma que desde seus inícios exigiu a presença literal do espectador.<sup>4</sup> (Bishop, 2010, tradução nossa)

De acordo com a curadora, nos exemplos de projetos de arte com colaboração social a ausência de autoria exclusiva do artista é valorizada diante da redução ou falta de discussões sobre a relevância da obra como “forma social e estética”. Em virtude disso, ela acredita que a aniquilação da autoria (ou a tentativa disso) conduza para a libertação da crítica artística, sendo substituída por parâmetros éticos, quanto à relação em sociedade.

Quando a curadora critica a falta de preocupação estética nesses casos, nos compete lembrar que a arte da segunda metade do século XX e do século XXI já

---

<sup>2</sup> O texto em língua estrangeira é: “no basta con conectar a la gente y generar una experiencia participativa. Es necesario preguntarse ¿para qué?”.

<sup>3</sup> O texto em língua estrangeira é: “Creo que si uno se olvida del ‘para qué’, queda un mero ‘arte Nokia’, que produce relaciones interpersonales por el solo hecho de hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones.”

<sup>4</sup> O texto em língua estrangeira é: Por el momento, es preciso señalar que hay sólo un paso entre pensar la imagen como una relación social y pensar, como propone Bourriaud, que la estructura de una obra de arte produce una relación social. Aun así, no es fácil identificar la estructura de una obra de arte relacional, precisamente porque la obra pide que se la considere como abierta. El problema se agrava porque el arte relacional es una ramificación del arte de instalación, una forma que desde sus inicios exigió la presencia literal del espectador.

está imbuída de tal descolamento, colocando em xeque os parâmetros de análise estética e instituindo a possibilidade da produção em arte ser julgada também pelo seu nível de intervenção social.

Para Claire Bishop o desejo de promover integração social está associado a uma culpa do artista por sua situação social privilegiada. A autora é categórica ao defender que as boas intenções não devem excluir análise crítica.

Na visão da autora o discurso usado para argumentar sobre arte socialmente engajada geralmente faz uma analogia “entre o anticapitalismo e a ‘boa alma’ cristã” (Bishop, 2008: p. 154).

Considerando os embates de opiniões quanto à arte socialmente colaborativa torna-se essencial levantar ainda muitas questões. A primeira delas poderia analisar qual é o papel que o curador assume estando à frente desses projetos com configuração sociopolítica e educativa, não sendo apenas um acolhedor de proposições artísticas e produtor de textos.

Prosseguindo, podemos pensar de que modo, nessas exposições, o curador pode acompanhar o processo identificando se os objetivos foram alcançados e, antes tudo, quais são os objetivos. É possível que os objetivos estejam inteiramente claros? Como os gerenciadores dos projetos se relacionam com os resultados inesperados: erro, acerto ou parte do processo?

Como o público percebe e interage com tais “eventos” que envolvem arte socialmente colaborativa e se relaciona com eles? Eles podem ser considerados uma tendência inserida em um modismo? Eles constituem um espaço que se institui como de participação, mas o público sabe por que participa ou segue o rumo que a mídia e a organização dos projetos indicam?

Usando como exemplo a Bienal do Mercosul, cabe questionar quando a arte socialmente colaborativa contraria seu discurso, deixando transparecer sutilmente o caráter de espetáculo que a envolve e como as curadorias se relacionam com todas essas questões no desenvolvimento e acompanhamento do projeto.

Como escrever criticamente e conjugar projetos que ao serem voltados para uma construção coletiva e colaborativa socialmente, exigem um acompanhamento diferenciado, pois, não se trata mais do artista produzindo em ateliê e dialogando diretamente com o curador, mas se envolvendo mais com públicos variados? Abre-se espaço para múltiplas vozes e acionamentos. Qual é o espaço e o tempo de escuta e coleta dessas múltiplas experiências, vivências?

Como acompanhar e avaliar ações que acontecem em situações e lugares específicos, cujos públicos também possuem suas especificidades?

O que se altera no papel do curador diante desse perfil de projeto?

Essas questões conduzirão uma análise sobre como a curadoria pode se relacionar com essa produção engajada, muitas vezes de caráter ativista e, essencialmente, política.



## 2 AS PRIMEIRAS BIENAS E A VIRADA PARA O SÉCULO XXI

Analisando o surgimento das bienais de artes visuais no Brasil e em outras partes do mundo é possível identificar, nas entrelinhas ou claramente, semelhanças entre as intenções e a origem das iniciativas que as movimentam, mesmo que os processos para que os projetos aconteçam, os contextos sociopolíticos e as épocas se diferenciem.

Discursos e práticas se transformam no decorrer dos anos, entretanto, existem também fundamentos que se mantêm, se repetem e que parecem intrínsecos a esse modelo de mostras internacionais e de grande porte, realizadas a cada dois ou cinco anos, como poderá ser observado.

É importante considerar o caráter simbólico que as bienais de arte assumem num dado local, o que está em questão ao produzi-las e os atores sociais que geralmente se entrecruzam na sua realização.

Considerando a relação entre curadoria, pedagogia e colaboração social, torna-se importante mapear os espaços que esses temas ocuparam em determinados projetos, entendendo suas dimensões e identificando o que foi substancial no decorrer das décadas para a preparação direta ou indireta do terreno no qual a Bienal do Mercosul se sedimentou, chegando à sua oitava edição.

Para isso serão apontados aqui formatos iniciais das bienais, e edições específicas da Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Manifesta – Bienal Europeia de Arte Contemporânea –, e da Documenta de Kassel, que não se constitui numa bienal, mas, sim, numa exposição também internacional e de grande porte, realizada a cada cinco anos, e que devido à influência que exerce no circuito de arte merece ser destacada.

Mais de duzentas bienais são realizadas atualmente no mundo. As bienais escolhidas a serem abordadas neste texto são algumas das quais o Brasil direciona atenção e que de algum modo inspiram ou inspiraram ações no país, especialmente quanto ao modo como foram tratados os três temas em discussão: curadoria, pedagogia e colaboração social.

A começar por uma análise da criação da Bienal de Arte de São Paulo, em 1951 – primeira bienal brasileira e a segunda bienal do mundo –, é necessário observar os interesses e visões presentes na sua organização em diferentes épocas. Fica em evidência no seu início a busca por uma atualização estética

apresentada como proposta pedagógica, não somente para a classe artística, os já interessados e iniciados, mas, para toda a sociedade. A grande mostra seria uma forma de abertura e contato com o novo, contribuindo enfaticamente para a história da arte moderna e contemporânea no Brasil e internacional.

O desejo de inserção da cidade de São Paulo e, conseqüentemente, do Brasil, no circuito internacional moderno, partem de uma intencionalidade civilizadora, da busca pelo contato com a sensibilidade moderna, que conduz a uma importação da “alta cultura estrangeira”.

A Bienal de arte aparece, então, como uma grande oportunidade para a realização desse desejo, sem esquecer seu caráter político, cuja cena se apresentava da seguinte forma, segundo Mário Pedrosa:

[...] na governança do Estado de São Paulo um famoso gerente, que por temperamento e afinidades era muito próximo à família dos homens de negócios e capitães de indústria audaciosos: Ademar de Barros; e na governança da cidade e São Paulo outra figura não menos famosa pela audácia de seu jogo político e cuja ascensão em flecha meteórica na política apenas começava: Jânio Quadros. [...] Sob uma aparência aventureira, o gesto súbito no alto da estrutura respondia, entretanto, cá embaixo na infraestrutura a um dinamismo novo que movia as energias produtivas de São Paulo. (Pedrosa, 1975: pp. 252-253.)

Nesses anos, entre 1940 e 1950, a população da cidade de São Paulo inflava com o avanço da industrialização.

A população urbana do país cresceu de 45% –, [...] descem nos portos e aeroportos do Rio e de São Paulo novas camadas de imigrantes com bens, capitais e *know-how* para aqui mesmo instalar seus negócios, fábricas e empresas. [...] Capitalistas abatidos pelas intempéries da Europa, à procura de uma nova pátria. (Ibidem: p.253.)

Com a industrialização e a imigração exacerbadas, São Paulo cresce economicamente e, junto a isso, uma visão internacional se instala gerando a necessidade do progresso cultural da cidade.

No primeiro ano da Bienal, o crítico Sérgio Milliet comentou:

O grande acontecimento da semana em S. Paulo foi sem dúvida a Primeira Bienal de Arte Moderna, que assinala a elevação da pequena e provinciana cidade de 30 anos atrás à categoria de Capital artística do País. Um tal acontecimento já vinha amadurecendo há muito tempo, primeiramente com a série de exposições coletivas dos museus e, mais recentemente, com as várias retrospectivas, entre as quais cabe apontar, pela sua importância, a de Lasar Legall. (Milliet apud Alambert; Canhête, 2004: pp. 11-12).

Para o crítico Mário Pedrosa as artes visuais tinham “a capacidade pedagógica de nos afastar de nossos preconceitos” (Alambert; Canhête, op.cit. p.22) e de um nacionalismo ferrenho. Era o caminho mais aberto que a literatura, por exemplo.

Na I Bienal de São Paulo, o caráter pedagógico se manifestava não com a presença de um programa educativo como setor – o que vem a acontecer em certa medida a partir da segunda edição –, mas na Bienal em si, na realização dela, talvez entendendo que as artes visuais por ela mesma é pedagógica, como afirma Mário Pedrosa.

A expectativa de uma Bienal formadora de uma sociedade melhor, mais “cultura” e “educada” – com forte intuito civilizador – encontra nesse período uma cena onde a relação entre arte e educação, e também arte e saúde, estavam sendo discutidas com vigor no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, em projetos que poderiam ser entendidos como diferentes formas de conceber o moderno, sendo eles a Escola de Artes de Augusto Rodrigues, os cursos de Ivan Serpa no MAM, o trabalho pioneiro da Nise da Silveira com pacientes do hospital psiquiátrico Pedro II, gerando mais tarde o Museu do Inconsciente, e em São Paulo, no Juqueri, o trabalho seguindo a mesma linha, conduzido pelo Dr. Osório Gomes.

Um debate sobre colaboração social como se entende hoje, ainda não existia, mas talvez pudesse ser identificado nesse momento como os benefícios que se buscava oferecer à sociedade, de forma unidirecional, assumindo posturas que acreditavam ser democráticas em benefício do público, como espectadores, e da classe artística, pois, sendo a Bienal uma importante possibilidade de não somente os artistas já consagrados terem suas obras expostas, mas, de também abrir caminho para artistas pouco visíveis em São Paulo.

Enquanto na Semana de 22 a participação foi predominantemente da aristocracia artística, a Bienal de Arte de São Paulo, realizada trinta anos depois, abriu espaço para artistas de outras camadas sociais, não preocupados com a norma culta, como Alfredo Volpi.

A realização da Bienal pode ser percebida como um desdobramento da Semana de 22, havendo nesse entremeio outras iniciativas na cidade de São Paulo, que contribuíram para o desenvolvimento das artes visuais, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), ambos fundados em 1932. Foram realizados também os Salões de maio, de 1937 a 1939, o 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, no Rio de Janeiro, em 1941, e o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, em 1945. Além disso, no final da década de 1940 foram criados três museus, tendo como referência a arquitetura moderna e inaugurando

uma nova época que culminaria na Bienal de São Paulo: MASP (1947), MAM-SP (1948) e MAM-RJ (1948).

Inserida nessa perspectiva moderna a arquitetura também assumiu uma dimensão importante dentro da visão “pedagógica” de reconfiguração estética da sociedade brasileira. A criação desses três museus influenciou o sistema das artes, gerando novos circuitos de exposições, espaços de ensino de artes visuais e design, relações espaciais em arquiteturas provocadoras de diálogos com a cidade, entre espaço interno e externo, acarretando, com tudo isso, novas relações sociais.

Para o impulso decisivo do acontecimento da Bienal estavam à frente artistas, intelectuais e a classe empresarial, na figura central do industrial e imigrante italiano aristocrata Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo Matarazzo. Ele foi responsável pela criação do MAM-SP, que abrigou sua coleção e do qual foi diretor até a década de 70. Era evidente seu interesse em disputar com Assis Chateaubriand, criador do MASP, e em ser reconhecido culturalmente. O MAM desdobrou-se na Bienal, mas Ciccillo fundou também o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e os estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Mas não foi exclusivamente seu impulso que garantiu a realização da Bienal. Interesses políticos e econômicos, não somente no estado de São Paulo, como já foi mencionado, mas também entre países, favoreceram a execução do projeto. A aproximação com a cultura norte-americana foi decisiva para os acontecimentos subsequentes e se estreitaram a partir de um projeto panamericano desenvolvido pelos Estados Unidos no período da Guerra Fria, que consistia em divulgar a cultura e a ideia de uma amizade entre América do Norte e América do Sul. Nelson Rockefeller, na época dono da maior empresa petrolífera do mundo, era o diretor da Inter-American Affairs Office, a agência americana responsável pela difusão dessa relação entre os países, de aspectos positivos das duas culturas.

O surgimento das bienais e de outras produções culturais brasileiras está diretamente associada ao desenvolvimento desse programa, que chega ao fim junto com a Guerra Fria, mas que deixa intacta a relação entre Rockefeller e Ciccillo – MoMA, MAM e Bienal.

Mesmo sendo a Bienal de Veneza o modelo europeu gerador da Bienal de São Paulo, são os Estados Unidos que estão em evidência nesse momento de crise da hegemonia francesa lançando novos nomes no circuito de arte e, por interesse

econômico, participando diretamente das articulações para a criação do MAM, que vem a impulsionar o surgimento da Bienal.

Analisando as negociações com os Estados Unidos é importante contextualizar os fatos destacando que:

[...] são ambíguas e complexas essas relações entre arte e política com os planos, no fundo imperialistas e anticomunistas, dos EUA, a posição de Ciccillo e da Bienal e as reações a essa posição no meio artístico e cultural. [...] Um tempo de sociedades que aparentemente se direcionavam para períodos de afluência e de realinhamento nas esferas do capitalismo em reorganização, depois das duas guerras mundiais, da sintomática quebra das bolsas no entre-guerras e dos esforços para conter o perigo comunista no Ocidente capitalista. (Alambert; Canhête, op.cit: pp. 30-31).

A realização da Bienal de São Paulo promove o encontro de aspectos sociais nacionais com a inovação internacional, sendo um ótimo investimento para Ciccillo Matarazzo, que desejava tornar-se visível culturalmente diante das elites no Brasil e no exterior.

Segundo Yolanda Penteado, mulher de Ciccillo Matarazzo, foi em uma viagem a Davos, na Suíça, que a ideia do Museu foi mais sedimentada, por meio do contato de Ciccillo com Karl Nierendorf, diretor do Museu Guggenheim na época.

No segundo semestre de 1948, Ciccillo vai pela primeira vez à Bienal de Veneza. Dois anos depois, leva uma delegação brasileira para participar, também pela primeira vez, da mostra veneziana. Quando da realização da I Bienal de São Paulo, o seu diretor artístico, Lourival Gomes Machado, irá reafirmar o modelo veneziano: “era inevitável a referencia a Veneza; longe de fugir-se dela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo, e também, como um estímulo encorajador”. (Ibidem: p.32.)

A Bienal de São Paulo, então, “consagrava a história das importações de modelos culturais, que começa no Barroco e vai à Veneza dos modernos. No campo local, ela também uniu as províncias do país e fez intercâmbio cultural entre o Brasil e as nações latino-americanas”. (Ibidem, p.34)

As primeiras bienais seguiram o modelo veneziano que fora importado. Assim como a Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo no seu início não consistia apenas numa exposição de artes visuais, ela reunia também outras linguagens ao tornar parte integrante do projeto uma Exposição Internacional de Arquitetura, um Festival Internacional de Cinema, um Salão Nacional de Cerâmica e (...) um concurso de sonatas para violino e piano, de autores nacionais.

Com cerca de 1800 obras, em sua maioria pintura abstrata, enviadas por artistas nacionais e estrangeiros – parte selecionada por um júri e outra parte convidada, com a expectativa de premiações – a primeira Bienal, realizada no Pavilhão do Trianon, gerou um impacto muito grande nos artistas jovens.

Segundo o crítico Mário Pedrosa, eles sofriam de “timidez” e falta de “audácia”: “eram reverentes demais para com os velhos. O ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começam a brigar por suas ideias, suas convicções estéticas”. (Pedrosa, 2004: p.241).

Sobre essa transformação Mário Pedrosa afirma ainda que:

São Paulo se tornava, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e de ideias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina. [...] A mostra de arte passa a ser feira de arte, e os *marchands* passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam a arte, uma vez que assume valor de cambio, torna-se mercadoria como qualquer presunto. (Idem, 1975: p. 256).

A cidade e o país se inserem, então, no circuito de arte internacional e a segunda edição da Bienal é realizada, mais uma vez com Ciccillo Matarazzo à frente, como parte do convite para organizar o IV Centenário de São Paulo. Sem a certeza de dar continuidade à Bienal, apesar do nome ter essa intenção de periodicidade embutida, a realização da segunda deu-se devido ao tamanho sucesso da anterior, colocando Ciccillo numa posição social ainda mais importante, como ele desejava, e resultando no convite.

A realização da segunda confirma o formato Bienal de Veneza usado na anterior, com delegações estrangeiras, representações nacionais, premiações e agregação de diferentes linguagens artísticas. Traz algumas novidades como é descrito a seguir, apresentando aquilo que viria a ser o princípio das ações educativas na Bienal, mesmo que propagado de forma não tanto pedagógica:

Para a II Bienal também seria formado o primeiro grupo de monitoria ao público, e as candidatas à função deveriam passar por um extenso programa preparatório, com direito a curso instruído pelo próprio diretor do Museu, o professor Wolfgang Pfeiffer, e, às vésperas da mostra, contato com artistas participantes. Quando inaugurada a II Bienal, o jornal Última Hora anunciava a ação didática destinada aos visitantes da exposição: ‘Moças bonitas explicam o que é a Arte Moderna’. O raciocínio, não muito didático em seus princípios, parecia ser voltado diretamente à conquista de um público (masculino) avesso à suposta ‘feiúra’ da arte moderna: se a arte era estranha, as monitoras eram bonitas... (Alambert; Canhête, op.cit. p.55).

Até a XV Bienal de São Paulo a orientação era, como na Bienal de Veneza, a “organização por país, concentração nas tradicionais categorias artísticas, prêmios, etc”.

Na XVI Bienal, realizada em 1981, uma iniciativa marcante do crítico Walter Zanini, transformou consideravelmente a concepção da mostra, rompendo com um dos elementos até então essenciais herdados de Veneza. Ao eliminar a divisão por países e reunir as obras por linguagem, ele desenvolveu um pensamento mais de acordo com a arte contemporânea, no qual o que se coloca como principal são as

obras em si e as possíveis conversas entre elas. Zanini abriu um caminho para a criação de propostas curatoriais, articulando conceitos, ao contrário da ênfase nos países de origem dos artistas, rompendo com argumentos diplomáticos e diluindo prerrogativas pautadas numa visão determinante do que é central e periférico, abrindo mão de uma geografia política como critério de organização da mostra.

Mesmo não agradando a todos os membros da comissão, a inovação teve continuidade na Bienal seguinte, realizada em 1983, ainda com curadoria do Zanini. Dessa forma a Bienal retomou um fôlego que havia perdido, assumindo, segundo Zanini, uma “responsabilidade crítica” e atraindo artistas que há muitos anos não se interessavam mais em participar.

Nas duas bienais seguintes, sob a curadoria de Sheila Leirner, a ênfase na conjugação de conceitos se manteve e essa mudança, segundo a curadora teria sido incentivada pela arte conceitual, que foi capaz de eliminar as fronteiras entre arte e crítica, negando a instituição, o mercado e o circuito. Na XVIII Bienal a curadora destacou a pintura, com a famosa e polêmica mostra *A Grande Tela*. Na XIX o tema foi *Utopia versus Realidade*. Na sua visão “o curador é o crítico colaborador do artista. (...) Mediador entre o mundo exterior e o modelo interior, entre a vida cotidiana e a criação artística, entre a banalidade e a poesia”. Ela afirma que é preciso “subverter a sintaxe museológica da montagem, provocar dúvidas, novas reflexões, novas conceituações”. Apesar de quatro Bienais com a ausência das representações nacionais, na XX Bienal a mostra voltou a ser dividida por países, com espaço reservado para cada delegação. As curatorias anteriores não agradaram e, Carlos Von Schmidt, um dos três curadores da vigésima edição, afirmava: “não me interessam os domadores, curadores e críticos banho-maria, que requeentam a arte como café dormido. Privar o fruidor do prazer de encontrar na obra de arte enigmas e mistérios é tarefa a que me recuso”. (Catálogo da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989: p. 13).

A Bienal viu-se entre o interesse de provocar o espectador estabelecendo diálogo entre as obras e recusar-se a isso a fim de não influenciar o olhar e interpretação desse espectador; entre o tradicional modelo veneziano e a abertura à arte conceitual; a boa política com os países e aquisição de recursos destes, e ao alargamento de debates produzidos pela arte contemporânea.

Após a retomada da divisão por países, em 1989, esse formato só foi realmente abolido em 2006, na XXVII Bienal, intitulada *Como Viver Junto*, com

curadoria de Lisette Lagnado. Há muito tempo não havia mais sentido em conceber a Bienal de São Paulo seguindo esses padrões reducionistas, quando concomitantemente a sociedade está debatendo e vivenciando como dispositivos a globalização, o multiculturalismo e a transterritorialidade, discutindo hegemonias sociopolíticas e revendo o posicionamento dos países da América Latina, Ásia, África e Oceania no mapa cultural, questionando a relação centro/periferia no mundo. Vinte e cinco anos depois da Bienal do Walter Zanini, mais uma vez o abandono das representações nacionais faz-se marcante na história da Bienal de São Paulo, provocando a entrada numa nova fase curatorial, onde as visões geográficas pedem revisões muito mais profundas que superficiais estratégias de montagem.

É também na XXVII edição que o programa educativo assume responsabilidades e intervenções maiores, para além da recepção de escolas à exposição, em acordo com a proposta de debate político e social da curadora Lisette Lagnado. Mas, antes disso, na XXIV Bienal, realizada em 1998, as ações educativas também receberam especial atenção, sendo colocadas no mesmo patamar de outras ações, pelo curador Paulo Herkenhoff, que dividiu a exposição em três segmentos: exposição, educação e edição, pensando num público presencial, educacional e virtual.

Ao lançar a pergunta sobre “que efeitos, que repercussões trouxe para a expansão da arte moderna no Brasil a série de bienais que sucederam à primeira” (Pedrosa, 1975: p. 254), o próprio Mário Pedrosa responde lembrando que “a Bienal veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Seu primeiro resultado foi o de romper com o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-os de um isolacionismo provinciano” (Ibidem). Nas palavras dele, “ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, (...) o contato direto com o que se fazia de mais ‘novo’ e de mais audacioso no mundo” (Ibidem).

Esse encontro internacional acontece, sobretudo, no âmbito da América Latina e redesenha as relações entre países vizinhos, de forma que a ampliação do diálogo entre estes seja sempre reivindicada, constituindo-se no caminho principal a ser seguido futuramente pela Bienal do Mercosul.

A prova de que esse interesse por articular as cidades e os países latino-americanos já se fazia presente é a iniciativa, em 1978, de realizar uma Bienal



Latino-Americana, que apesar do interesse de artistas e conselheiros da Bienal de São Paulo, a sua continuidade não vingou.

A falta de espaço para determinados países latino-americanos periféricos em relação ao próprio Brasil, que se achavam injustiçados quanto ao espaço reservado para eles na Bienal de São Paulo, e a falta de autonomia na decisão das obras a serem expostas, feita sempre por um comissário das embaixadas, não conhecedor da arte, foram alguns dos motivos que levaram a esse interesse de participar de uma grande mostra que enaltecesse mais esses países.

Mas, seguindo um sentido oposto, o que era para ser uma apresentação da produção desses países latino-americanos, valorizando essa produção, tornou-se o contrário. A organização da primeira e única Bienal Latino-Americana foi acusada de etnocêntrica, xenófoba e nacionalista, por dedicar pouca ou nenhuma atenção a países que possuem uma riqueza cultural muito grande, mas que não são os principais da América Latina, enquanto privilegiavam Brasil, México e Argentina.

Apesar de agradar a alguns, como Aracy Amaral, uma de suas idealizadoras, que “defendia a realização de uma mostra exclusiva da América Latina, e afirmava ainda que naquele momento, aquela exposição tinha, para nosso país, mais importância do que a própria Bienal Internacional” (Alambert; Canhête, op.cit. p. 154), a ideia não se desenvolveu, sendo abafada pela força das críticas.

Em texto escrito em 1989, onze anos depois da realização da I Bienal Latino-Americana, em São Paulo, a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral comenta sua visita e participação na Bienal de Veneza, destacando, contraditoriamente, os critérios – e ausência destes –, chamando a atenção para a maneira desigual como os pavilhões foram distribuídos entre os países no ano em que participou, assim como foi questionado na I Bienal Latino-Americana. Ao adentrar os pavilhões em Veneza ela observa:

Muita injustiça entre os espaços definidos de certos países e outros que, inexplicavelmente, posto que não possuem pavilhões, e se amontoam de forma precária, para não dizer indigna, para os artistas enviados. É o caso dos artistas de países da América Latina em geral, exceção feita àqueles que possuem pavilhões construídos, no caso do Uruguai, Brasil e Venezuela. Como explicar que um país coma tradição cultural do México não possua até hoje seu espaço próprio nos Giardini de Veneza [...]? (Amaral, 2006: p.71)

Aracy Amaral ressalta sua participação em debates que já colocavam em jogo o modo como grandes exposições internacionais da Europa e dos Estados Unidos

tratavam países considerados periféricos, trazendo a atenção para uma questão que vem a ser aprofundada no século XXI.

Curadores, críticos e profissionais de museus de 36 países reunimo-nos por dois dias para discutir problemas relativos à reconsideração do papel de grandes exposições internacionais no contexto contemporâneo. [...] Dada a organização por parte dos Estados Unidos a ideia que passou foi mesmo a da busca e articulação por parte dos norte-americanos em relação aos países da Europa Central, Ásia e América Latina. (Ibidem: p.78)

Quase vinte anos depois do fracasso da I Bienal Latino-Americana, em São Paulo, e dez anos depois das observações da Historiadora da Arte Aracy Amaral a respeito das contradições de distribuição dos espaços e da visibilidade/valorização entre os países – especialmente aqueles que fazem parte da América Latina –, na Bienal de Veneza, é criada, então, a Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, continuando a discussão e anexando-a às situações políticas e econômicas que envolvem o Mercosul, a trama regional, nacional e internacional das artes visuais.

Para a 8ª Bienal do Mercosul, o curador geral Jose Roca redige o que ele denomina de [Duo]decálogo, composto de vinte tópicos que norteiam sua curadoria. Seu 13º “mandamento” traz a ideia de uma bienal que não é uma Exposição Universal. Com isso, Jose Roca afirma que, “portanto, não deve haver o imperativo de uma representação geográfica equitativa. Tanto mais quando, atualmente, a noção de regional faz, muitas vezes, mais sentido do que uma ideia nebulosa e contestada de nação”. (Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul, 2011: p.19).

Num ano em que a Bienal do Mercosul coloca em debate justamente a ideia de nação, como, de certa forma, ela é ficcional e elaborada na tentativa de agrupar populações por características socioculturais e uma determinação de identidade que muitas vezes parte de uma observação incompleta e reducionista, não dando conta da diversidade possível dentro da delimitação de nação.

A Bienal do Mercosul organizou a mostra por países até a sua quarta edição. A participação dos países quase sempre apareceu de forma diluída, assim como sempre aconteceu com a Documenta de Kassel que nunca adotou o uso de representações nacionais. Na opinião de Walter Zanini a Documenta nunca precisou fazer isso porque acontece inserida em outro modelo de organização:

[...] decide o que pretende expor, com os recursos de um orçamento substancial, enquanto a Bienal de São Paulo, que tinha um orçamento insignificante, dependia das decisões de cada país, da concordância em participar e quais artistas queriam enviar. [...] Nosso interesse era por linguagens atuais sem esquecer a importância de marcar algumas referências históricas, muito importantes para um país como o Brasil. (Obirst, 2009: p.67)

Quanto a isso é fundamental pensar um pouco mais na Bienal de Veneza – que deu origem à Bienal de São Paulo e a todas as outras bienais –, e na Documenta de Kassel, inaugurada quatro anos depois da mostra de São Paulo, a fim de relacioná-las e entender os caminhos que seguiram. O interesse está em promover o encontro de alguns casos com a Bienal do Mercosul, dando atenção ao modo como esses projetos, personificados nos curadores, tratam as produções não europeias e não norte-americanas – especialmente as latino-americanas –, a forma como a pedagogia adentra a produção em arte e vice-versa, as escolhas conceituais, as relações com a sociedade, a política atual.

O crítico de arte Ivo Mesquita descreve brevemente a Bienal de Veneza de acordo com os contextos político, econômico e geográfico no qual é criada, em 1895, constatando que ela fez parte de uma estratégia de visibilidade internacional da cidade no âmbito econômico e cultural, seguindo o modelo das feiras internacionais que aconteciam na segunda metade do século XIX. O que também aconteceu no caso da Bienal de São Paulo, inaugurada quase sessenta anos depois.

Após a reunificação da Itália, as cidades do norte do país [...] apoiadas por investimentos de capital alemão, lançaram-se num acelerado processo de desenvolvimento e modernização [...]. Devido à singularidade de sua geografia, Veneza, no entanto, não se prestava à adoção desse modelo de desenvolvimento. Por seu caráter de passagem e de ponto turístico, a cidade italiana, outrora uma das glórias do Renascimento, oferecia-se como alternativa natural ao desenvolvimento de sua economia, o que possibilitou a inclusão de uma mostra internacional de arte em seu calendário de eventos. (Mesquita, 2001-2002: p.74)

Nessa época, final do século XIX, a França propagava o estilo Art Nouveau influenciando, até a Primeira Grande Guerra, a produção artística, a arquitetura e a decoração também de outros países, como o Brasil, e apoiando-se no desenvolvimento contínuo da indústria. Nesse momento insurgia também o Modernismo, com o Realismo de Courbet, o Impressionismo de Manet, o Pós-Impressionismo de Cézanne e Van Gogh, prevendo o Cubismo no início do século XX. Concomitantemente a Itália lançava a Bienal de Veneza, que apesar de assumir proporções internacionais, indo além do que se pretendia inicialmente, não alcançava a França quanto às proposições e intervenções nas transformações estéticas ocidentais.

Segundo Giulio Carlo Argan, a Bienal de Veneza surge “para incentivar a comparação e rivalidade entre as nações: nas três primeiras décadas do século,

constitui o centro do modernismo moderado e desde então oficializado”. (Argan, 1992: p.208)

“Modernismo moderado” justamente por seu acanhamento quando o assunto é romper tradições. A Bienal de Veneza passou por reformulações em momentos de crise, sempre diretamente associada ao turismo italiano, com sua existência garantida por interesses econômicos e políticos.

Planejada a partir de 1893, com a iniciativa do prefeito Richard Wild, a exposição internacional de arte teve sua estrutura espacial criada no decorrer dos anos e hoje se organiza em Jardins, Pavilhão principal, Pavilhão Itália, Pavilhões nacionais e Arsenal.

Entre 1894 e 1895 foi construído o Palácio de Exposição nos jardins do Castelo, e até 1905 toda a exposição ficava ali concentrada sem nenhum tipo de divisão entre as obras dos artistas.

Desde a primeira edição da Bienal de Veneza os jardins – criados por Napoleão no início do século XIX, numa área onde originalmente era um bairro – abrigam as exposições de países estrangeiros. O sucesso desse local foi tanto que em 1907 foram criados os pavilhões nacionais, de forma que cada um deles passa a ocupar um espaço específico, com projetos arquitetônicos diferenciados. O primeiro deles foi o da Bélgica.

Diferente da maioria das bienais de arte, em Veneza não existe exclusividade das artes visuais, sendo realizada também a Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, o Festival Internacional de Música Contemporânea e o Laboratório Internacional de Teatro, criados na década de 30, com o incentivo do presidente na época, Conde Giuseppe di Volpi Misurata, e o aumento do investimento na mostra. Nesse mesmo período a Bienal de Veneza deixou de ser de responsabilidade da cidade e passou para as mãos do Estado. A Mostra Internacional de Arquitetura foi criada em 1980 e o Festival de Dança é realizado desde 1999.

Assim como seguiu a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza também começou formada por presidente e um conselho, responsável por convidar os artistas, e um júri para selecionar as obras, que passariam também por uma avaliação para que fosse escolhida a premiada com o Leão de Ouro e o Leão de Prata.

Entre 1945 e 1947 as atividades foram interrompidas devido à segunda guerra mundial, mas retornam em 1948 com uma retrospectiva de Picasso, cuja obra

havia sido excluída da bienal em 1910, porque se acreditava que ela iria chocar o público, demonstrando a pouca ousadia do evento e comprovação do “modernismo moderado”, mencionado anteriormente, mas, ainda assim firmando-se como importante e grande projeto de exposição de arte internacional. Participaram dessa primeira exposição do pós-guerra e pós-facismo, além de Picasso, também Braque, Chagall, Klee, Ensor, Delvaux e Magritte. Nos anos seguintes a mostra apresentou a Pop Art americana (1964), pela primeira vez foi orientada por um tema: *Trabalho e comportamento* (1972), inaugurou o Arsenal (1980) abrindo espaço para jovens artistas e abriu-se para a exibição e debate sobre arte contemporânea.

Diferente da Bienal de Veneza e da Bienal de São Paulo, a Documenta de Kassel foi pensada por um artista e professor nascido em Kassel, Arnold Bode, que decidiu fazer uma mostra paralela à Bienal de Jardinagem e Paisagismo, a *Bundesgartenschau (Buga)*, que apresentasse à sociedade alemã a arte dita pelo nazismo como “arte degenerada” – por não possuírem formas naturais e tampouco caráter artístico-artesanal –, na qual estavam incluídos os expressionistas, fauvistas, cubistas, futuristas e outros movimentos do início do século XX, reunindo 670 obras de artistas como Picasso, Braque, Kandinsky, August Macke.<sup>5</sup>

A Documenta 1 fez referência direta à exposição Arte Degenerada, organizada em 1937 pelo governo nacional-socialista (1933-1945). O objetivo da exposição era reverter o modo como esses artistas foram tratados em virtude dessa influência nazista, de acordo com os interesses de Hitler em difundir um ideal de beleza clássico, harmonioso e equilibrado, contrário aos propósitos da arte moderna.

Realizada desde o início no Museu Fridericianum – tempos depois se expandindo para outros espaços –, a primeira Documenta destacou a escultura de Wilhelm Lehmbruck, colocando-a numa área central, na escadaria da rotunda, com o intuito de valorizá-la perante o público, pois, também com destaque ela foi colocada na exposição de 1937, só que com o intuito de rechaçá-la.

A Documenta 1 foi extremamente importante para uma retomada de reflexão sobre produção em artes visuais dos anos anteriores e sobre as possibilidades futuras, como afirmou Werner Haftmann, “historiador e cérebro conceitual das Documentas 1, 2 e 3” :

---

<sup>5</sup> A Documenta de Kassel, um panorama. Especial Documenta 12. Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2619744,00.html>.

Deve ser vista como uma tentativa, para recuperar contatos internacionais. (...) Foi elaborada com a nossa geração mais jovem em mente, os artistas, poetas e pensadores para que eles possam reconhecer o que as fundações têm colocado para eles, que herança devem alimentar e que herança deve ser superada. Assim, ao lado de um olhar retrospectivo nos últimos 50 anos, a atenção foi então direcionada para a arte contemporânea. A ideia era, por um lado, para fazer um balanço intelectual das coisas para saber as possibilidades que havia para ocupar as posições artísticas da primeira metade do século e , por outro poderia desempenhar na cena internacional.<sup>6</sup>

Mudanças graduais aconteceram na Documenta desde sua inauguração, indo da intenção em mostrar um momento histórico da arte que havia sido negligenciado pelo poder de Hitler, impedindo que a Alemanha a ela tivesse acesso, chegando à arte contemporânea e continuando a discussão sobre arte e sociedade, mas abrindo para as relações com o mundo e não restrita à experiência alemã do pós-guerra.

Francesco Bonami, curador da 50ª Bienal de Veneza, comenta que a Bienal e a Documenta continuam a ser duas exposições "mãe" e lembra que as duas foram concebidas com objetivos muito específicos: “Veneza contrabalançar a decadência da antiga cidade e Kassel para dar à Alemanha do pós-guerra, uma nova voz cultural” (Griffin, 2003). Dizendo não evitar críticas à organização da Bienal de Veneza, Bonami acredita firmemente que o aspecto "heróico" dela traz novas perspectivas a cada dois anos. “Talvez a diferença entre o dois eventos é que vamos para a experiência do pensamento em Kassel, e em Veneza vamos pensar sobre a experiência” (Ibidem).

Retomando o final dos anos 60 no Brasil, com experiências que vão se encontrar com as realizadas na Documentas, o crítico Mario Pedrosa chama a atenção para a IX Bienal de São Paulo, realizada em 1967, onde foram apresentadas propostas artísticas provocadoras da participação direta do público, de forma que, como desdobramento do Abstracionismo e do Concretismo – agradecidos à Bienal de São Paulo por sua difusão –, o movimento Neoconcreto deflagrasse experiências não apenas visuais e convidassem todo o corpo a interagir com outros corpos, objetos e ambientes.

O tabu do “não me toques” é afinal abandonado. E os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam o convite e participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retém mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase uma alegria contagiosa. O público ou o povo, em tudo em que se mete em massa, e com prazer, é em si mesmo bárbaro, condição aliás, *sine qua non* para todas as grandes iniciativas. (...) E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova. (Pedrosa, 1975: p. 301)

<sup>6</sup> Disponível em: <http://archiv.documenta12.de/d1.html?&L=1>. Acessado em: 22 de julho de 2012.

No mesmo ano a exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, reúne o Concretismo, Neoconcretismo e a Nova Figuração, na presença de artistas e críticos interessados em apresentar e debater as diferentes vertentes que a artes visuais no Brasil encarregava-se de desenvolver.

Iniciada por Hélio Oiticica, a Nova Objetividade era constituída pelo agrupamento de diferentes tendências na arte, sem unidade de pensamento, sem constituir um grupo artístico e com a intenção de tornar visível a produção nacional, sem buscar ser cópia de produções estrangeiras.

Ainda constatando as transformações e, sem saber, anunciando em parte a presença do sentido de colaboração social na arte, Mário Pedrosa argumenta com propriedade o sentido que as produções em artes visuais assumem diante do capitalismo e da cultura de massa. O incômodo vivenciado por Claire Bishop na primeira década do século XXI quanto à ausência de análise qualitativa sobre projetos de colaboração social, criticando a supervalorização de olhares éticos, recebe uma resposta ao nos depararmos com a observação de Mário Pedrosa feita nos anos 70 sobre não haver mais lugar na sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não ambiguidade.

Em reação ao consumismo alguns artistas se recusam a produzir para os *marchands* e abrem caminho para experiências inquietantes, que Mário Pedrosa viria a chamar de “exercício *experimental* da liberdade”. Seria “não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria. Não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade – criatividade” (Ibidem, p.308), aproximando-se da afirmação de Anne Cauquelin ao dizer que ser contemporâneo é não permanecer em nenhuma atitude fixa.

Com o interesse em tornar a arte menos elitista na época, não restrita a um “clube fechado”, artistas como Paul Klee desejavam que o povo a sustentasse. A participação de não artistas, o processo de criação como obra e a criação coletiva passam a integrar os discursos e práticas – a política – de um grupo de artistas como Hélio Oiticica, que propôs experimentações com os Parangolés com os moradores do morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, e Lygia Clark, com os Objetos Relacionais, por exemplo.

Projetos como *Domingos da Criação*, organizado por Frederico Moraes no MAM-RJ, no primeiro semestre de 1971, suscitavam também essa participação de

um público não especializado em arte em seis domingos de livre experiência artística nos jardins do museu.

Em se tratando de projetos internacionais não é possível pensar nessas mudanças de paradigmas sem mencionar o suíço Harald Szeemann que foi diretor artístico da Documenta de Kassel 5, em 1972 – causando surpresa ao assumir um formato inovador na época –, e curador-geral da 48ª e 49ª Bienais de Veneza, em 1999 e 2001, respectivamente, contribuindo para a inserção de artistas oriundos de países fora do eixo comum europeu e norte-americano, como da Ásia e do Leste Europeu, e alterando o formato até então instituído por Arnold Bode, influenciando as Documentas seguintes e outras exposições ao retirar o objeto de arte do foco principal em uma exposição, demonstrando o desinteresse único nos aspectos formais e enfatizando a relação democrática entre curador, artista e público.

Sendo o primeiro a assumir um cargo de diretor artístico de uma Documenta, ele concebeu a Documenta 5 não como um “museu de cem dias”, como comumente é denominada, mas, sim, como um “evento de cem dias”, com performances e happenings, arte marginal, instalações, o fotorealismo europeu e americano. Com o título *Questionar a realidade – mundos pictóricos hoje*, outras produções visuais paralelas foram inseridas como kitsch, publicidade, iconografia política, religiosa, imagens etnológicas, ficção científica e a denominada “arte dos loucos”. Szeemann declarou que pretendia fazer a Documenta como um lugar para eventos e interativo, que incentivasse a criticidade. “Documenta 5 não é uma coleção estática de objetos, mas um processo de eventos mutuamente inter-relacionados”. (Frimer, 2011)

Além disso, os destaques dessa Documenta foram as memoráveis palestras de Joseph Beuys, que durante o “evento” criou no Museu Fridericianum um escritório para a “democracia direta através da organização para o plebiscito”, debatendo com os visitantes sobre política, ambiente e educação, mostrando como a arte pode assumir um poder sobre a vida pública, não ficando restrita a categorias estéticas.

A participação de Beuys nessa Documenta foi decisiva para a consolidação da proposta. Como um artista propositor da inseparável parceria entre arte e política, tão embrenhadas uma na outra de forma visível através da produção de Beuys, a ideia de escultura social, de uma produção de arte tendo à frente não só artistas, mas qualquer pessoa, de qualquer área de conhecimento e nível social, sempre em



processo, em transformação, traz não só a metáfora das nossas relações interpessoais, mas também da capacidade criativa e transformadora, que segundo o artista é inerente ao ser humano.

Além da ânsia do fazer que o levou a produzir em diferentes instâncias da arte, havia nele a inquietação politizada de referir-se à sociedade e ao seu sistema, e, ao mesmo tempo, por voltar-se para si mesmo em ações catárticas e com o uso de materiais e outros elementos mergulhados em memória. Beuys construía seu discurso e suas obras tratando de questões estéticas e, ainda mais, na relação arte e vida em sociedade, vendo na educação o lugar e o caminho para a discussão e intervenção social.

Beuys já via no museu a potencialidade para desenvolver a educação de forma interdisciplinar. Nos anos 70 o artista desenvolveu a Escola Livre de Ensino Superior e Universidade Livre Internacional, respaldados pelo Manifesto Livre Universidade Internacional, elaborado pelo artista como um parâmetro educacional.

Beuys participou da 15ª Bienal de São Paulo, em 1979, onde mostrou sua preocupação com algo que mobilizava e ainda mobiliza alguns curadores, críticos, produtores e artistas, e que vem a ser objeto de estudo aqui: as relações geopolíticas, socioculturais na produção cultural, nesse caso, especialmente nas artes visuais. No conjunto de suas preocupações estava a diluição das fronteiras entre oriente e ocidente, centro e periferia.

Antes da experiência com a Documenta 5, Szeeman foi responsável por organizar uma das exposições que mais marcaram a história da arte ocidental, *When attitudes becomes form*, realizada em 1969, na Kunsthalle de Berna. Nessa mostra pela primeira vez o processo foi encarado como arte por uma curadoria.

Em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, em 1995, Harald Szeeman lista as exposições que influenciaram sua trajetória profissional e inclui nessa sequência a Documenta 2, realizada em 1959, que teve a curadoria do seu próprio criador Arnold Bode.

É interessante remontar pelo menos em parte os antecedentes de uma atuação profissional, observando o que se apresenta como marcante na construção de um percurso. A Documenta 2 foi incisiva quanto às suas intervenções no campo da arte, apresentando o expressionismo abstrato americano e reunindo artistas imponentes como Picasso, Pollock, Tàpies e Rothko, dentre muitos outros. Foram escolhidas e exibidas obras com diferentes processos de criação.

Na histórica exposição *When attitudes becomes form*, Harald reuniu sessenta e nove artistas europeus e norte-americanos pós-minimalistas num ambiente cultural em transformação e com a contribuição direta dele, e cujas participações renderam perguntas quanto à materialidade ou imaterialidade das formas assumidas pelas obras, que se constituíram da seguinte maneira:

Robert Barry iluminou o telhado; Richard Long fez caminhada pelas montanhas; Merz construiu seus primeiros iglus; Michael Heizer abriu a calçada; Walter de Maria produziu sua primeira obra com o telefone; Richard Serra exibiu suas esculturas de chumbo – a obra com o cinto e a obra com respingo -; Weiner retirou um metro quadrado da parede; Beuys fez uma grande escultura. A Kunsthalle se tornou um grande laboratório real e um novo estilo de exposição nasce: um caos estruturado. (Obrist, 2010: p. 113)

Esse “caos estruturado” parte da escolha dos artistas, das obras, do processo de criação, da forma de conduzir a organização da mostra, de expor e, com tudo isso, da repercussão polêmica que a exposição provocou.

Considerada exagerada e ruim na época por alguns críticos, essa exposição tornou-se uma das mais importantes da história da arte ocidental e colocou em evidência artistas que viriam a ser dos mais emblemáticos nessa mesma história.

Trazer essa experiência aqui significa identificar onde os holofotes para o caráter processual de um projeto de arte foram acesos pela primeira vez em uma curadoria – que se tenha documentado – num momento da história da arte, como em outros, em que se pretendia a crítica ao sistema, à instituição, ao mercado, mesmo que artistas e curadores estivessem completamente inseridos nestes.

Durante o período de elaboração dessa exposição, Szeemann redigiu o que ele denominou *Diário de Atitudes*, correspondente às pesquisas, decisões e criações das diferentes etapas do projeto e o desenvolvimento do trabalho de cada artista.

O assunto “processo” em arte vai se destacar em muitas ações do século XXI, tanto em bienais quanto em projetos menores, se interligando a processos pedagógicos, de participação do público e colaboração.

O século XX é marcado logo no início pela existência do pensamento/proposição duchampiano, com a atitude de deslocar, conceitualmente e, conseqüentemente, fisicamente um objeto da sua utilidade e banalidade cotidiana para um “estado” no mundo, alterando de tal forma a concepção de obra de arte, tornando a arte indissociável de produções que remetam ou se utilizem diretamente

dessa apropriação – mudança de significado e “valor” do objeto –, sendo este levado da categoria de objeto comum a objeto de arte.

Já no século XXI, a ênfase é dada ainda mais nas pessoas ditas “comuns”, ou melhor, que não sejam do meio artístico, especificamente artistas, que são conduzidas a experiências com caráter processual de forma que se ponha em questão a participação, colaboração, autoria ou co-autoria de uma obra de arte, continuando e intensificando a problematização dessas questões postas em jogo nos anos 60 por Lygia Clark e Hélio Oiticica, no Brasil, e Beuys, na Europa, entre outros artistas. Um deslocamento de atenção do objeto para o produtor do mesmo ou de uma ação, não necessariamente resultante em alguma obra materializada, palpável, estética, mas potente em seu processo enquanto conversa, encontro, momento de fazer algo junto – sendo esse “algo” muito variado –, agenciamento social e intervenção política.

E ainda considerando a partir daí a arte como um campo de atração das outras áreas de conhecimento, criando terrenos críticos transdisciplinares quando ela abre e gera continuidade de discussões culturais, identitárias, apresenta alternativas de convívio social, interfere na lógica institucional e de mercado, resignifica espaços físicos e virtuais, deslocando o sentido de centro e periferia.

Tão envolvido em polêmicas, contradições e insatisfações o curador vê-se em novas funções perante as transformações dos aspectos da arte contemporânea. Ora é visto como cúmplice, parceiro dos artistas, como se autodefine Harald Szeemann, que não gostava do termo curador, mas, de ser chamado de realizador de exposições, e ora é criticado como o faz o artista Daniel Buren ao dizer que “os curadores estavam se tornando superartistas que usavam as obras como pinceladas numa pintura enorme”, quando se refere às curadorias da Documenta de Kassel.

Hans Ulrich Obrist vê as exposições como “um resultado de diálogos, onde o curador funciona idealmente como um catalisador”.

Para Szeemann, que, segundo Obrist, foi o pioneiro nesse tipo de atuação, estabelecendo estruturas próprias e iniciando uma prática que só décadas mais tarde recebeu o nome de curadoria, o curador tem que ser flexível, de modo que ora é um criado do artista, ora é assistente, nas exposições coletivas ele é o coordenador e na temática é o inventor. (Ibidem: p. 130)

Esse curador como alguém flexível e certamente aberto às mudanças sociopolíticas e do campo das artes visuais, que provoca e deixa-se provocar pelas

inquietações desse tempo, sem restringir-se a formalismos, e atento às contradições inerentes aos debates da arte, da educação e da relação social, serão abordados a seguir em alguns exemplos de curadorias de Bienais e da Documenta.

## **2.1 As Bienais nacionais e internacionais no século XXI: novos interesses e articulações da curadoria com a sociedade**

Das muitas Bienais realizadas em diferentes partes do mundo na virada do século XX para o século XXI, algumas se destacam por assumirem proposições de algum modo desconcertantes ao criarem novas lógicas, refletindo a atualidade de debates globais, trazendo à tona hibridismos socioculturais, a arte como ferramenta política, intercâmbios geográficos e um adensamento do entendimento da arte enquanto processo educativo e vice-versa, reposicionando teóricos, críticos, curadores, educadores, artistas e instituições em conceitos e práticas.

Mesmo com a interrogação recorrente do por que ainda realizar bienais, a proliferação das mesmas no mundo atinge proporções antes não imagináveis.

Sobre a Bienal de São Paulo, no início da década de 80, Aracy Amaral alardeia o fato de investimentos públicos serem concedidos à Bienal de São Paulo enquanto a educação, que deveria ser prioridade, é negligenciada. Ela defende a inserção de investimentos da iniciativa privada direcionando a verba pública para as prioridades, constatando o acesso a um público muito pequeno se comparando à dimensão do valor investido. E ainda, considerando o Brasil um país culturalmente isolado dos demais países da América do Sul, expõe uma ideia de alternância entre a realização de uma exposição de artistas latino-americanos e uma internacional.

A respeito da visitação do público Aracy Amaral coloca a importância de que o “público não iniciado possa naturalmente contar com a intermediação didática – para os que desejarem esse apoio – através de visitas guiadas que realmente desfaçam a inibição que a entrada de um museu significa para a maior parte da população”. (Amaral, op.cit. p. 16)

A partir da década seguinte todas essas inquietações recebem algumas respostas por vias e situações diferentes, não exclusivamente a respeito da Bienal

de São Paulo, mas em outros projetos, e também não no sentido de resolvê-las, mas de talvez atirá-las ainda mais.

De financiamento público, além de privado, continuam vivendo as bienais apresentadas aqui, mas o discurso da educação – algumas vezes mais enfático que a prática em si – tem garantido a disponibilização dessas verbas sob a égide do cumprimento da responsabilidade social. A partir dos anos 90 as visitas escolares a exposições no Brasil, sobretudo nas que possuem um caráter mais espetacular, passaram a ser entendidas como complementação do estudo, ainda com o respaldo da Metodologia Triangular, difundida por Ana Mae Barbosa e pelos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte, incentivando o contato direto com a obra de arte, não se restringindo à leitura de imagens reproduzidas.

Hoje o público das grandes exposições não somente aumentou consideravelmente e os estudantes compõem a maior parcela desse público – para satisfação e incentivo de patrocinadores - como em muitos casos é alvo de críticas pelas equipes dos projetos educativos que são obrigadas a oferecer e realizar visitas em série, sem o tempo cuidadoso para as conversas com os visitantes e o desenvolvimento de processos educativos continuados e não pontuais, e pelo próprio público, que reclama por não conseguir ver as obras em meio aos tumultos gerados pelo excesso de pessoas nos espaços expositivos, ainda em busca do ambiente sacralizado, intacto.

A difusão desse modelo de grande exposição que acontece a cada dois ou cinco anos parece ser impulsionada ainda pelo antigo e inicial desejo de manter-se atualizado quanto à produção artística internacional, ao mesmo tempo em que segue acompanhada de discursos pós-colonialistas que balizam uma revisão inclusive do modo como nos relacionamos com o presente, de forma que ele não seja encarado sincronicamente “como uma ruptura ou vínculo com o passado e o futuro”, entendendo que “nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias”. (Bhabha, op.cit. p. 23)

Emblemáticos aspectos das grandes mostras internacionais nos levam a pensar no sentido atribuído à palavra “internacional”, contrabalançando com a ideia de local. Quando Aracy Amaral sugere a divisão da Bienal de São Paulo em dois modelos de exposições, latino-americana e internacional, pressupõe que exista separadamente essa arte latino-americana.

Homi Bhabha propõe uma observação crítica, que pode ser usada nesse caso, quando ele pergunta: “Afinal o que é uma comunidade? O que é uma comunidade negra? O que é uma comunidade de latinos? Tenho dificuldade em pensar nessas coisas todas como categorias monolíticas e fixas”. (Ibidem: p. 22)

Ele afirma ainda:

O crescimento da causa multiculturalista vem da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial. As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para “além” de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente. (Ibidem, loc.cit)

É com esse “espírito de revisão” que se coloca em dúvida a latinidade, a homogeneidade de culturas ditas nacionais, vistas tão demarcadas e julgando-se sem contaminações, que se reconhecem as permeabilidades culturais transnacionais, as redefinições das tradições históricas e das ditas comunidades étnicas, ou seja, os deslocamentos e as fragmentações do sujeito, das identidades modernas, que antes eram ancoradas socialmente. Como já visto, esses esgarçamentos de olhares chegam à história da arte expondo hibridismos ou transições entre a história da arte e outros campos do conhecimento. Desse modo, é importante enfatizar novamente um pensamento sobre a história da arte como campo ampliado, incluindo a diversidade de culturas, reconfigurações contínuas, desdobramentos e incertezas gerados por essas atuais diluições.

É imbuído dessa perspectiva pós-colonialista, onde territórios culturais e sociais, e relações de poder se embaralham que surgem no final do século XX projetos curatoriais que vão alterar as habituais concepções expográficas, desarticular formalismos em direção a incisivos debates políticos e diluir o entendimento único de público como os visitantes de um espaço expositivo, pois, inclusive este já não é mais o mesmo, e apesar de na maioria dos casos continuar sendo o principal espaço dos projetos, nem sempre se faz necessário.

Em 1997, mesmo ano de criação da primeira Bienal do Mercosul – que será abordada de forma mais aprofundada no capítulo seguinte –, a décima Documenta de Kassel é inaugurada com o discurso de sua diretora artística, Catherine David, a primeira mulher a fazer curadoria em uma Documenta, no qual ela anuncia que não pretende “realizar apenas mais uma ‘mostra’ atualizada de trabalhos artísticos, que

se espalham pelo mundo, mas abrir, na mostra, os debates conceituais, que a arte, os artistas e os projetos artísticos impõem”. (Geraldo, 2007: p.7)

Catherine David afirmava não querer reproduzir um formato de mostra onde se insere artistas latino-americanos porque está na moda e por ser o exótico nas artes visuais. Ela toca em um ponto que merece atenção por se tratar de uma crítica aberta àquilo que já se instituiu como o politicamente correto nas grandes mostras de artes visuais deste século e que tem por base os debates pós-coloniais, como Homi Bhabha já anunciou, com interseções entre arte e política, arte e sociedade.

Pensando nessa preocupação da curadora Catherine David é possível lembrar que da Documenta 1 à Documenta 4 buscava-se mostrar de tudo um pouco, as atualizações nas artes visuais.

Guardadas suas devidas proporções, pode-se associar a isso, o começo dos anos 60 no Brasil, quando a VI Bienal de São Paulo apresentava suas intenções através da escrita de Mário Pedrosa, que anunciava a abertura de espaço para que diferentes tipos de manifestação em artes visuais pudessem se encontrar, das mais remotas e simplificadas às mais atuais e complexas, do ocidente ao oriente, da caligrafia sino-japonesa, a partir do século VIII, à arte mural de Ajanta, na Índia e aos afrescos bizantinos da Macedônia, Iugoslávia (Catálogo da VI Bienal de São Paulo, 1961: p. 30), a América Latina também se inseria. Foi nesta mesma edição da Bienal de São Paulo, em 1961, que o continente Africano inaugurou sua participação na mostra.

O interesse pela presença da América Latina nas grandes mostras internacionais hoje parece estar menos associado ao exótico, mas, sim, de alguma forma, a uma necessidade de comprovar o que durante décadas ficou pouco visível, a existência de interessantes, válidas e, inclusive, precursoras produções e visões estéticas em consonância com a Europa e os Estados Unidos, ao mesmo tempo em que reprocessa, transforma e cria modos próprios. Falar de uma produção latino-americana consiste em admitir que existe unidade latino-americana, que todos os artistas possuem a mesma produção formal e elegeram os mesmos temas para pesquisa, ou seja, um cerceamento contrário à pluralidade existente.

Se por um lado Catherine David se coloca contra a “exigência” de inserir uma profusão de artistas latino-americanos, como uma crítica, mas não os desconsiderando, o evento de “100 dias - 100 convidados”, como foi chamada a Documenta X, organizou “palestras interdisciplinares sobre política, economia,

ecologia, renovação urbana, arquitetura e arte por acadêmicos ocidentais e não ocidentais, e intelectuais no campo dos estudos culturais”. (Frimer, op.cit.)

A globalização e seus efeitos sobre a economia, a política social e as diferenças culturais foram temas das conversas que reuniram pessoas de diferentes áreas como arte, cinema, arquitetura,

Na Documenta XI, em 2002, Okwui Enwezor, nigeriano, vivendo nos Estados Unidos e primeiro diretor artístico não europeu de uma Documenta de Kassel, mostrou na prática o que pode constituir a experiência da globalização e transbordamentos territoriais, criando plataformas de debate que ultrapassaram o território Europeu e fomentaram discussões articulando centro e periferia, claramente imbuídas de embates de interesse de leituras pós-colonialistas.

As plataformas aconteceram consecutivamente e abrigaram conferências e uma série de palestras envolvendo diferentes áreas do conhecimento, acontecendo em diferentes lugares do mundo no ano que antecedeu a exposição em Kassel até a sua abertura.

A concepção da Documenta XI nesses moldes traz à tona, não por acaso, o que Hommi Bhabha atribui a uma “revisão radical do próprio conceito de comunidade humana”, interrogando e reinaugurando “o que seria esse espaço geopolítico, como realidade local ou transnacional”. (Bhabha, op.cit. p.25) É possível perceber, comparando as especificidades de cada Documenta, reconhecendo na primeira o interesse em olhar para a história da própria Alemanha e situá-la a respeito da arte local e internacional – escamoteada durante décadas –, enquanto a décima primeira, não somente olha para dentro e para fora, como de fato se desloca, evidencia proximidades e distâncias culturais, econômicas, políticas, assumindo uma possível transterritorialidade geográfica e conceitual no campo das artes visuais.

Participaram da exposição 118 artistas de todos os continentes, sendo 40 da África, Ásia e América Latina, continentes pouco representados nas exposições anteriores. A exposição reuniu trabalhos de diversas gerações e gêneros, com ênfase na fotografia, no vídeo e no filme, através de artistas como: Louise Bourgeois (França/EUA, pintura), Tania Bruguera (Cuba/EUA, performance e instalação), Luis Camnitzer (Uruguai/EUA, instalação/fotografia/escultura), Doris Salcedo (Colômbia, escultura), Steve McQueen (Grã-Bretanha/Holanda, filme), e os brasileiros Artur



Barrio (Portugal/Brasil, pintura e instalação), Cildo Meireles (Brasil, instalação/multimídia/escultura), entre tantos outros.

A principal diferença da Documenta XI, de Okwui Enwezor, se comparada à Documenta X, é sua crítica mais contundente à visão eurocêntrica e imperialista, tendo como base política o pós-colonialismo, a crise da democracia e a globalização, que Catherine David rebate quando afirma que “a *Documenta* não é a ONU, não tendo, portanto, que levar em consideração todos os continentes.”<sup>7</sup>

Okwui Enwezor vai se mostrar genuinamente interessado pela atualidade dessas questões comentando sua proposta curatorial para a exposição:

A exposição aborda a destruição de estruturas econômicas, sociais e culturais como consequência do imperialismo, além de questionar o lado obscuro da globalização. Resgatando um dos principais interesses dos estudos pós-coloniais, ela pretende questionar como identidade cultural e alteridade se manifestam na percepção da obra de arte.<sup>8</sup>

Antes da exposição ser realizada no Museu Fridericianum, em Kassel, entre junho e setembro de 2002, sendo a quinta e última plataforma, as outras quatro plataformas de debates foram organizadas em cada continente do globo terrestre, como segue: 1) *A democracia como processo inacabado* (Viena, março de 2001; Berlim, outubro de 2001); 2) *Experimentos com a verdade: sistemas jurídicos em transformação e processos de busca de verdade e de reconciliação* (Nova Délhi, maio de 2001); 3) *Creolité e creolização* (Santa Lúcia / Caribe, janeiro de 2002); 4) *Sob ocupação – Quatro cidades africanas: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* (Lagos, março de 2002); 5) *Exposição: Kassel* (junho a setembro de 2002).

A direção artística de Okwui Enwezor traz à tona uma crítica ao pensamento ocidental que na história se tornou impositivo, determinante na concepção de exposições em quase todo o mundo. Somado a isso a presença de Enwezor, um africano, à frente desse projeto, gerou receios em alguns por acreditarem que isso seria decisivo para fazer da Documenta XI uma exposição etnológica sobre a África, pensamento esse que só confirma a importância da existência e continuidade de debates sobre reconfigurações na concepção de identidade, nação, cultura em tempos de globalização.

Em conversa entre alguns curadores, dentre eles Hans Ulrich-Obrist, Francesco Bonami, James Meyer e Okwui Enwezor, organizada por Tim Griffin e

<sup>7</sup> Cf. Principais aspectos da curadoria. In: Documenta 11, exposição de superlativos. Disponível em: <http://www.dw.de/dw/article/0,,570821,00.html>.

<sup>8</sup> Cf. Principais aspectos da curadoria, op.cit.

publicada na Artforum, Catherine David chama a atenção para o movimento recente que tem ocorrido nas formulações das exposições ditas “globais” e os interesses que parecem estar em jogo, dizendo que “o que parece estar explicitamente e implicitamente em discussão são os limites do conceito de ‘exposição’ de formato tradicional e em um momento quando muitos estão desafiando as práticas estéticas contemporâneas” (Griffin, 2003).

Catherine faz alusão ainda a uma ruptura com aquelas que seriam “as três unidades do teatro clássico: a unidade de tempo, a unidade de espaço, unidade da narrativa”, e ao fato de atualmente muitos projetos lidarem com “espaços onipresentes, desenvolvendo simultaneamente em meios heterogêneos”. (Ibidem)

A questão para ela não é quem está à frente dessas proposições, mas, “como produzir, discutir, debater e divulgar a diversos públicos certo número de ideias e articulações formais propostas pelo autor (es)”.<sup>9</sup>

Essa observação trazida por Catherine se associa ao que Okwui Enwezor aborda na já mencionada conversa entre curadores, a respeito do surgimento de bienais em lugares como Cairo, Dakar, Havana e Sidney, além da Manifesta, que acontece em pontos aleatórios, descentralizados da Europa. Na visão do curador essas bienais estão diretamente relacionadas às grandes consolidações no mercado da cultura global, mas seguindo um sentido contrário, pressionando a arte a mudar de rumo, a renovar sua crítica. Com isso, curadores, produtores e artistas se deparam com outras realidades, que por serem periféricas e inseridas em outras lógicas sociais, culturais e econômicas, vão exigir outras formulações de pensamento e atitudes, gerando também outro nível de complexidade no envolvimento com os atores de cada projeto, especialmente com o público.

Okwui Enwezor chama a atenção para um mundo da arte que como ele diz se apresenta transversal e nos possibilita pensar historicamente o presente. “Neste sentido, o pós-colonial, como a resposta ética ao desafio do global, deve ser visto como uma espécie de manobra tática”.<sup>10</sup>

Cabe analisar, a partir desse pensamento, os limites, interesses e contradições dessas renovações, confrontando discursos, intenções reais e

---

<sup>9</sup> Cf. Principais aspectos da curadoria, op.cit.

<sup>10</sup> Cf. Principais aspectos da curadoria, op.cit.

acontecimentos, examinando impurezas e armadilhas nos textos e ações curatoriais dessas grandes exposições internacionais.

Considerando um possível acanhamento nas reflexões e proposições artísticas e curatoriais ainda presentes mesmo em mostras como a Documenta de Kassel, sendo uma das principais referências em mostras internacionais de arte contemporânea, a historiadora da arte Sheila Geraldo retoma o discurso de Okwui na Documenta 11 quando ele afirma que “os propagadores da vanguarda têm se esforçado pouco para elaborar um espaço de auto-reflexividade que possa compreender novas relações de modernidade artística que não estejam fundadas no ocidentalismo”. (Enwezor apud Geraldo, 2007: p. 3-4)

Antecipando questões que viriam a ser tratadas mais tarde na Documenta 12 que evidenciam, segundo a historiadora, a “impossibilidade de identificação não só de uma diretriz curatorial precisa, como também da história de radicalidade a que a mostra vinha sendo associada”, Okwui continua, dizendo que “esta reflexão faz com que reivindicações atribuídas a mostras tais como a Documenta (ou manifestações do gênero dentro do complexo de exposições das práticas artísticas hoje) denominando-as radicais sejam tendenciosas”. (Ibidem, loc.cit.)

Ao pensar nessas exposições de grandes formatos, como Documenta e Bienal de Veneza, Francesco Bonami, diretor da 50ª Bienal de Veneza, realizada em 2003, cogita a possibilidade de não nos referirmos mais a esses projetos como exposições, mas uma pluralidade de visões. “[...] Temos experiência de fragmentação em todo o mundo, e isso é o que esses eventos em grande escala devem refletir, com todas as contradições e tensões que isso implica”. (Ibidem, p.4)

Com o título *Sonhos e Conflitos: A Ditadura do Observador*, a 50ª Bienal de Veneza também reteve a globalização como tema alinhavando alguns subtemas e distribuindo-os em três espaços: Jardim, Arsenal e Museu Correr.

Bonami convidou outros nove curadores para uma bienal dividida em 10 espaços/subtemas e abrigando oito deles no Arsenal. Foi nesse mesmo espaço que a *Estação Utopia* foi abrigada, talvez a proposta mais polêmica dessa Bienal, com a curadoria de Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija.

*Estação Utopia* foi inspirada no poeta e romancista caribenho Edouard Glissant pela associação que fez das grandes exposições a arquipélagos e que não devem se inserir no padrão de visita a exposições, mas que precisa ser uma experiência em curso. Glissant entendia a exposição como “uma investigação, uma

ocasião de um grupo trabalhar em conjunto e de progresso, não um modelo para mostrar materiais, mas para a criação de uma forma coletiva de inteligência” (Griffin, 2003).

Na visão de Glissant uma exposição tem um poder de crítica à globalização, sendo um processo de transformação num nível local.

Estação Utopia era um lugar que parecia estar sempre em expansão. Nele e no jardim adjacente do Arsenal foram realizados debates, performances, exibição de filmes, além da disponibilização de um arquivo virtual com 185 imagens de cartazes de diferentes artistas, dentre eles a brasileira Lygia Pape, de forma que a partir da abertura de cada um deles é possível acessar um conteúdo sobre o artista e sua obra, além da possibilidade de imprimir tais cartazes, parecendo ser a intenção democratizar o acesso à visualização e aquisição da obra (cartaz) de qualquer ponto do mundo.

Como extensão da Estação Utopia quatro projetos foram ativados usando plataformas diferentes entre si, desestabilizando ainda mais a lógica expositiva tradicional de exposições. São eles: Andrea Zittel - Locais de teste High Desert, Armin Linke - Um livro sob demanda, Radioartemobile (RAM) e Get us out of this hell. O deserto, lugares aleatórios, um site onde se produz um livro, uma rádio, respectivamente, integram o projeto e, além de reunir diferentes linguagens colocam em dúvida a denominação de exposição.

No ano de 2006 dois projetos apontaram preocupações com as reformulações dos seus modelos, dedicados a salientar o redirecionamento do olhar das produções artísticas e da curadoria em interlocuções com a sociedade, casando novos acionamentos do espaço que não o tradicionalmente expositivo: a 27ª Bienal de São Paulo e a Manifesta 6.

Com a curadoria de Lisette Lagnado, a 27ª Bienal de São Paulo, intitulada *Como Viver junto*, trouxe a novidade de não se organizar mais por meio de representações nacionais, rompendo com o contrassenso de segmentar as produções dos artistas a partir da concepção de nação, cujo descompasso se faz visível na contemporaneidade em virtude dos hibridismos culturais, das crises de identidades e dos interstícios que formam e convocam para além o sujeito no corpo social.

A presença dessa edição na história da Bienal de São Paulo é marcada nitidamente pela virada social nas concepções curatoriais deste século e a

discrepância se comparada às duas mostras imediatamente anteriores, com curadoria de Alfons Hug, engessadas conceitualmente e socialmente.

Não somente as publicações e ações do programa educativo foram mais incentivadas, como a intenção pedagógica e socialmente colaborativa estava presente nos projetos de artistas.

De modo a congregar as visíveis reviravoltas na sociedade, Lisette Lagnado confere uma dimensão política e social à mostra e contextualiza alguns conflitos contemporâneos após as viagens de pesquisa e encontros com artistas e teóricos, a fim de conceituar e organizar a curadoria dessa bienal, que para a curadora “trouxe à tona questões relativas à diferença entre pátria e terra, nacionalidade e exílio, casa e abrigo”. (Lagnado; Pedrosa, 2006: p. 53-54)

Diferentes “graus de viver-junto” foram presenciados pela curadora em suas viagens, como:

A América do Sul apreensiva com o populismo, norte-americanos preocupados com sua auto-imagem para o exterior, a Europa repensando democracia, uma Ásia com graus díspares de liberdade de expressão e de bem-estar social, [...] a guerra entre Israel e o grupo Hizbollah ('Partido de Deus'), interrompendo o ritmo de trabalho dos artistas libaneses convidados, [...] e a primeira vez que uma Bienal de São Paulo enfrentou o caos humanitário do Congo. (Ibidem: p. 54)

Lisette lança as interrogações previamente levantadas por Roland Barthes e que vão provocar a emersão de mais questionamentos sobre a alteridade no hoje, sobre como estamos vivendo juntos. “Como achar a justa distância entre meu vizinho e eu de modo que uma vida social seja aceitável e possa ser possível para nós todos? De quem sou contemporâneo? Com quem estou vivendo?”

Ao escolher Hélio Oiticica como “paradigma conceitual” dessa Bienal, a curadora aciona sua produção enquanto “propositor”, que assim como Marcel Broodthaers, vai investir em ações e instigações que vislumbram outros horizontes para as exposições e para as relações em sociedade.

Essa Bienal organizou seis seminários meses antes da inauguração da mostra, aprofundando esses assuntos e reuniu artistas com trabalhos nos quais as fronteiras entre arte e assistência social, arte e ciências sociais, arte e educação ficam difíceis de visualizar, criando divergências sobre o entendimento do papel do artista e indo para além da intenção de fomentar trocas e encontros, mas de interferir e denunciar realidades sociais resultantes do abandono e da vivência de um verdadeiro estado de exceção, com discursos e ações onde se faz notória a crítica social.

Nesse caso, ao desejo de promover a desinibição do público leigo em relação à arte ao adentrar no espaço expositivo – como argumentava Aracy Amaral nos anos 80 –, somam-se outras preocupações com a ida de educadores e artistas até o público, em suas comunidades e instituições, como escolas, projetos sociais, hospitais, sugerindo práticas coletivas e o pensar sobre “como viver junto”.

Um exemplo disso nessa bienal é a inserção do projeto *Eloisa Cartonera*, sediado em Buenos Aires e fundado por Javier Barilaro e Washington Cucurto.

O projeto iniciou em 2001, com a crise econômica na Argentina, que teve como um dos resultados o destaque da figura do catador de papel, que passou a ser uma importante geração de renda na época. Artistas, catadores de papel e escritores participam da confecção de livros, produzidos com os papéis fornecidos pelos catadores e num ambiente em que o sentido de colaboração e troca de saberes parece muito presente. O projeto ocupou um espaço na Bienal onde os livros eram produzidos e o público tinha acesso a eles, podendo levá-los. Incongruências, incertezas e disparidades vão colocar esse projeto no limiar entre arte e ação social. Mas porque também não pensar em arte e ação social? E ainda arte como ação social? E que lugar se inaugura nesse projeto: editora, projeto ambiental (reciclagem), oficina de artesanato, escola de arte?

Norteados pelo interesse em conferir novos sentidos à prática artística, curatorial e ao lugar da exposição, esbarrando em outras formas de entender o espaço expositivo, a Manifesta 6 convergiu o pensamento para a educação assumindo-a como modelo, método e referencial teórico, mesmo não sendo realizada.

Desde sua criação em 1996 a Manifesta – Bienal Europeia de Arte Contemporânea demonstra sua preocupação em atingir novos aspectos de trabalho que envolvam colaboração entre artistas, curadores, representantes de diferentes áreas de conhecimento e o público.

Apesar de ter sua sede em Amsterdã existindo a Manifesta adota uma estrutura móvel que permite sua realização em diferentes partes da Europa recusando as regiões tradicionalmente consideradas centrais para o abrigo de grandes produções culturais.

A escolha dos locais segue critérios como: “fatores sociais, políticos e geográficos, finanças, infra-estrutura e estabilidade institucional, considerações pessoais e, é claro, o contexto artístico e intelectual geral” (Honorato, op.cit. p.118).

Dessa forma a mostra foi realizada em Rotterdam (Holanda), Luxemburgo, Ljubljana (Eslovênia), Frankfurt (Alemanha), Donostia-San Sebastian (Espanha), Trentino-Alto Adige (Itália) e Murcia (Espanha).

A Manifesta foi criada após o fim da Guerra Fria, interessada em aproveitar as mudanças políticas, econômicas e sociais provenientes desse momento para a formulação de fóruns e reconhecimento das diferentes produções em arte dentro da Europa, divulgando artistas pouco conhecidos.

Com a curadoria de Mai Abu EIDahab, Anton Vidokle e Florian Waldvogel a Manifesta 6 seria realizada na cidade de Nicósia, capital do Chipre, dividida ao meio entre cipriotas-gregos e cipriotas-turcos, mas foi cancelada por divergências políticas e territoriais.

Cayo Honorato faz um resumo da proposta curatorial da Manifesta 6, segundo um dos curadores Mai Abu EIDahab, articulando o que seria também uma linha de ação para uma Escola de Arte, como Black Mountain ou Bauhaus, acompanhando a virada educacional e sendo sua principal referência, mesmo não tendo acontecido, mas se deixando fixar na história a partir dos escritos em Notas para uma Escola de Arte. (Manifesta 6: Notas para uma escola de Arte, 2006):

Rejeitar métodos irresponsáveis; não reiterar referências genéricas a tópicos complexos e relevantes; investigar condições e realidades como vividas, e não com conteúdo instrumentalizável; pesquisar novas direções através de disciplinas diversas; admitir falhas e defeitos; aprender fazendo; avançar a *site-specificity* como exercício intelectual, em vez de tomá-la como efeito de uma demanda; combinar muito trabalho com expectativas flexíveis; permitir o confronto de diferentes paradigmas; impor discursos alternativos e dar voz a novas ideias; configurar-se como um centro de uma comunidade de produtores culturais politicamente engajados; possibilitar um ambiente de sabedoria intelectual; desenvolver ideias como um processo contínuo de investigação; direcionar a pesquisa para a descoberta e a produção de conhecimento, em oposição ao formato *design-and-display* das exposições; permitir que os participantes encontrem suas próprias metodologias, espaços e linguagens; enfim, fracassar preventivamente em relação aos paradigmas corporativos, para andar noutro caminho. (EIDahab apud Honorato, op.cit. p.122-123).

O desejo de desenvolver a Manifesta 6 como uma escola de arte parte, segundo Anton Vodokle, do desejo também de fazer “projetos sociais concretos ou intervenções ativas”. (Vodokle apud Gogan, 2010). Ao mesmo tempo em que se perguntava: “Será uma exposição o veículo mais eficaz para esse compromisso?” (Ibidem, loc.cit.)

Ao lançar essa pergunta, outras a acompanham: se a intenção é ser uma escola de arte, por que numa exposição? Seria uma virada da educação ou da curadoria? Como essas práticas têm contribuído para a educação? Qual é o

entendimento e o envolvimento dos curadores com educação a ponto de estarem à frente de projetos como esses?

Outras perguntas vão se a cada projeto observado, tornando visíveis algumas respostas, mais indagações e consideráveis contradições.

Em 2007, a Documenta de Kassel 12 vestiu-se mais completamente do discurso da pedagogia, assim como a 6ª Bienal do Mercosul realizada no mesmo ano, adensando a reflexão sobre essa investida curatorial com intenções pedagógicas.

Mesmo tendo “na sua origem uma espécie de político-estética da educação, devido à história de trauma na Alemanha pós-nazista” (Frimer, op.cit), como comenta a escritora e educadora Denise Frimer, foram significativas as mudanças nesse território no decorrer dos anos até a chegada da Documenta 12.

Na Documenta 10 foi realizado o projeto Studio Hybrid: um laboratório de multimídia para a criação de redes dentro e fora da Documenta.

Na Documenta 11, a proposta em educação esteve atrelada a um projeto de Thomas Hirschhorn de construção do Monumento Bataille, em homenagem ao escritor Georges Bataille. Direcionada a um público específico, segundo Hirschhorn, o "Monumento Bataille exigiu amizade e sociabilidade e tinha a intenção de transmitir conhecimento e informação, para fazer ligações e criar conexões".<sup>11</sup> (Hirschhorn apud Frimer, op.cit.). O monumento foi construído em dois meses e instalado em um bairro de classe operária Africano-turca distante da Documenta Kassel, por Hirschhorn com um grupo de moradores de um conjunto habitacional.

O monumento era um prédio improvisado feito de barracos de madeira, com um snack bar, uma biblioteca, uma exposição de Bataille, um estúdio de TV e uma escultura de madeira em forma de árvore. Pretendia-se que o trabalho como um todo fosse entendido como uma proposta de educação, gerando participação e vivências, almejando a emancipação do público.

Apesar da proposta se apresentar como um trabalho de arte socialmente engajado e educação, integrando os moradores locais e mobilizando-os a participar da organização e funcionamento do monumento, Frimer observa que o formato

---

<sup>11</sup> Texto originalmente publicado em: Hirschhorn, Thomas. *Bataille Monument*. Claire Doherty ed., From Studio to Situation, London, 2004. p. 135.



usado ainda é aquele que posiciona o artista no lugar de idealizador e regente, e os participantes como subordinados.

Refinando os debates propostos pelas Documentas anteriores, a Documenta 12 faz uma autorreflexão e abre fóruns de discussão movida por três perguntas de extrema relevância formuladas pelo seu diretor artístico, Roger Buergel, e que extravasam a história da arte: É a modernidade nossa antiguidade? O que é vida nua? O que se há de fazer?

Outras interrogações lançadas pelos curadores vêm substanciar os debates:

É a humanidade capaz de reconhecer um horizonte comum além de todas as diferenças? A arte é o meio para esse conhecimento? O que deve ser feito, o que nós temos que aprender para lidar intelectualmente e espiritualmente com a globalização? É uma questão de educação estética e cultura? O que constitui a vida, quando tudo que não pertence essencialmente à vida é subtraído? Será que a arte nos ajuda a penetrar no que é essencial? (Buergel, 2007)

É com a reverberação desse corpo de instigações que a Documenta 12 coloca as crises sociais mundiais no foco, gerando interfaces onde há dúvida sobre em que modernidade vivemos – e se vivemos na modernidade –, e por pensá-la talvez inseparável ainda da colonialidade, muito presente na mentalidade social, na forma de conceituar as relações humanas e a vida contemporânea. Buergel argumenta sobre nos vermos dentro e ao mesmo tempo fora dessa modernidade.

Com o tema *Migração da forma* a Documenta 12 propõe uma reflexão descentrada sobre a herança do modernismo em diversas partes do mundo.

Sheila Geraldo chama atenção ainda para a evidência das “relações do poder soberano, ou seja, daquele que se exerce em estado de exceção sobre os corpos e mentes” (Geraldo, op.cit, loc.cit), e que, em sua visão, estão presentes em quase todos os trabalhos da mostra.

Assim, o que parece perpassar a produção artística das diversas culturas, nos variados lugares e temporalidades parece ser o imponderável de uma vida sem qualificação, ou seja, do homem em estado de exceção, mas, sobretudo, o estado de banimento que o poder soberano impõe. (...) As relações, assim, passam a ser as “de força”, em que a justiça é aplicada no seu ausentar-se, deixando espaço à violência do homem sobre o homem. (Ibidem: pp. 5-6)

Quando os curadores perguntam “O que deve ser feito?” implica em pensar no papel real da Documenta e de outras exposições do mesmo perfil, diante desses conflitos que conclamam que se encaminhem para além do discurso. Ao questionamento sobre “o que deve ser feito” cabe juntar “o que está sendo feito”.

A resposta da Documenta 12 chega com a concepção de propostas para e com a educação, caminhando em consonância com uma série de outros projetos

que nesse mesmo momento estão dialogando sobre a denominada *Virada educacional*, na qual passam a se inserir muitos projetos curatoriais, constituindo opiniões controversas a respeito.

Buergel diz que a resposta pode estar em “educar os próprios artistas, através da forma e do objeto; o público se educar, experimentando as coisas esteticamente” (Buergel, op.cit). A partir dessa afirmativa ele ressalta o cuidado em não sacrificar as particularidades ao mediar a forma e o conteúdo dessas coisas. Para Buergel “a educação parece oferecer uma alternativa viável para o diabo (didatismo, academia) e o mar azul profundo (fetichismo da mercadoria)” (Ibidem).

Dessa forma, Roger Buergel e Ruth Noack, também diretora artística da Documenta 12, deixam claro que consideram a academia ultrapassada e autoritária, um terreno nada fértil para transbordamentos que veem possíveis na (e através da) educação, e que são identificáveis outras formas de relacionar-se com o objeto de arte, inclusive com a ausência dele, em oposição à sua mercantilização e impregnação fetichista.

A iniciativa da Documenta 12 no campo da educação teve início com uma pesquisa conduzida por Carmem Mörsch, como comunicadora do projeto, traduzindo-se na criação de uma rede entre revistas e projetos educativos de várias partes do mundo, inclusive do Brasil, com a participação do MAM-SP, a fim de discutir coletivamente, buscando conhecer e entender realidades culturais e educacionais locais e universais, pontos de contato e polaridades, culminando numa publicação com os resultados do projeto.

A rede foi a base de todo o trabalho de “intermediação”, termo usado por Carmem Mörsch e que parece ser mais condizente com a relação que se interessa em abordar, pois, refere-se a um “entre”, à iniciativa de duas ou mais partes, sendo entre pessoas, entre instituições ou entre pessoas e instituições.

Em palestra realizada em 2008, no MAM-SP, Carmem Mörsch falou sobre a experiência educativa na Documenta 12, mostrando os diferentes pontos dessa rede e alguns dos conflitos vivenciados. Além das visitas guiadas foram criados inúmeros projetos envolvendo muitos parceiros e atingindo pessoas de todas as idades, em diferentes situações sociais e com abordagens com perfis variados.

Carmem deixa frisado em sua fala que os 20 projetos realizados não tinham intenção nem inclusiva e muito menos salvadora, por saber do risco que existe de ser interpretado dessa forma considerando o modo como foram idealizados e o

público ao qual se destinou: espaço creche na Documenta, grupo de pessoas com câncer, asilos, mães com bebês, estudantes do ensino médio de classe alta. Pessoas que teriam dificuldades de visitar a exposição se não fosse a criação desses projetos voltados diretamente para elas.

A partir do conselho da Documenta 12, com o projeto educativo, ações fora do espaço expositivo também foram realizadas como: identificação dos espaços livres na cidade para que os interessados fizessem algo neles; salão dos recusados: um conselho de pessoas desempregadas que através de uma mobilização do projeto voltariam a trabalhar; excursões para lugares que não fazem parte do circuito turístico da cidade; além de outras parcerias com indústrias, como ocorreu para a produção do objeto NBP, do artista brasileiro Ricardo Basbaum.

Após a descrição de todas essas propostas, Carmem Mörsch surpreendentemente ressalta que não houve apoio da Documenta 12 para que esses projetos se concretizassem, apesar da pressão para que fossem bem sucedidos. Nem financeiro, porque a verba chegou algumas semanas depois de tudo iniciado, e nem idealmente, porque havia um controle e em muitas situações a censura dos projetos. Segundo ela, as ações eram vistas como “decoreção” do projeto de arte.

De contradição em contradição os projetos acontecem e fica a pergunta, que agora parece ainda mais urgente: “o que deve ser feito?”.

Ao mesmo tempo em que as instituições culturais, as megaexposições lançam um novo olhar para as práticas educativas e coletivas envolvendo os artistas e o público participante/colaborador, muitas contradições e dúvidas nascem desse lugar ocupado pela educação longe de serem sanadas, mas fundamentais de serem levantadas e debatidas, e de onde se origina a pergunta: De qual educação todos esses projetos falam? Todos falam da mesma educação? E por que educação e não algum outro campo do conhecimento que também transforme? A arte por si mesma não transforma? É discernível quando é somente arte, somente educação ou as duas unidas? Quem traça a diferença? É preciso delimitar as áreas de conhecimento?

Irit Rogoff, professora do Departamento de Cultura Visual de Goldsmiths, Universidade de Londres, em seu importante artigo *Turning*, comenta o pensamento de Roger Buergel e Ruth Noack, identificando nesse momento de investidas educativas a oportunidade de reversão da atmosfera de recorrentes lamentos como

a falta de investimento financeiro, a burocracia, etc. Reiterando as indagações feitas, Irit continua: “Como a educação pode tornar-se mais? Como pode ser mais que um lugar de encolhimento e decepção?” (Rogoff, 2008).

Referindo-se ao projeto Academia, realizado de forma coletiva em 2006 no Van Abbemuseum, em Eindhoven, na Holanda, e que abrigou exposições, projetos e eventos estendendo-se para três cidades, Irit ressalta a pergunta que mobilizou o projeto: “O que podemos aprender com o museu?” E explica que a pergunta refere-se “a uma forma de aprendizagem que poderia acontecer para além do que o museu se propõe a mostrar ou ensinar” (Ibidem), servindo o mesmo para as grandes exposições.

Em sua opinião o maior avanço da Academia foi o entendimento da educação como uma plataforma política, capaz de reunir acadêmicos, pessoas do mundo da arte, sindicalistas, ativistas e pessoas de outras áreas, permitindo a visualização da inserção de todas essas atividades dentro da educação.

Seriam plataformas interdisciplinares, cujas práticas educativas envolvem conversas, fóruns, pensar junto. E que o mundo da arte se apresenta apto a agregar por já apresentar esses espaços e por ter na arte contemporânea em si a abertura necessária para isso.

Diante das reformas no ensino vivenciadas atualmente na Europa com o Acordo de Bolonha, Irit Rogoff chama a atenção para a politização da educação e defende sua presença na estrutura das ações culturais como uma solução para a reformulação do pensamento institucional:

Vamos realmente politizar a educação. Vamos torná-la um princípio de atualização que realmente toque as instituições de cultura, não produzindo trabalhadores perfeitamente treinados, eficientes e informados para o setor cultural, mas pensando no setor cultural como uma economia de mercado, e trazendo os princípios da educação a operar como formas de realização. (Ibidem)

Desestabilizando possíveis certezas sobre as boas intenções sociais de projetos culturais que se servem da mediação cultural – entendendo aqui também como prática educativa –, o artista e educador Cayo Honorato chama a atenção para como “o uso social da produção cultural interessa à lógica corporativa e em seguida como, ao contrário, ele pode ser efetivamente político, isto é, negativo dessas exclusividades.” (Honorato, 2010: p.119)

Essas polaridades são capazes de nortear uma avaliação sobre como as decisões são tomadas e o que direciona as investidas dos projetos. É possível uma

autonomia no posicionamento político, sem deslizar em contradições, quando se está inserido nessa lógica corporativa?

Cayo Honorato sublinha que “o posicionamento crítico da mediação deve ser simultâneo à sua politização efetiva, em colaboração com as práticas artísticas, como condição da legitimidade de ambas e estratégia de negociação com a lógica corporativa.” (Ibidem, loc.cit.) Ele acrescenta ainda que “para se enquadrar reflexivamente, a mediação deve tentar se desapoderar das estratégias de convencimento, evitando ampliar ainda mais a distância embrutecedora entre o artista e o público.” (Ibidem, loc.cit)

A soma da criticidade e da politização na educação, e na prática artística, está associada também ao discurso de colaboração que tenta costurar a relação entre artista e público participante buscando igualar a troca de saberes, investindo em encontros, residências e mesmo com as controvérsias diante da complexidade de posicionamentos assumidos por artistas e instituições reservando a colaboração mais para o discurso que para sua constatação na realidade.

Rever a hegemonia europeia, norte americana, ocidental, mas também uma possível hegemonia do artista e do curador sobre os participantes ou ditos colaboradores, cultivando a dúvida se o que se faz é prática artística, social, ambiental, de saúde, educativa ou tudo isso junto, mas, sobretudo, se é mesmo um processo dialógico, colaborativo, crítico, emancipador e se acontece enquanto dispositivo politizante. Ou seja, se se apresenta de maneira em que está “de um lado, o artista (e sua obra) que pensa e produz, e de outro, o público que aprende e consome”, (Ibidem: p. 121) ou se há uma desconstrução dessa ordem, colocando artista e público no mesmo nível de participação, sendo todos propositores, alinhados na fronteira entre ser educador, artista e não-artista.

Está claro que a arte e a educação precisam de reformulações diante da conjuntura socioeconômica e política em que vivemos de degradação das relações humanas, crise das instituições públicas e da voracidade capitalista.

Ampliando a investigação sobre “o que deve ser feito”, e ainda acrescentando “como pode ser feito” (com a certeza de não haver resposta completa para essa indagação, mas, sim o interesse em continuar perguntando-se para assim refletir) o caso do projeto Cadernos de Viagem, realizado na 8ª Bienal do Mercosul – Ensaios de Geopoética, em 2011, foi escolhido para ser observado com mais atenção por ser um projeto onde a concepção de encontros entre produção artística, prática

curatorial, experiência pedagógica e colaborativa se fazem presentes, e onde, talvez por isso, as incertezas sejam ainda maiores.

### 3 BIENAL DO MERCOSUL

#### 3.1 Continuidades, desvios e mudanças

Quando a Bienal do Mercosul se iniciou em 1997, cumpria-se o desejo da classe artística do estado do Rio Grande do Sul, de criar um terceiro campo das artes visuais no Brasil, saindo do eixo Rio-São Paulo, expandindo as ações em artes visuais no país com abrangência internacional, gerando novas referências.

Diferente da Bienal de São Paulo que deixava claro no discurso o quanto almejava uma atualização estética do país se inserindo no circuito das exposições internacionais, a Bienal do Mercosul, mesmo que implicitamente tivesse uma intenção de atualização estética, se empenha em inserir no seu discurso a pretensão de um diálogo com produções de países vizinhos, de forma que a América Latina fosse o foco, tendo o Brasil à frente, e tocando numa discussão de décadas sobre a necessidade de um olhar mais cuidadoso com a produção artística desse lado do continente, muito defendida no Brasil pela curadora Aracy Amaral, uma das idealizadoras da Bienal Latino-Americana, em São Paulo, em 1978, e sem uma perspectiva etnológica.

Ao abordar a criação da Bienal do Mercosul é inevitável traçar algumas observações primeiramente sobre sua própria denominação.

Diferente de outras bienais que possuem o nome do lugar, esta insere o nome de um acordo econômico. Fica evidente que ela está inserida nas estratégias desse acordo, apesar de receber financiamento exclusivamente do Brasil.

Sobre o surgimento do Mercosul é importante destacar:

O Mercosul – Mercado Comum do Sul – foi oficialmente instituído em 1991, sendo formado por Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Em um segundo momento, Chile e Bolívia passaram a fazer parte do grupo. O Mercosul surgiu como mais uma tentativa de solucionar os impasses do desenvolvimento da América Latina (Vizentini apud Motta, 2007: p.31).

Quanto à criação da Bienal do Mercosul é preciso contextualizar lembrando que:

Em primeiro lugar, esta Bienal surgiu no mesmo ano em que teve início a chamada crise do Mercosul, com a desestruturação financeira da Ásia. No entanto, no Brasil, vivíamos uma certa empolgação econômica em função do Plano Real, que desde 1994 encorajava a retomada da produção cultural, praticamente destruída no governo Collor. (Ibidem, loc.cit)

Antecedendo a realização da bienal foram realizados projetos que aos poucos potencializaram a realização de um projeto maior, por contribuírem para a

profissionalização do meio artístico, em três edições do Encontro Latino-Americano, realizado em 1989, 1990 e 1996.

Na sua criação estiveram envolvidos empresários artistas e produtores, com destaque para a Gerdau, principal patrocinadora da Bienal do Mercosul até hoje, cuja presidência integra o conselho administrativo da Fundação Bienal do Mercosul.

Gaudêncio Fidelis refere-se à abrangência nacional e internacional da Bienal do Mercosul, assim como outras bienais e museus, mas ressalta a importância de não abandonar a esfera local, o que geralmente acontecia em outras bienais, mas que tem passado por reformulações, como foi visto no capítulo anterior. Essa ênfase é dada até hoje na bienal, que tem buscado cada vez mais realizar ações no interior, como será visto na 7ª e na 8ª edições.

Essa forte demanda da Bienal do Mercosul em ativar mais a cena artística local, refere-se aos espaços que já existem e a novas maneiras de se relacionar com a população. Sobre esses embates culturais e a relação com outros espaços culturais da cidade seguem algumas observações da teórica Gabriela Motta:

[...] é verdade que as estruturas locais – como a Casa de Cultura Mário Quintana, a Usina do Gasômetro e o próprio Museu de Arte do Rio Grande do Sul, não conseguem manter uma programação constante fora do período da Bienal, muito em função da escassez de recursos públicos, concentrados no grande evento. [...] muitos indicam a percepção de uma estagnação em relação ao circuito local, como Elaine Tedesco, Elida Tessler, Hélio Ferverza e Jailton Moreira. (Motta, 2007: p.13)

Esse desejo vai atingir proporções maiores na 8ª edição com a criação da Casa M, pensada com o intuito de ativar a cena local antes, durante e depois da mostra, buscando fugir da realização do projeto no período de dois meses a cada dois anos.

Da primeira à última Bienal as propostas desenvolvidas assumiram perfis diferentes tanto no discurso quanto na prática, acompanhando de certa forma as inquietações e os debates nacionais e internacionais sobre a relação entre arte e educação e a atuação em espaços expositivos.

Os textos e entrevistas produzidos mostram-se como importantes fontes de análise dos discursos assumidos no decorrer dos anos. Em entrevista concedida a Gaudêncio Fidelis, curador adjunto da 5ª Bienal do Mercosul, o empresário Jorge Gerdau Johannpeter expõe seu entendimento do projeto educativo da Bienal do Mercosul, enfatizando sua capacidade de provocar mudanças em crianças e jovens:

Que elas realmente possam desde cedo, já entender que existe um mundo da cultura, um mundo [...] das artes plásticas, para que elas também, vamos dizer assim, despertem. Não como potenciais artistas, mas muito mais, [...] no desenvolvimento da sensibilidade. Que aprendam num jogo a gostar ou não gostar,



a entender ou não entender, esse mundo meio virtual que se cria no espectador da arte. (Fidelis, 2005: p.157)

Como o texto deixa claro, o empresário apresenta a visão de um programa educativo que desperta, gera um progresso cultural naqueles que participam de suas ações, seguindo o mesmo caráter norteador comum em outros projetos educativos de museus, centros culturais e bienais.

Em entrevista de Justo Werlang, vice-presidente da Fundação Bienal do Mercosul, a Gaudêncio Fidelis, fica evidente a necessidade de propagar a ideia de uma Bienal que permitirá que uma cidade, um estado e um país tenham possibilidades de tornarem-se melhores de algum modo, inseridos num projeto onde está clara a intenção “civilizadora”, que parece acompanhar sempre o início das bienais:

A Bienal tem função de servir para que toda a comunidade, para que todos os gaúchos, para que todas as pessoas que a visitam, para que todos os brasileiros que venham aqui, ou que dela tomam conhecimento tenham condições de dar um passo à frente. Sutil, muito sutil, mas um passo à frente. (Ibidem: p.158)

Com a primeira Bienal do Mercosul desejava-se “abrir caminhos, delinear trajetórias, e oportunizar situações socializando assim o conhecimento das Artes Plásticas e a alfabetização estética tão importante para todos os seguimentos da sociedade”. (Ibidem, loc.cit.)

A Bienal apresentava os seguintes objetivos:

Fomentar a integração cultural do Mercosul, a partir das artes visuais, promover a cidade de Porto Alegre, o Estado do Rio Grande do Sul e o Brasil a partir de um evento integrador, de grande projeção no âmbito do Mercosul e no panorama internacional. [...] estimular maior presença da História da Arte Latino-Americana nos currículos escolares e dar subsídios aos professores de Ensino de Arte para trabalhar artistas relacionando-os com problemas de sua realidade. (Ibidem, loc.cit.)

O sentido de promover acesso da sociedade ao conhecimento das artes visuais e a uma produção cultural legitimada assume aspecto educativo, com ações direcionadas ao público escolar, como professores e estudantes devem se relacionar com a arte, suas leituras, ferramentas.

Desde sua primeira edição a Bienal do Mercosul teve um caráter de expansão ocupando diversos lugares da cidade. Na primeira, foram usados “13 espaços distintos, entre museus e instituições, além das diversas intervenções na cidade” (Motta, op.cit. p.34); na segunda edição ocupou o armazém Deprc (extinto Departamento de portos, rios e canais, que pegou fogo um ano depois), o MARGS e a Usina do Gasômetro. Na terceira, além de outros espaços foi criada a Cidade de

Containers, e depois alguns espaços se repetiram e outros não foram mais usados. A realização nos armazéns do Cais do Porto teve início na quarta edição do projeto.

O desejo de se estender no tempo e no espaço motivou também a realização de itinerâncias da mostra. Passando sempre por uma adequação a mostra foi levada para a Universidade de Caxias do Sul e Buenos Aires, na segunda edição; para o Centro Cultural da Caixa Federal, em Brasília, na terceira edição; para o Rio de Janeiro e São Paulo, na quarta edição. Havia uma necessidade de tornar o mais visível possível a produção artística Latino-Americana, quase como uma campanha, depois de todo um histórico de não reconhecimento.

Com a curadoria de Frederico Moraes a 1ª Bienal do Mercosul quis “reescrever a história da arte latino-americana, sob um ponto de vista não-eurocêntrico, respeitando ao mesmo tempo as peculiaridades da produção da América Latina” (Fidelis, op.cit, p. 47). Num dos vetores temáticos desenvolvidos por Frederico Moraes, está a cartografia. Sobre a cartografia ele diz que “A ideia da cartografia é da expedição que recupera o território geográfico”. “A vertente cartográfica é uma reação à globalização, isto é, a afirmação do território próximo” (Moraes apud Fidelis, op.cit., p.57). A presença de Frederico Moraes como curador da primeira Bienal do Mercosul é bastante simbólica, considerando que ele foi responsável pelo projeto Domingos da Criação no MAM-RJ, na década de 70, provocando um novo sentido ao espaço do museu e à participação do público em propostas artísticas sensoriais, coletivas, experimentais, investindo numa revisão das práticas de uso desse espaço e da visão sobre as artes visuais. A abertura à participação de um público local não especializado será também o norteador da Bienal do Mercosul.

A primeira Bienal do Mercosul realizou dois seminários – inaugurando um espaço de debate que sempre esteve presente nas edições seguintes –, abrangendo a visão que se tem da arte latino-americana e o lugar que ela ocupa (ou não) na história da arte, considerando que a Bienal foi criada com o interesse de inserir a arte latino-americana na história universal da arte.

O primeiro seminário, intitulado *Utopias Latino-americanas*, discutiu a problemática da arte latino-americana em relação às teorias que já foram elaboradas sobre ela, e o segundo seminário, com o título *A América Latina Vista da Europa e dos Estados Unidos*, discutiu sua expansão abrangendo produções individuais, intercâmbios entre artistas, colecionadores, museus, e galerias do continente. Além

disso houve uma homenagem a Mário Pedrosa com uma exposição e o seminário Mário Pedrosa: uma homenagem, reconhecendo sua papel na História da Arte da América Latina (Fidelis, op.cit. p. 159).

Na 2ª Bienal o curador geral Fábio Magalhães problematizou questões da atualidade como identidade e diversidade cultural, sem definir um tema; a 3ª edição, com curadoria de Fábio Magalhães e Leonor Amarante, ficou marcada pela presença de artistas emergentes, com o sentido de “promover um olhar para o futuro, na medida em que dedicou um grande espaço para a produção jovem” (Ibidem, p. 92); na 4ª edição o curador geral Nelson Aguilar propôs como tema uma Arqueologia Contemporânea, pensando numa “irmandade latino-americana” e no homem como “eterno migrante”; ao curador geral da 5ª edição, Paulo Sérgio Duarte, foi dada a incumbência de repensar o modelo bienal. Foi feita uma espécie de avaliação geral do projeto observando dados referentes a “perfil, difusão de conhecimento e profissionalização do meio” (Ibidem, p. 133). Além disso, os vetores temáticos circulavam em torno de questões relativas a espaço.

A Bienal do Mercosul sempre foi formada por várias exposições ao mesmo tempo, incluindo homenagem a algum artista (que ainda á mantida), exposições históricas e as representações nacionais, que reunia curadores de vários países da América Latina indicando os artistas. A partir da 5ª edição essa última vertente deixou de existir.

Para entender melhor os caminhos até a oitava edição da Bienal do Mercosul, com interesse na relação construída com a pedagogia, que aparece com mais impacto que em outras bienais, até mesmo que na Bienal de São Paulo, será feito um recorte ao observar esse percurso, olhando-o a partir do Projeto Pedagógico, incluindo a 6ª e a 7ª edições.

Enquanto na primeira Bienal do Mercosul foram realizadas conversas com diferentes instituições e associações a fim de promover um largo alcance das ações pela sociedade, a segunda edição do projeto priorizou o fortalecimento das relações com a Secretaria Estadual de Educação e a Secretaria Municipal de Educação, pois o público escolar sempre foi o foco.

Na 2ª Bienal do Mercosul, o projeto educativo, que teve Evelyn Berg Ioschpe na direção de educação e Margarita Kremer na coordenação pedagógica, tinha um enfoque principal na mediação para estudantes (crianças e jovens) e professores, mas também assumia outras intenções, seguindo um censo comum do perfil das

ações de programas educativos em exposições daquela mesma época e repetidos até hoje como:

[...] ampliar o acesso ao universo da arte para um público diversificado, possibilitando que pessoas de várias idades, classes sociais e níveis culturais vivessem experiências significativas ao se relacionarem com as obras expostas na 2ª Bienal, podendo assim expandir seus conceitos de arte. (Ibidem, loc.cit.)

Na 3ª edição foi trabalhado o tema *Pedagogia Urbana: a cidade como espaço educador*, também estabelecendo vínculos com a rede de ensino.

O projeto pedagógico da 4ª Bienal foi decisivo, garantindo os projetos das bienais seguintes e, segundo Mônica Hoff<sup>12</sup>, a afirmação da realização de ações educativas. Com a coordenação de Mirian Celeste as propostas foram baseadas nas palavras “dialogar” e “aproximar”, apresentando uma mudança no discurso e nas proposições. Nesta edição ocorreu a mudança do termo “monitor” para “mediador”, utilizado até hoje na Bienal e centro de muitas discussões pelo destaque que essa função tem adquirido no decorrer dos anos, entre concordâncias e críticas.

Desde a primeira Bienal do Mercosul houve o desenvolvimento de projeto educativo, mas, segundo Mônica Hoff, coordenadora do projeto pedagógico da oitava edição, a quinta bienal, realizada em 2005, foi decisiva para mudanças importantes e radicais no projeto pedagógico. Paulo Sérgio Duarte, curador geral daquele ano, dizia não acreditar num projeto pedagógico com interrupções, como acontecia, e que um projeto educativo só poderia falar em educação se fosse continuado. Foi a partir da 5ª Bienal do Mercosul, cuja coordenação geral foi de Fábio Coutinho e a coordenação operacional de Mônica Hoff, que o programa educativo começou a ser pensado de forma permanente.<sup>13</sup>

A partir da 6ª Bienal do Mercosul os textos falam sobre a participação do público contribuindo com conteúdo, não como apenas receptores, mas formuladores, propositores. Segundo Fernanda Ott, coordenadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa, nessa edição a presidência solicitou ao curador geral, Gabriel Pérez-Barreiro, uma atualização, reformulação do modelo de Bienal, que ainda era pautado em representações nacionais. Assim, ele “trouxo um modelo que seria uma Bienal de Porto Alegre para o mundo, e não o contrário, como estava

---

<sup>12</sup> Mônica foi coordenadora geral do Projeto Pedagógico da 6ª, 7ª e 8ª Bienais do Mercosul, tendo atuado antes no projeto de outras formas (Anexo 10).

<sup>13</sup> Em entrevista de Mônica Hoff concedida a Luiz Guilherme Vergara e Jéssica Gogan, em 2011, como parte do *Coleta de Múltiplas Vozes*, projeto de acompanhamento do processo da 8ª Bienal do Mercosul.

sendo feito”<sup>14</sup>. Segundo, Fernanda Ott, nessa mesma Bienal houve uma interiorização maior das ações da Bienal.

Também nessa edição o projeto educativo, com curadoria pedagógica do artista e teórico Luis Camnitzer, coordenação geral de Fábio Coutinho e coordenação executiva de Mônica Hoff foi ainda mais integrado à curadoria, de forma que as ações foram pensadas conjuntamente com uma coordenação pedagógica que dava continuidade ao trabalho iniciado na edição anterior, sem interrupções.

Segundo Mônica Hoff:

A 6ª Bienal do Mercosul ficou conhecida como uma Bienal Pedagógica. Isso se deve, por um lado, à figura do curador pedagógico – função criada por Gabriel Pérez-Barreiro, curador geral da mostra, em resposta a uma demanda identificada na trajetória da Bienal do Mercosul; e, por outro, ao interesse [...] de atender às necessidades do seu público primeiro, o escola. (Hoff, 2011: p.115)

A 6ª Bienal do Mercosul, realizada em 2007, acompanhou a seu modo a virada na educação acompanhando o que acontecia na Europa e nos Estados Unidos. Na época o curador afirmou que “se conseguirmos uma bienal pedagógica e com boa inserção local, acredito que isto chamará mais a atenção do meio da arte internacional, do que tentar copiar modelos que todos reconhecemos como esgotados”. (Honorato, op.cit. p.117).

Na Bienal do Mercosul, a função do curador pedagógico materializou-se de diferentes formas nas três edições em que esteve presente: na 6ª Bienal, “como alguém que não influi na seleção dos artistas. (...) alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante” (Camnitzer, 2009: p.15); na 7ª Bienal, como alguém que segue não participando na definição dos artistas das exposições, mas que propõe a participação de artistas diretamente no projeto pedagógico; alguém que tem liberdade para propor ações, estratégias e atividades autônomas, não necessariamente vinculadas ao projeto expositivo; e na 8ª Bienal, realizada agora em 2011, como alguém que participa da seleção dos artistas e a definição dos componentes expositivos e ativadores e é responsável conceitualmente por um dos projetos expositivos e pelas ações educativas (Hoff, op.cit., p.116).

---

<sup>14</sup> Em entrevista concedida em vídeo a Luiz Guilherme Vergara e Jéssica Gogan, em 2011, como parte do *Coleta de Múltiplas Vozes*, projeto de acompanhamento do processo da 8ª Bienal do Mercosul.

A crítica à brevidade e descontinuidade das ações educativas em bienais, tanto pela população local, quanto pela própria equipe, considerando que processos pedagógicos são continuados e que para ativar a cena local não será pontualmente, a Bienal do Mercosul vem tentando manter programas permanentes, desenvolvendo propostas para o período entre bienais, como aconteceu entre a 6ª e a 7ª edições, com a realização de formação de professores, e na 8ª edição. Há uma necessidade de mostrar compromisso social e não uma tentativa irresponsável de implantar o projeto e depois retirá-lo sem deixar vestígios.

Se a 6ª Bienal do Mercosul, em 2007, foi considerada uma bienal pedagógica, tendo repercutido bastante na época da sua realização pelo diferencial que trazia, a 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, deu um salto ainda maior com a realização do Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, conduzido pela curadora pedagógica Marina De Caro e pela coordenadora pedagógica Mônica Hoff, criando um forte entrelaçamento entre projeto pedagógico e curadoria.

Nesse mesmo contexto aconteciam a 27ª Bienal de São Paulo (2007), com o tema Como viver junto e curadoria de Lisette Lagnado; Documenta 12 (2007), com Carmem Mörsch. A Manifesta 6 que seria realizada em 2006 não foi, mas ficou a partir dela o debate sobre a Manifesta como Escola de Arte.

Com o título Grito e Escuta, os curadores gerais da 7ª edição, Victoria Noorthoorn & Camilo Yáñez, apresentam o que os motivou na prática curatorial, da escolha do tema aos artistas. Sobre os conceitos eles comentam:

Importância de explorar a comunicação multidirecional – entre um mundo em conflito e um artista que escuta e responde; entre um artista que produz sentido através de múltiplas linguagens com a intenção de que o mundo escute e questione a hegemonia da visualidade. A 7ª Bienal explorou a sonoridade, o movimento corporal, a vivência social e a vivência pedagógica como partes integrais da experiência da arte hoje”. (Noorthoorn; Yáñez, 2009: p.22).

A respeito da seleção de artistas eles convidaram os seguintes perfis:

Desde o artista que realiza uma ação para gerar uma troca ou um impacto concreto sobre a realidade, até o artista que promove a atitude reflexiva e a escuta diante do entorno, que resgata o poder da conversa como modelo possível de construção para uma sociedade melhor (Ibidem, loc.cit.).

A 7ª Bienal do Mercosul foi dividida em seis exposições (Desenho das Ideias, Biografias Coletivas, Invisível, Magnética, Projetáveis e Texto Público), além de um programa de rádio (Radiovisual), o projeto editorial e o pedagógico.

Para o projeto pedagógico Marina De Caro convidou doze artistas latino-americanos e europeus para pensar como seus projetos poderiam ser aplicados por

professores nas escolas, devido ao caráter pedagógico deles. Caráter pedagógico identificado pelos artistas ou pela curadora pedagógica.

Mônica Hoff comenta o que se pretendia com o Programa Artistas em Disponibilidade e como foi pensada a proposta:

No projeto da 7ª Bienal a gente tinha uma única convicção, que eles tivessem um fechamento, fosse uma publicação, uma exposição, uma festa, uma feira, enfim, um almoço coletivo, uma caminhada, o que fosse, que tivesse um momento de fechamento e a gente teve residência de teve uma escolha muito cuidadosa em relação aos projetos no sentido de pensar artistas que tinham projetos com forte capital educativo, fosse esse capital proposital, pensado, ou fosse esse capital uma interpretação nossa, como por exemplo o Ricardo Basbaum ou João Modé ou a Maria Helena Bernardes e André Severo, que não se colocavam nessa via, mas que toparam participar do projeto, enfim, se questionaram muito. O Basbaum foi uma pessoa que trouxe questões sobre essa participação e sobre se vê dentro desse contexto. (Anexo 10, p. 164)

Segundo Mônica Hoff, os artistas foram escolhidos por ela e pela curadora pedagógica Marina De Caro, a partir de experiências anteriores das duas com projetos de prática colaborativa.

Ao fazerem o convite enviaram para os artistas um material sobre todas as regiões do estado a fim de que eles escolhessem para onde desejavam ir, por ordem de preferência. Ficavam entre uma semana e dez dias na região escolhida conhecendo as pessoas. Depois voltavam para organizar suas residências que duravam de três a quatro semanas.

Houve uma preparação junto com os artistas, realizando conversas antes sobre esse “capital pedagógico”, a atuação com comunidade, ouvindo a opinião de cada um sobre como se percebiam nessa experiência.

As residências ganharam os mais diferentes formatos, algumas aconteceram em espaço escolar, outras para uma pessoa somente, como aconteceu com Maria Helena Bernardes e André Severo.

Havia uma equipe de produtores que acompanhava cada um dos processos. Esses produtores eram também artistas e educadores.

Foi organizado um grande seminário, antes das residências acontecerem, como uma apresentação pública do projeto. Os artistas foram convidados porque eram artistas que trabalhavam nessa via e também porque já tinham projetos que dialogavam com a proposta ou a curadora e coordenadora identificavam que poderia dialogar.

Nós fizemos essa mesa tão aberta ao público para apresentação e uma mesa fechada com alguns participantes – críticos, educadores, artistas – para realmente problematizar. A Tânia Bruguera esteve aqui, o Lucas que é um sociólogo argentino,

um educador de Porto Alegre, justamente para acompanhar a apresentação desses projetos e colocar a sua opinião, seu ponto vista sobre isso, questionar a sua efetividade nesse contexto de se apresentar. Depois de realizarem a residência, realizamos uma apresentação pública (...) aberta à comunidade para que a gente pudesse contar realmente como a coisa aconteceu, e depois uma publicação no final, para o pessoal contar o antes e depois e a palavra de produtores, artistas e comunidade. (Anexo 10, p. 166)

Ao realizar o programa Artistas em Disponibilidade, a curadora pedagógica Marina De Caro coloca “o espectador como um ator social, agente ativo e cultural com um potencial próprio para a expressão, a ação e o intercâmbio livre de ideias”. (De Caro, 2011: p. 181)

Com esse programa o pensamento e a prática pedagógicos na Bienal do Mercosul deixam de estar restritos à atuação dos mediadores e passam a ser reconhecidas também nas práticas artísticas, aproximando mais a curadoria, coordenação pedagógica e artistas, abrindo uma discussão sobre arte e pedagogia, arte e engajamento social, que vai repercutir na 8ª Bienal do Mercosul.

A descentralização da Bienal, e agora também incluindo as ações do projeto pedagógico, aumenta de proporção e começa a satisfazer o discurso de inserção da população do interior do Rio Grande do Sul nas experiências com arte e educação oferecidas pela Bienal. Ao todo vinte cidades participaram do Programa Artistas em Disponibilidade: Porto Alegre, São Leopoldo, Teutônia, Riozinho, Pelotas, Caxias do Sul, Santa Maria, Tavares, Chuí, Santana do Livramento/Rivera, Barra do Quaraí/Bella Unión, Quaraí/Artigas, Aceguá, Montenegro, Estrela e Santa Clara do Sul.

Ao conceber a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoéticas, o curador geral, José Roca, optou por fugir de duas atitudes que considera comuns de acontecer em projetos curatoriais e que, segundo ele, geralmente em nada contribuem para a estrutura do projeto, que seria acreditar que é preciso diferenciar-se por completo de edições anteriores, e trabalhar com um tema inédito. Nos dois casos, segundo ele, seria acreditar na possibilidade de partir do vazio, como se a cultura não se constituísse “de uma criação coletiva que se forma pela sedimentação de camadas de experiência”. (Ibidem, p.11). Dessa forma sua curadoria trilha os mesmos percursos de temas contemporâneos que outras muitas bienais e exposições de grande ou pequeno porte de diferentes partes do mundo estão apresentando, na tentativa de problematizar ainda mais a produção de subjetividade singular e coletiva nos contextos geopolíticos locais e globais, suas



imbricações nas artes visuais e a interdisciplinaridade presente como ativadora ou como resposta.

Quando José Roca define *Ensaio de Geopoéticas* como título, ele está se referindo, dentre outros assuntos, “às diferentes formas com que as noções de localidade, território, mapeamento, e fronteira são abordadas pelos artistas contemporâneos” (Ibidem: p. 12), com uma pluralidade de procedimentos que vão do aparente formalismo na pintura, mas podendo guardar aspectos críticos, à prática colaborativa e educativa, sendo o artista um agente crítico social interferindo presencialmente num contexto sociocultural e deixando-se interferir pelo mesmo.

Outros dois fatores balizaram a escolha do tema, norteados todos os componentes do projeto: o “Mercosul como construção geopolítica, e outras organizações supranacionais regionais; cidade de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte”. (Ibidem, loc.cit.).

Como interesses dessa curadoria foram apresentados ainda:

Considerar como receptor principal o público local não especializado, incluindo o público estudantil; Envolver em maior proporção os artistas locais, da cidade e região; Consolidar o perfil internacional já alcançado, indo além do núcleo imediato dos países vizinhos; Apresentar o Projeto Pedagógico como um componente intrínseco ao projeto curatorial, e não como paralelo ou derivado dele; Considerar que o tema escolhido também poderia ser uma *estratégia de ação curatorial*; Entender a *Bienal* como uma instância de criação de infraestrutura. (Ibidem, loc.cit.)

José Roca apresenta a estrutura da 8ª Bienal do Mercosul dividida em estratégias expositivas e ativadoras. Ele explica que a primeira é definida pela obra, sua relação com as outras e com o tema, e que a segunda implica na relação entre artista e público.

Sendo assim, essa oitava edição foi realizada com nove blocos de estratégias/ações, tendo um curador respondendo por cada uma, ao mesmo tempo em que todos se envolveram na concepção de todas: Geopoéticas, Além Fronteiras, Cidade Não Vista, Homenagem a Dittborn, Continentes, Casa M, Cadernos de Viagem e Projeto Pedagógico.

Sobre Geopoéticas, que ocupou os armazéns do Cais do Porto, inicia o texto do catálogo sobre a mostra Geopoéticas constatando a sintonia do projeto com os temas, tensões e debates que desde os anos 80 circulam pelo mundo, problematizando as implicações e desdobramentos do pensamento pós-colonial, que propõe, dentre outras estratégias, uma abertura para a reconceituação de termos usados durante décadas ou séculos de forma estática, mas cujos sentidos

hoje estão em movimento, como foi apresentado no capítulo anterior. Roca fala sobre isso mencionando a inclusão no debate do que ele denomina “oposições binárias”, que seriam: “global e local, centro e periferia, norte e sul, identidade e diferença”. (Roca, 2011: p.42.)

Diante de uma reviravolta das configurações socioeconômicas, políticas e culturais mundiais o curador destaca quatro conceitos/situações que estão no cerne do pensamento contra-hegemônico e que afetam diretamente o campo cultural e artístico. Esses conceitos/situações seriam:

A *fronteira* como linha definidora de entidades territoriais, a *viagem* como possibilidade de relação entre elas, a *migração* como motor da perda do essencialismo cultural devido ao fluxo e o intercâmbio e o *nomadismo* como possibilidade de experiência transitória de lugar e de múltiplos sentidos de pertencimento. (Ibidem, loc.cit. grifo nosso).

Esses quatro vértices desenham experiências itinerantes sociais – temporárias ou permanentes –, alimentam visões sobre transterritorialidade e traçam cartografias da arte contemporânea, entendendo a cartografia como “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (Rolnik, 1989: p.1) .

Somado a esses pontos, José Roca acrescenta outras três definições que também estão em jogo: país, estado e nação.

Convencionalmente, a noção de *país*, se define pelo território geográfico, a de *estado* pela organização política – que, em geral, mas não necessariamente, coincide com o território – e a de *nação* por uma cultura compartilhada que se expressa em história, língua e origem étnica comuns. (Roca, loc.cit. grifo nosso).

Com isso Roca coloca em xeque na 8ª Bienal do Mercosul a territorialidade, trazendo a independência do território físico para que grupos humanos conjuguem os mesmos ideais e estabeleçam vínculos, como “assuntos étnicos e religiosos” (Ibidem, loc.cit.), bem como a “sua definição crítica desde uma perspectiva artística em termos geográficos, políticos, culturais e econômicos” (Ibidem, op.cit. p. 43).

Com a curadoria de Aracy Amaral (Brasil), Além Fronteiras foi abrigada no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS) como resultado das viagens que a curadora e os artistas fizeram pelo território do Rio Grande do Sul. Os artistas precisavam escolher uma das três regiões para servir de ponto de partida para a produção de suas obras: os pampas, as Missões e os Canyons.

No componente Cidade Não Vista, com a curadoria de Cauê Alves (Brasil), nove lugares, em diferentes pontos do centro de Porto Alegre, foram escolhidos a partir de critérios arquitetônicos, históricos, sociológicos ou da curiosidade que esses

espaços geram do ponto de vista da população e dos curadores, para serem ativados com intervenções sensoriais. Os projetos tinham como intenção gerar curiosidade, estranhamento, envolver a memória e as experiências cotidianas nesses lugares. Foram criados percursos com os mediadores, mas a população também podia “visitar” esses lugares/obras por ela mesma.

A exposição *Pinturas Aeropostais*, uma Homenagem a Eugenio Dittborn, teve curadoria do José Roca (Colômbia), aborda “transterritorialidade, nomadismo e estratégias de subverter a fronteira”, quando o artista insere as pinturas em envelopes de cartas, envia para algum destino e nesse lugar a pintura é retirada do envelope, desdobrada e exposta. Entra em jogo o burlar as tarifas alfandegárias, a memória desse trajeto registrado em dobras. A exposição aconteceu no Santander Cultural e depois foi “enviada” para Caxias do Sul, Pelotas e Bagé.

Com a curadoria de Paola Santoscoy (México), Continentes, foi um componente estruturado em redes, intercâmbios, aproximando espaços independentes de arte localizados na América Latina, a partir de espaços independentes do Rio Grande do Sul, produzindo trabalhos, encontros e exposições. Porto Alegre, Santa Maria e Caxias do Sul receberam esses espaços/ateliês: em Porto Alegre, o Atelier Subterrânea recebeu Ceroinspiración (Equador) e Diablo Rosso (Panamá); em Santa Maria, Sala Dobradiça recebeu Planta Alta (Paraguai) e Batiscafo/Proyecto Circo (Cuba); em Caxias do Sul, o Núcleo de Artes Visuais (NAVI) recebeu Lugar a Dudas (Colômbia) e Kiosko galería (Bolívia).

Inaugurada oficialmente quatro meses antes das mostras e tendo a assistente de curadoria Fernanda Albuquerque à frente da sua programação, a Casa M foi o grande diferencial em relação a todas as outras edições da Bienal do Mercosul e foi o componente que talvez tenha afetado mais a equipe e a realização de todo projeto de acordo com muitos relatos. Uma antiga casa no centro de Porto Alegre, onde morou a artista plástica Christina Balbão, foi uma importante conquista para um corpo curatorial que almejava alterar o tempo dessa edição da Bienal, desfazendo a ideia de que a Bienal se resume às mostras que acontecem no Cais do Porto, museus e centros culturais de Porto Alegre, mas também uma conquista para a cidade e classe artística.

Durante seu funcionamento a Casa M abrigou reuniões, formação de professores, conversas com curadores, palestras, intercâmbios, oficinas, performances, parcerias artísticas, além do sua estante com livros acessíveis, sua

cozinha como cenário de almoços e aulas de culinária, algumas obras espalhadas como a Campanha do artista Vitor César e as obras que se alteraram na Vitrine, logo na entrada. Ela se configurou como um lugar de convivência, conversas, encontros, leitura e integração com a vizinhança que usou a casa com regularidade.

Sobre a Casa M, o curador Cauê Alves comenta:

Nos interessa deixar um legado para a cidade, especialmente com a Casa M, que a proposta é que ela continue, então teremos que avaliar a pertinência da Casa M, a importância dela para a cidade, com o que de fato a Bienal contribuiu, e talvez deixar alguma semente para que seja reelaborada.<sup>15</sup>

Houve uma defesa muito grande para que a Casa M continuasse, um projeto foi redigido, mas como a Fundação Bienal não se mostrou interessada a Casa foi fechada junto com as mostras e, atualmente, aproximadamente um ano depois, a casa se transformou numa escola infantil.

A discussão sobre continuidades e descontinuidades, expansão territorial e de ações, é muito presente na realização da Bienal do Mercosul e se coloca sempre como um grande desafio. A intenção de deixar um legado é sempre uma expectativa em relação ao projeto e adquire diferentes conotações.

Atualmente não existe mais a Casa M, mas um grupo de pessoas de Porto Alegre se reuniu e usa uma casa para realizar ações artísticas, culturais, mostrando que pode ser isso a ativação da cena local, no campo da micropolítica. Mas como um projeto que parte de uma fundação e possui a estrutura que se apresenta, a população pede mais.

José Roca também argumenta sobre a importância de deixar um legado para a cidade e defende a extensão da Bienal no tempo e no espaço, a partir de uma negação de espetacularização das bienais:

O que nós fizemos pra tratar de escapar da tentação da espetacularidade, foi criar uma Bienal que não é majoritariamente ou primordialmente expositiva, tem um componente expositivo, claro, mas não é o único, e temos três polos de ação, um deles são as estratégias expositivas, as exposições em diferentes lugares, mas temos outras, as quais chamamos "ativadoras", que são ações que não necessariamente conduzem a uma exposição, mas que sim ativam uma cena específica, seja no território ou seja em Porto Alegre, e que além disso estendem a ação da Bienal no tempo. Algo para romper com a ideia da Bienal concentrada em um lugar e um tempo muito específicos, que é a ideia da Bienal espetacular que está em todos os lugares. (Anexo 8, p. 133)

<sup>15</sup> Cf. SEMINÁRIO Internacional Pedagogia no Campo Expandido. 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7pwlTBJvv-M>

Se o propósito está em observar com cuidado as propostas, discursos e práticas, não parece ser a Bienal do Mercosul tão diferente de outras bienais ou da Documenta quando o assunto é distribuição espacial e alcance social. Todas as mencionadas apresentam o mesmo objetivo em seus projetos ao que parece não se distanciar tanto de uma espetacularização do evento, pois que soa ainda bastante desbravador, emocionado, grandioso o deslocamento, o atingir mais públicos, ultrapassar fronteiras.

Pensar sobre espacialidade é também pensar sobre as relações de poder e saber. Em *Microfísica do Poder* Foucault afirma que as metáforas espaciais são tanto geográficas quanto estratégicas, lembrando que a geografia cresceu lado a lado com o exército. Dessa forma, usar dessas metáforas traz o risco de se remeter também a formas de dominação (Foucault, 1979: p.158), abafadas pelas “boas intenções” que geralmente acompanham as falas nesses projetos.

Voltando-se para o Projeto Pedagógico, foram realizados cursos de formação de mediadores com convidados de diferentes instituições e áreas do conhecimento, investindo numa formação interdisciplinar e, de certa forma, sendo o início da Bienal antes da inauguração das mostras.

Foram produzidas 3 tipos de publicações: *Mediação: traçando Território*, contendo textos sobre mediação para preparação dos mediadores; *Material pedagógico* (Cadernos de Arte, Geografia, Literatura, História e Pré-escola) com informações sobre os artistas, propostas de atividades e lâminas com imagens, para professores desenvolverem os conceitos da Bienal com os estudantes; e *Pedagogia no campo expandido*, organizados por Pablo Helguera e Mônica Hoff, com uma reunião de textos, depoimentos e documentos alusivos ao projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul.

Foram realizados dois seminários discutindo os conceitos presentes no projeto: Seminário internacional Ensaio de Geopoéticas e Seminário Internacional Pedagogia no Campo Expandido.

O curador do Projeto Pedagógico, o mexicano Pablo Helguera, afirma no texto de apresentação do projeto desta bienal que reconhece a limitação do conteúdo e da prática com a qual a pedagogia das artes visuais é desenvolvida em bienais e museus.

Segundo o curador, “em relação ao conteúdo, predomina o ato de ensinar arte para entender a arte e não para entender o mundo; em relação à prática,

prevalece o ensino como distribuição de informação e não como gerador de consciência crítica”.

Acreditando na necessidade em fazer uma revisão das ações pedagógicas, o curador menciona uma “tentativa metafórica de ‘reterritorializar’– termo utilizado por Deleuze e Guattari para indicar os processos pelos quais se desconstrói uma velha ordem e se estabelece uma nova – o campo da pedagogia no âmbito das artes visuais. Da mesma forma, faz referência ao influente ensaio de Rosalind Krauss, *Sculpture in the expanded field* [A escultura no campo expandido], no qual é articulada a necessidade da prática artística de quebrar os parâmetros expositivos convencionais. Vários anos depois, foi sugerido que esse campo expandido, “reterritorializado”, da arte, tivesse um caráter social, no qual a pedagogia ocupasse um lugar central como instrumento de comunicação, reflexão e, em termos de Paulo Freire, conscientização.

A partir desse conceito de “reterritorialização”, o componente Cadernos de Viagem será observado com mais atenção em seguida.

### **3.2 8ª Bienal do Mercosul: estudo de caso da ação Cadernos de Viagem**

Ao apresentar a proposta de Cadernos de Viagem – com o subtítulo *Mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências* –, a curadora Alexia Tala localiza na história ocidental a figura do viajante do século XVIII, ressaltando como geralmente procedia:

Os viajantes europeus do século XVIII realizaram muitas viagens de exploração como uma tentativa de catalogar, retratar e cartografar nossos territórios; enquanto o percorriam, realizavam anotações, desenhos e classificações de tudo que pudesse ser mostrado do território latino-americano para o mundo europeu. (Tala, 2011: p.293).

A origem do título Cadernos de Viagem está evidentemente relacionada aos cadernos ou diários de bordo usados pelos viajantes para registro das novidades que viam e experimentavam em suas viagens.

A ideia de realizar esse componente partiu da própria experiência dos curadores de viajar por todo o estado do Rio Grande do Sul e outros países da América Latina com a finalidade de visitar ateliês, conhecer a produção dos artistas em seus contextos e se aproximar de uma compreensão maior do território do Rio Grande do Sul para o desenvolvimento de todo o projeto, considerando que dos sete

curadores do projeto, apenas a curadora assistente, Fernanda Albuquerque, vive e trabalha no estado, na cidade de Porto Alegre.

Quanto a essas viagens, José Roca mostra-se preocupado em esclarecer, que diferente dos viajantes do século XVIII, a proposição da viagem dos curadores foi acompanhada pelo interesse no encontro, no diálogo e não na “descoberta”: “É sabido que tudo o que é descoberto já existia e tinha vida própria, de modo que o desconhecimento das periferias só é atribuível à ignorância ou ao desinteresse dos centros”. (Roca, op.cit. p. 45).

Assim como a experiência das viagens dos curadores motivou a criação de Cadernos de Viagem, o interesse da Bienal do Mercosul em descentralizar suas investidas e atingir mais o interior do estado foi um fator decisivo na sua realização elegendo-o como uma das estratégias ativadoras e dando continuidade ao que tinha se iniciado com o Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, na Bienal anterior.

Nove artistas foram escolhidos por adotarem em seus projetos o ato de viajar e foram direcionados para lugares que eles não conheciam. A partir de suas pesquisas e da experiência com os lugares alguns criaram situações espaciais, ambientais numa relação com a paisagem, e outros optaram pelo diálogo e convívio com a comunidade local em diferentes escalas.

A curadora de Cadernos de Viagem, Alexia Tala, explica no texto do catálogo que “cada um deles realizou uma rota específica durante três semanas, deixando que a experiência da viagem, a paisagem e as interações sociais ou culturais definissem o caminho pelo qual seria conduzido seu projeto”. (Ibidem: p. 292).

Segundo Alexia Tala, a princípio os artistas seriam enviados para lugares que se constituíssem em rotas históricas como dos Farroupilhas, mas depois das viagens que fizeram, os curadores decidiram em comum acordo que nem todos os locais seriam interessantes porque era desejada uma curadoria pedagógica que criasse aproximação entre o artista e a comunidade local, mas para isso nem todas as rotas funcionariam e só algumas foram mantidas. Era preciso também que houvesse uma estrutura local onde as residências pudessem acontecer e algum elemento que fosse interessante para motivar um projeto artístico.

Mesmo havendo uma organização prévia a curadora lembra que “historicamente, as viagens são associadas à aventura, à imprevisibilidade e à surpresa, combinadas com o risco”. (Ibidem: p.293).

Como a curadora relata, no mesmo texto, “não foi o artista que levou a obra consigo para desenvolvê-la nesse território, mas sim a especificidade do lugar e a experiência vivida por ele durante a viagem que condicionaram seus resultados”. (Ibidem: p.292), ou seja, assumindo as surpresas, imprevisibilidade e riscos, mesmo num projeto com respaldo de produção e curadoria.

Entretanto é fundamental não ignorar que nenhum artista partiu completamente do zero e que de alguma forma parte do que seria deflagrado foi consequência também do que o artista havia levado na “bagagem” como arquivo de suas pesquisas e experiências anteriores.

Sobre isso Miwon Kwon é clara ao defender que “uma das trajetórias narrativas de todos os projetos site-oriented é consistentemente alinhada com os projetos anteriores do artista executados em outros lugares” (Kwon, op.cit, p.179).

Foi apresentado aos artistas de Cadernos de Viagem um conjunto de ações a serem realizadas como parte do projeto: a viagem, oficinas com comunidade local (escolas, universidades, grupo comunitários, etc.), exposição e conversa local, conversa na Casa M e exposição no Cais do Porto. As oficinas não se constituíram como obrigatoriedade, de forma que não foram todos que se interessaram em oferecê-las, gerando também com isso distinções entre os projetos, além da diferença já existente no perfil que cada artista aplica ao seu trabalho.

Alexia cita Alain de Botton, quando ele se posiciona dizendo que:

Um mesmo lugar é lar e rotina para um e aventura para outro, e conclui que a capacidade de uma pessoa observar e perceber a viagem não tem a ver com o ato de mobilidade, mas com a atitude em relação ao seu destino. (Botton apud Tala, op.cit. p.294).

Ao comentar as ações desenvolvidas pelos artistas em Cadernos de Viagem, Alexia Tala separa-os em quatro categorias de acordo com a ênfase conceitual escolhida pelo artista e os processos seguidos, destacando algumas das atitudes “em relação ao seu destino”: etnografia e antropologia; científica e sistemática; paisagem; e anotações de campo.

Em etnografia e antropologia se inserem Beatriz Santiago Muñoz (São João, Porto Rico), Bernardo Oyarzún (Los Muermos, Chile), e a dupla Kotcha & Kalleinen (Helsinque, Finlândia).

A começar pela artista Beatriz Santiago Muñoz e sua ida para Caxias do Sul, ficou documentado numa produção em vídeo o resultado do processo de observação que a artista vivenciou na cidade. Interessada em experimentos com



cinema, a artista uniu esse interesse à realidade local de indústrias e às histórias reais com as quais estabelece contato a partir da interação com as pessoas.

Beatriz filmou a saída de trabalhadores de grandes empresas da cidade no turno da tarde e da madrugada, e vendo-se cercada de músicos, convidou-os para improvisarem uma trilha sonora. O vídeo foi projetado sem som na inauguração da mostra no Centro Cultural Ordovás Filho, em Caxias do Sul, com os músicos compondo a música na hora.

Beatriz comenta que “essas imagens [...] referem-se ao limite entre a figura coletiva e imaginária do ‘trabalhador’ e o momento em que ele recupera sua individualidade, o que o diferencia da utilidade e da lógica da fábrica”. (Muñoz apud Tala, op.cit. p.306).

O vídeo ficou exposto na mostra no Cais do Porto e, no dia seguinte da abertura, os músicos tocaram a música ao vivo junto com o vídeo, como aconteceu na inauguração em Caxias do Sul.

De origem Mapuche, o artista Bernardo Oyarzún, articula estética, identidade e ecologia, partindo de vivências próprias e ampliando a discussão ao viajar para a região das missões Jesuíticas, a fim de conviver com os Mbyá-Guarani, da aldeia de Koenju, durante cerca de duas semanas, em maio de 2011. O artista une reflexões sobre suas raízes e sobre a interferência de “cânones sociais, políticos e estéticos que imperam no mercado de consumo” (Tala, op.cit. p.311), em muitos casos usando seu próprio rosto com alterações que aproximam de imagens publicitárias. A mostra local foi realizada na Sacristia da Ruína da Igreja de São Miguel Arcanjo, apresentando um vídeo com animais de madeira produzidos pelos habitantes da aldeia. Como parte do processo que experimentou na aldeia, aproximando seu enfoque identitário da cultura Mbyá e ampliando uma discussão sobre as línguas nativas americanas, Bernardo expõe no Cais do Porto uma instalação com escritos feitos de areia, ocupando uma grande área do chão do armazém, e remetendo a alguns sons fonéticos das línguas nativas americanas.

O projeto de Kotcha & Kalleinen, em colaboração com Teutônia, foi um dos que teve maior repercussão na Bienal do Mercosul. Durante três semanas do mês de julho de 2011, a cidade tradicionalmente de corais, foi convidada a compor um coral temporário com a curiosa denominação de *Coro de queixas de Teutônia*, no qual a população cantora reuniria suas principais reclamações. Com a colaboração do regente Lucas Brolese, os ensaios foram conduzidos com aqueles que tiveram a

coragem de se inscrever, mesmo diante do estranhamento devido ao nome do projeto, criando vínculos ainda maiores entre as pessoas que participaram a partir de queixas particulares, mas também relacionadas à vida em Teutônia. O *Coro de queixas* se apresentou na escadaria em frente à Casa M e no Cais do Porto, no dia seguinte da abertura da mostra.

Dentro da classificação curatorial “Científica e sistemática”, estão o artista Nick Rands (Reino Unido, vive em Londres, Inglaterra e Porto Alegre, Brasil) e Maria Elvira Escallón (Inglaterra, vive em Bogotá, Colômbia).

Interessado em matemática e geometria Nick Rands percorreu a região criando um quadrado. Num desses pontos, em Santa Maria, foi realizada a exposição apresentando o processo do seu trabalho. Ele desenha o quadrado com as cidades Tavares, Upamaroti, Porto Lucena e Pinhal da Serra.

A artista María Elvira Escallón viajou em junho para a região das Missões onde pesquisou as plantas nativas e, junto a um ebanista do lugar, criou intervenções e talhas nas árvores da região.

Interessados na paisagem Marcos Sari (Porto Alegre, Brasil) realizou intervenções documentadas em fotografia, em Bagé, fazendo um cruzamento entre paisagem e a construção abstrata de uma pintura desmaterializada.

O artista Marcelo Moscheta (Campinas, Brasil) viajou sozinho da Barra do Quaraí até Pelotas e coletou rochas em diferentes regiões registrando a localização geográfica delas, como a latitude e a longitude, catalogando-as e apresentando-as na exposição no Cais do Porto.

Os projetos de Sebastian Romo e Mateo López se aproximam pelo fato dos dois fazerem anotações de campo das viagens em seus “cadernos de viagem”, registrando-as em desenhos, escritos, fotografias. Sebastian Romo (cidade do México, México) viajou até Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguay), duas cidades, de países diferentes, cuja fronteira é uma rua onde o trânsito é livre tornando invisível essa fronteira. Chegando nas duas cidades ele desenvolveu oficinas de argila numa escola de cada cidade/país. Mateo López (Bogotá, Colômbia) passou duas semanas em Ilópolis realizando oficinas de desenho, aprendendo a fazer pão e criando vínculos com a população de forma tão intensa, a ponto de ser considerado um dos projetos que mais “deu certo”.

Após a observação de projetos envolvendo reconfigurações da participação do público e ênfase na pedagogia e na colaboração social em outras bienais,

discutindo o cunho político e social incorporado pelos curadores ao agregarem debates e produções artísticas veiculadores do olhar social e cultural críticos – admitindo o mesmo terreno pós-colonialista, globalizado, neoliberal – chega-se ao reconhecimento das ações realizadas pelos artistas do componente Cadernos de Viagem, da 8ª Bienal do Mercosul.

Seja de forma isolada ou coletivamente, em parceria ou não com outros agentes de cada localidade (instituições ou pessoas), as ações dos artistas visuais convidados para esse componente e a desenvoltura dos profissionais envolvidos no projeto potencializam uma série de perguntas que pedem um olhar para o projeto exatamente do lado de dentro dele, ouvindo os relatos de algumas pessoas envolvidas na sua realização, a fim de confrontar versões, problematizando discursos e práticas, visualizando limites e contradições que venham adensar reflexões nessa área.

Como o curador geral, a curadora de Cadernos de Viagem, o curador pedagógico e a coordenação pedagógica articularam-se no entrecruzamento das suas funções ao desenvolver Cadernos de Viagem?

O que muda no papel do curador quando o projeto é também pedagógico e colaborativo?

Quais eram e se foram atingidas as expectativas com o projeto?

Que lugares a pedagogia e a colaboração social ocuparam em Cadernos de Viagem?

Que análises podem ser feitas de Cadernos de Viagem inserido na história da Bienal do Mercosul?

### 3.2.1 Prática curatorial, artística e pedagógica: atravessamentos e diálogos

Na tentativa de desenvolver uma crítica sobre a proposta curatorial e pedagógica parece plausível que o começo esteja na motivação da escolha dos artistas, nos conceitos que se pretendia abordar.

Em uma breve apresentação do Cadernos de Viagem, o curador geral José Roca o define pressupondo a participação da comunidade e a colaboração com centros culturais – institucionais ou independentes – e artistas locais, como ocorreria também nos componentes Continentes e Além Fronteiras. (Cf. Roca, op.cit. p.13)

Alexia Tala, curadora de Cadernos de Viagem, apresenta a proposta destacando a atenção dada a artistas que tivessem o ato de viajar como motor nos seus trabalhos. Enfatizou que o caminho condutor do projeto de cada artista seria a experiência com a viagem, a paisagem e as interações sociais ou culturais.

Em entrevista ela corrobora a declaração anterior afirmando que:

Não poderia ser qualquer artista, esperava-se que pudesse responder e conectar-se a comunidade local, então teriam que ser artistas que tivessem práticas “site-oriented” e capazes de incorporar este novo contexto vivido a sua obra. (Anexo 11, pp. 170-171)

A curadora complementa falando sobre seu interesse e experiência com projetos que cujas práticas requerem relação com o ambiente e a comunidade local:

Trabalho com artistas cuja obra se desenvolve com a comunidade, em instâncias mais precisas, onde a ideia inicial da obra quis ter as pessoas como ponto de partida e onde muitas vezes o resultado foi desconhecido e arriscado para o artista. (...) Em meu caso, quase sempre opero desta maneira, tenho um interesse especial nas práticas “site-oriented” e sinto dificuldade de fazer só exposições, me interessa a relação artista-curador na concepção de uma obra. (Anexo 11, pp. 172-173).

Parafraseando Miwon Kwon, a curadora comenta a “conjunção lugar-arte” e que “a noção de lugar, *per se*, como única opção, já não é válida, pois hoje deve estar integrada à comunidade”. (Tala, op.cit.p. 295).

Avaliando os resultados em Cadernos de Viagem, Alexia confirma o *site-oriented* como proposição e os critérios usados na escolha dos artistas ao dizer que “não só os artistas responderam a estas expectativas, mas o público também”. (Anexo 11, p. 171) Entretanto, ao observar todos os projetos realizados dentro de Cadernos de Viagem é imediatamente perceptível as diferentes e contrárias dinâmicas de trabalho de cada artista, havendo por parte de alguns uma distância da proposta curatorial, que se apresenta como direcionada a todos os artistas.

Em conversa com Marcelo Moscheta, Beatriz Munõz e Marcos Sari ficou claro que fazer oficinas ou desenvolver projetos colaborativos não constava como uma exigência curatorial. Ao ser questionado pela curadora pedagógica sobre como foi a convivência com a comunidade local em seu projeto, Nick Rands responde que não houve esse contato e que a relação dele foi exclusivamente com a obra (Anexo 10, p. 163).

Todos os artistas deixaram bem claro que houve bastante liberdade ao decidirem os projetos que desenvolveriam e que Alexia foi uma interlocutora muito

presente, e que todos estavam muito abertos a mudanças, na medida do possível dentro da logística do projeto.

Em entrevista concedida para esta pesquisa (Anexo 10, pp. 156-169) a coordenadora pedagógica Mônica Hoff aponta algumas situações descompassadas, onde na visão dela a falta de clareza interferiu no andamento desse componente como um todo.

Tendo ficado à frente, junto à curadora pedagógica Marina De Caro, do Programa de Residências Artistas em Disponibilidade na edição anterior da Bienal, em 2009, a coordenadora pedagógica Mônica Hoff manifestou sua opinião quanto à forma como Cadernos de Viagem foi conduzido, a partir de uma comparação com o projeto anterior, por serem projetos detentores do mesmo caráter de residência, envolvendo o deslocamento dos artistas para o interior do estado, colaboração e educação.

Segundo Mônica Hoff, quando Cadernos de Viagem começou a ser desenhado, antes da definição do curador que ficaria responsável, foi combinado entre as curadorias geral e pedagógica que o Pedagógico acompanharia todo o processo, tendo seus produtores também atuando no projeto, interagindo com os artistas e pensando a relação deles com as comunidades, justamente por entender que essa relação era tão importante quanto as investidas artísticas. (Anexo 10, p. 157).

A coordenadora pedagógica teve muitas conversas com o curador pedagógico Pablo Helguera, a fim de entender melhor a dinâmica de trabalho e a intenção da curadoria de Cadernos de Viagem, pois, os critérios das escolhas dos artistas pareciam ter se alterado para “escolhas mais expositivas do que propriamente potenciais em termos relacionais, colaborativos, ativadores”. (Anexo 10, p. 157). Em avaliação final do projeto Pablo Helguera também se posicionou constatando que Cadernos de Viagem não aconteceu do jeito que esperavam.

Em entrevista coletiva com os curadores no início de Cadernos de Viagem e meses antes da inauguração da mostra no Cais do Porto, foi muito interessante perceber como todos apresentavam no discurso a abertura a mudanças (frequentes em todo o processo), realocamento de artistas entre os componentes formadores dessa Bienal e como era necessário recuar diante de uma ideia se a maioria discordasse.

A experiência de curadoria coletiva seria uma reunião de históricos de cada curador, convidados por suas realizações anteriores, por estarem de acordo com os projetos aos quais foram designados, e que, por trabalharem em colaboração entre eles, sabem dos riscos de irrupção de dissensos.

Mesmo o corpo curatorial enfatizando a preocupação em consultar o que foi produzido nas Bienais do Mercosul anteriores, não pretendendo iniciar um trabalho começando do zero, por mais que se pensasse na inserção de novas propostas pela própria curadoria, parece não ter funcionado dessa forma. A coordenadora pedagógica demonstra sua inquietação por talvez ter existido uma falta de cuidado da curadoria por não contatar as cidades de forma atenciosa, já que a maioria delas já fazia parte da rede construída pelo próprio Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul em edições anteriores e por haver talvez uma inexperiência da produção de Cadernos de Viagem, repercutindo em dificuldades de compreensão dos papéis.

A princípio sua ausência no momento de execução inicial do projeto com a seleção dos artistas, impossibilitada de fazer esse acompanhamento, parece ter interferido diretamente na garantia da continuidade de um pensamento e de uma prática que, segundo ela, já havia dado certo. Mas em seguida o que se mostra é a não garantia pelo simples fato de não estar o Pedagógico à frente da concepção do projeto, mas como uma espécie de parceiro (de produção) mesmo que no discurso o Projeto Pedagógico seja localizado no todo e na concepção.

Se por um lado o Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, realizado na edição anterior, estava no cerne do Projeto Pedagógico, por outro o Cadernos de Viagem partiu da curadoria. Isso não significa que Pedagógico seja melhor que Curadoria, e que se estabeleça aí um confronto. Definitivamente não é isso, mas parece se confirmar uma contradição que grita, tendo a Bienal do Mercosul como lema recente a continuidade de suas ações em educação, a partir de um Projeto Pedagógico permanente. Um novo programa de residências (Cadernos de Viagem) envolvendo colaboração e educação é idealizado, mas a experiência que o Projeto Pedagógico já havia adquirido e as redes tecidas talvez não tenham recebido a atenção devida para que se configurasse uma verdadeira continuidade.

O fato das bienais serem localizadas num curto espaço de tempo gera o desejo, mas parece gerar também os desafios e impossibilidades de trabalhar de forma continuada, mesmo que algumas pessoas da equipe sejam permanentes. Em casos como esse de Cadernos de Viagem, numa bienal, quem decide pelas

continuidades e descontinuidades? A equipe fixa ou os novos curadores, que mudam a cada dois anos? Como estabelecer diálogo sobre isso e concretizar? É possível o consenso?

É importante pensar também sobre o grau de escuta e o acompanhamento presencial das curadorias e da coordenação pedagógica nos projetos, considerando agora as poucas presenças do curador pedagógico Pablo Helguera.

Como conciliar a função de “cuidar” de um projeto como o da Bienal do Mercosul com o acúmulo de atividades que a função de curador, artista e coordenador pedagógico requer nos dias de hoje? Sem a ingenuidade de desejar pureza e plenitude nas relações, além de dedicação exclusiva para tudo o que se faça, fica a reflexão sobre o quanto de investimento de tempo e envolvimento é necessário em projetos com as singularidades que se apresentam. É possível pensar em educação a distância nesse caso?

Fica, então, mais uma pergunta: Onde, quando e como intervém a coordenação pedagógica, o curador pedagógico, a curadora de Cadernos de Viagem, o produtor e, especialmente o curador geral, identificando a diluição dessas fronteiras de papéis?

Como se vê, um projeto como esse não está diretamente relacionado somente às questões da história da arte, dilemas da educação ou relação com o público, mas é também atravessado, numa conjuntura de Bienal, por situações envolvendo as relações interpessoais na equipe curatorial, a produção executiva do projeto, as decisões da diretoria de uma fundação e mostra como esses atores podem interferir diretamente no modo como as ações são desenvolvidas, pela presença ou ausência de materiais, estruturas solicitadas e equipe.

Alterações nas decisões são naturais quando existe ênfase no processo, mas o que fazer quando elas transbordam e se manifestam como desafio de ordem conceitual e operacional em um projeto com tantas vozes (curadoria coletiva e coordenação pedagógica)? E quando as alterações na prática não são acompanhadas por mudanças nos enunciados?

Fica perceptível a ausência de negociação e acordo nas mudanças de decisões em Cadernos de Viagem, que dizem respeito a um ponto tão decisivo para o projeto, que é a escolha dos artistas pela equipe curatorial, a partir de conceitos e

práticas específicos que pareciam estar claros para todos, mas que não estavam e quando isso foi percebido parece não ter acontecido nenhum tipo de intervenção.

Até aonde o Projeto Pedagógico pode pensar junto nessas decisões curatoriais (confirmando ou não uma horizontalidade)?

Perguntando-se sobre o que seria erro, acerto ou parte do processo, parece surgir um ponto central que é a colaboração em equipe, encontrando ressonância no pensamento da artista visual Lucia Koch quando ela diz que a “Colaboração é quando você quer dar espaço para o pensamento divergente”<sup>16</sup>, mas como negociar em meio às divergências que surgem? O que impulsiona ou retrai a constatação entre os pares e a busca de possíveis soluções para a coesão no projeto curatorial coletivo?

Continuando a crítica ao convite de artistas com produções mais formais e expositivas, para o projeto Cadernos de Viagem, que a princípio seria exclusivamente colaborativo, surge uma questão que serve tanto para o formato inicial, quanto para o que vingou: porque expor o que se entende como processo e talvez não esteja no campo do visível (ou assumo outro modo de visualidade)?

Levantar essa questão não tem o sentido de aplicar nenhum juízo de valor incentivando um duelo entre o expositivo e o colaborativo, mas, sobretudo de buscar problematizar o que já está legitimado, instituído.

Ao refletir sobre como sair do componente só expositivo, e sem pensar em possíveis desconstruções de tradições, o curador geral José Roca afirma que esse componente (expositivo) precisa existir porque “faz parte do ritual do modelo bienal”<sup>17</sup>. Como seria uma bienal sem exposição?

Sobre isso Francesco Bonami diz que exposições de grande porte são ferramentas de comunicação que, como Okwui sugere, poderia ser substituído por uma pesquisa mais aprofundada ou livros, mas que, no entanto, como seres humanos, precisamos de convívio, momentos onde a fisicalidade dos nossos pensamentos, ideias, sonhos e conflitos são expressos. (Griffin, op.cit. 2003)

Para a Coordenadora Pedagógica Mônica Hoff, o componente Cadernos de Viagem não precisava do elemento expositivo no local, no final de cada ação.

---

<sup>16</sup> A artista Lúcia Koch participou da mesa *Construindo redes de trabalho coletivo. Práticas artísticas em relação a projetos educativos*, no I Seminário de Arte e Educação Instituto Inhotim, realizado nos dias 24 e 25/08/2012.

<sup>17</sup> Cf. AULA 1 – Curso de formação de Mediadores da 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bUxR-BQnBx0&feature=relmfu>



Mônica argumenta que as relações criadas nas comunidades foram mais importantes.

A curadora Alexia compara expositivo e não expositivo quando diz que:

O fato de trabalhar com um artista e um lugar desconhecido pode engatilhar experiências diferentes, mas não necessariamente melhores que uma instância de exposição e trabalho de oficina. Muda a estratégia e mudam os processos de pensamento, mas insisto em que um não está em detrimento do outro. (Anexo 11, p. 173).

Alexia acrescenta ainda que:

A produção artística e a curadoria estiveram estreitamente relacionadas já que viajei com a maioria dos artistas e os acompanhei por alguns dias, realizamos juntos a mostra local e compartilhamos e dialogamos muito sobre o que pensavam fazer. Não foi o caso de uma curadoria onde eu receberia obras para colocar no Cais do Porto, ao contrário, acompanhei entendendo cada passo dos artistas em seu processo criativo e as relações emocionais que tinham com seus trabalhos... no momento de montar no Cais senti como se fosse cartografar uma experiência. (Anexo 11, p. 171)

Não significa que é melhor fazer fora ou dentro do atelier, fora ou dentro do cubo branco. Mas é importante reconhecer que são procedimentos e acompanhamentos curatoriais diferentes, mais uma vez colocando em xeque o espaço expositivo e, nesse caso, até onde ele responde pelos processos de ações colaborativas.

Grant Kester fala sobre como nas práticas colaborativas “o engajamento do participante é realizado pela imersão e participação em um processo, mais do que na contemplação visual (leitura ou decodificação de objeto ou imagem)” (Kester, 2010: p. 1). Acrescentaria assim que também não há obrigatoriedade em produzir objetos e expô-los após a experiência colaborativa, mas que, nesse caso, as proposições eram de diferentes ordens, não somente colaborativas, e todas vinculadas a processos.

Quando o projeto está relacionado a processo este pode ser intraduzível. A exposição pode não abranger a totalidade do projeto e não era essa a intenção mesmo ao realizar a exposição Cadernos de Viagem no armazém 7 do Cais do Porto. Nesse caso, ela parece acontecer como uma prestação de contas de que Cadernos de Viagem foi realizado, sendo e não sendo registro, memória, algo novo, posicionando uma lente de aumento nas intervenções micropolíticas e nas paisagens, tornando-as visíveis numa dimensão espetacular.

O artista Marcos Sari traz um olhar para as exposições em relação a todo o processo de Cadernos de Viagem, que foi realizado, segundo ele e outras pessoas

envolvidas, com uma duração muito curta, considerando todas as ações que ele englobava. Sobre as exposições locais ele comenta: “no final da residência a gente tinha que mostrar uma exposição, a gente concordou em fazer isso, mas não acho isso o ideal, seria melhor fazer isso com mais tempo, trabalhar essas coisas com mais calma”. (Anexo 15, p. 212)

Ele continua e talvez parta dele a observação que mais se aproxima do que a exposição Cadernos de Viagem representa dentro do projeto:

Acho que sempre tem perdas, uma exposição nunca dá conta de contar uma experiência de uma residência (...) é um recorte dessa experiência e ela nem pode pretender ser mais do que isso, e nesse sentido estou bem feliz com o resultado não somente do que estou apresentando, mas o que está exposto no geral do Caderno de Viagem que na verdade são trabalhos desses artistas que tiveram essas experiências, mas eles não estão tentando descrever essa experiência. Foram produzidas obras que tem relação com a nossa produção como artista e com a experiência, mas elas são já um entre essas duas coisas e também são obras que podem ser vistas também como trabalhos que não precisam ter muito o relato desse processo todo. Acho que não tem nada que tente ser documental. Isso eu acho legal por que justamente a didática não é a mesma para outras áreas. (Anexo 15, p. 212)

Voltando para as especificidades dos projetos realizados pelos artistas, torna-se interessante pensar nos projetos que tiveram a colaboração e a educação em suas engrenagens, a fim de fazer um recorte, e também contrapontos agregando as demais experiências.

O projeto do artista Mateo López foi um dos projetos considerados mais bem sucedidos pelos participantes e pela equipe da 8ª Bienal do Mercosul. Por isso e por conter a realização de ações diferentes entre si, ele será observado com um pouco mais de atenção, junto aos outros.

É bastante pertinente questionar por que o projeto realizado pelo artista Mateo López em Ilópolis foi considerado um sucesso. Quais são os critérios que definem que um projeto de site-oriented com viés educativo e colaborativo foi bem sucedido? O que é a colaboração e o pedagógico em Cadernos de Viagem e na atuação de Mateo López?

Quando Mateo recebeu o convite para fazer a residência na cidade de Ilópolis (literalmente Cidade da Erva-Mate), uma cidade com 116,481 km<sup>2</sup> e 4.102 habitantes, no interior do Rio Grande do Sul, ele foi informado sobre a existência do Complexo Arquitetônico do Museu do Pão e logo começou a criar relações com seu trabalho, pensando no que poderia desenvolver na comunidade local.

O Complexo Arquitetônico do Museu do Pão foi inaugurado em 2008 e é formado pelo Museu do Pão, o Moinho Colognese e a Escola de panificação.

O moinho foi construído em 1917, estava desativado, mas foi restaurado e com seu maquinário novo, voltou a funcionar em 2007.

Esses três prédios formando o Complexo são o ponto de partida para a implantação do Caminho dos Moinhos no Alto do Vale do Taquari, que passa pelas cidades de Ilópolis, Arvorezinha, Anta Gorda e Putinga, somando ao todo seis moinhos, alguns já restaurados e outros ainda não.

O convite feito a Mateo para participar de Cadernos de Viagem, assim como foi feito aos outros artistas, teve como referência projetos desenvolvidos anteriormente por ele e que apresentam alinhamento com a proposta da curadoria.

Dois projetos, segundo ele, certamente interferiram na decisão de convidá-lo: Diários de Motocicleta e Viagens em Movimento.

No projeto Diários de Motocicleta (sem relação direta com o filme sobre Che Guevara), realizado em 2007, como um artista viajante do começo do século XIX ele viajou durante dois meses pela Colômbia, sendo que numa vespa, levando uma maleta com cadernos, câmera fotográfica produzindo e coletando diferentes materiais, que resultaram em três exposições, em Medellín, Cali e Bogotá.

Em Viagens em Movimento, relacionado às Ferrovias da Colômbia que estão desativadas, em ruínas e com muitas estações e hotéis em volta abandonados também, ele passa por cada uma delas fazendo o que denomina desenho documentário.

Aparecem mapas, desenhos de estações, depois construí maquetes das estações – algumas – desenhos de personagens que encontrei nesse percurso, e ao final todo esse material se converte em uma instalação de desenhos, objetos, móveis, com muitos materiais que falam sobre Ferrovias na Colômbia (...) há uma parte que é um vídeo, digamos um documentário, que utiliza o mesmo recurso desta técnica que chama *cinetraveling* que é uma câmera sobre um trilho que vai se deslocando, então utilizo esse mesmo mecanismo com um carrinho que construí e se monta sobre um trilho e vou fazendo tomadas da paisagem como se fossem por janelas do trem. (Anexo 12, p. 175)

Em Cadernos de Viagem a prática do desenho permanece, porque é a base do trabalho de Mateo. “Eu tratei de criar uma relação entre a prática do desenho e a prática da padaria, ou da elaboração dos alimentos e focar o projeto nessa direção”. (Anexo 12, p. 176)

Para o artista as duas práticas se aproximam pelo caráter artesanal, pelo uso das mãos, o papel, e o projeto poderia partir dessa comunicação.

O artista comenta as relações que ele começou a fazer iniciando o trabalho antes do contato com a população, antes de ir à cidade, e como as ideias se desenvolveram no período da residência.

Primeiro ele fez anotações em pequenos cadernos, documentando em desenhos e escritos pensamentos, ideias, desenhos, o que via, escutava, o que o chamava a atenção de algum modo.

Inicialmente ele pensa em convidar artesãos para ajudá-lo a produzir uma peça semelhante a fachadas de madeira, associando-as às casas da cidade.

Em seguida ele pensa em também com a ajuda de moradores construir um forno caseiro na exposição no Cais do Porto, para que o público aprenda a fazer pão em aulas de panificação que seriam oferecidas dentro da exposição. Nessas aulas iriam também os alunos da escola de panificação, e, em contrapartida, pessoas de Porto Alegre iriam até o Museu do Pão, em Ilópolis.

Com o olhar de viajante, mas, sobretudo, com “atitude em relação ao seu destino”, lembrando de Alain de Botton, Mateo se coloca em estado de atenção e mostra que sabe como é ver o mundo com poesia, com os olhos de dentro, como é “ver o mundo de azul”, parafraseando o poeta Manoel de Barros.

A ideia do forno, digamos, um forno caseiro, tem a forma de um ninho de pássaro, muito comum aqui, que vive aqui na região, que se chama João de Barro. Que é um passarinho que constrói o ninho com barro que vai coletando de muitos lugares e acredito que seja um ninho único entre os grupos de pássaros que geralmente fazem o ninho com palha e grama, este é como uma casinha totalmente feita em barro. A primeira coisa que pensei quando o vi foi em um forno, quando o vi em cima dos postes e árvores, e poder também dessa maneira, colher pequenos elementos para trabalhar e transformá-los em outras coisas, me interessa muito. (Anexo 12, p. 177)

Junto a essa ideia, Mateo apresentaria na exposição no Cais, os cadernos de anotações, mostrando todo o caminho de desenhos até chegar nas instalações (fachada e forno), o processo de contato com os artesãos e outras pessoas do lugar, e da relação estabelecida com a própria cidade.

Mateo se apresenta tal como um cartógrafo sentimental em toda a sua sensibilidade e desejo de movimento:

O que define, portanto, o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade, que ele se propõe fazer prevalecer, na medida do possível, em seu trabalho. (...) ele se utiliza de um “composto híbrido”, feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido. É que o cartógrafo sabe que não tem jeito: esse desafio permanente é o próprio motor de criação de sentido (Rolnik, 1989: pp.2-3)

Quase um mês depois de residência foi inaugurada a exposição Notas de Campo, de Mateo, no moinho Colongnese, em Ilópolis, (Anexo 7, pp. 124-127 ) sobre a qual ele relata:

Foram muitas pessoas que participaram ou que estiveram perto de onde aconteceram as oficinas, os funcionários do Museu do Pão, da Prefeitura e foi muito bonito reencontrar essa comunidade que se criou durante esse tempo de um mês. Foi bastante intenso, pois é difícil chegar a um lugar sem nada nas mãos, começar a construir e finalmente fazer uma exposição em um mês, toma tempo. (Anexo 12, pp. 179-180)

Em seguida Mateo faz uma análise sobre o encontro entre sua forma de trabalhar e as pessoas com as quais estabeleceu vínculos:

Meu trabalho tem esse caráter de ser portátil. Eu assumi esse trabalho de notas de campo, coletando informação, desenhos, entrevistas com as pessoas que conhecia e ao final senti que era importante compartilhar a perspectiva que tive desse lugar e todas as anotações, com as pessoas que estiveram ali. Foi como apresentar esse espaço de tempo, esse momento, esse trabalho para eles mesmos, e foi interessante porque eles reconheceram, através dos desenhos, algumas coisas que eles me disseram, que me mostraram ou que haviam acontecido. (Anexo 12, p. 180)

Quase três meses depois da residência em Ilópolis o que se viu na exposição Cadernos de Viagem, no Cais do Porto, em Porto Alegre, não foi o forno de barro, nem tampouco as fachadas de madeira. É interessante como no processo de elaboração de um projeto as imagens saltam, quase como verdades, concretizadas, mas logo se desfazem, se desintegram ou passam por mutação ao encontrarem outras ideias e impedimentos estruturais. Não podendo construir o forno pelo risco que seria ter uma estrutura com fogo na exposição, sob recomendação dos bombeiros, Mateo foi levado a pensar em outras possibilidades de trabalho. Foi quando ele se lembrou de outro elemento relacionado à comunidade: o jornal. O jornal como veículo de comunicação numa cidade pequena, como uma das coisas que você procura de manhã, além do pão e do leite. A princípio um jornal ficcional, mas que pode tornar-se real.

Autodenominando-se um “correspondente gráfico” ele pensou num modelo de jornal em constante mudança a partir da interação das pessoas com ele, onde elas pudessem recortar seus desenhos, dobrar, construir objetos a partir dele, inserir informações novas. Transformando-o, em vez de amassá-lo e jogá-lo no lixo; tornando-o funcional, além de fonte de informação.

Outros elementos constituíram a exposição e no percurso da sua elaboração e convivência com a comunidade muitas questões foram deflagradas. A exposição estava uma vitrine com o modelo do jornal, uma árvore encontrada por ele e na qual

ele colocou um lápis na ponta fazendo desenhos aleatórios, uma cadeira, resultado de uma troca que ele fez com um menino de onze anos que queria um desenho de borboleta dele. Desenhos, objeto e escultura.

Mateo levanta uma questão importante quando ele expõe o desafio de ir para um lugar como estrangeiro, sem conhecer ninguém e nada desse lugar e ainda assim ter que se comunicar e desenvolver alguma proposta artística com as pessoas da cidade, com não-artistas. A insegurança inicial – ou permanente – da abordagem, de como estabelecer uma comunicação e também o interesse mútuo, levaram o artista a se questionar:

Uma das perguntas que sempre esteve presente durante a viagem era como eu como artista que trabalhei em uma cidade, em um contexto, porque muitas vezes o trabalho é de artistas para artistas e em algumas situações exclui o resto da população, da comunidade, como poder se aproximar a um contexto onde há muito pouca relação com a prática artística ou a cena artística. (Anexo 12)

É possível ampliar um pouco mais essa pergunta procurando entender qual o interesse implícito ou explícito em se comunicar a partir do seu trabalho de arte com não-artistas, criando a partir desse tipo de acontecimento, dessa convivência.

Parece óbvia a resposta, mas tentar responder pode não ser tão simples. Poderia responder perigosamente que é para ensinar arte colaborando para que as pessoas a vejam o mundo de um jeito melhor ou experimentar sua pesquisa em novos territórios, mas dificilmente ele diria que estava indo para Ilópolis com o objetivo de aprender a fazer pão, que se constituía como surpresa no projeto e como uma das respostas da comunidade à presença dele.

O desafio estava em mesmo sabendo um pouco do que ia encontrar, como o Museu do Pão, não saber completamente o que aconteceria.

De que forma a colaboração vai acontecer e em que momento o que estiver acontecendo poderá ser denominado de educação? É possível traçar essa definição?

Mateo conduziu oficinas de desenho para artesãos, agricultores, estudantes da EMAFA (Escola Municipal de Ensino Fundamental Agrícola, Florestal e Ambiental) próximo ao Lago Verde; aprendeu a fazer pão na Escola de panificação e junto com os moradores numa praça da cidade, ao ar livre.

Sobre o desenho Mateo não se preocupou em ensinar desenho clássico, mas mostrar como o desenho está em tudo e pode ter uma função prática, sendo útil em algo que desejamos fazer, como no caso de alguém que precisava pensar numa logo para a cooperativa que estava criando.

Pensando no desenho como uma escrita gráfica, o artista buscou desconstruir os medos que as pessoas geralmente têm quando são convidadas a desenhar, conversando sobre o uso do desenho para si mesmo e sobre como ele está em tudo que nos cerca, e em diferentes superfícies, além do papel.

Entre os moradores de Ilópolis e Mateo, entre o fazer pão e desenhar, nasce, então, uma “troca de saberes”, inevitavelmente conduzindo ao que Foucault aborda quando vai tratar de genealogia e poder, com o insurgimento dos “saberes das pessoas”, que não seriam saberes comuns, mas pelo contrário, “um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade” (Foucault, 1979: p. 170). Fazer pão não é uma exclusividade de Ilópolis, mas além de fazê-lo não ser comum no dia-a-dia da maioria das pessoas, pode ser observado como o saber específico na cidade em relação à região.

Trazer o Foucault para essa reflexão significa trazer também um pensar sobre as relações hierárquicas, de modo que o acontecimento das oficinas em Ilópolis não se configurou unilateralmente, de cima para baixo, mas enquanto uma troca de saberes se instituiu entre a artefaria do desenho e do pão, entre as novas experiências com o desenho e as experiências com a farinha, as experiências com o visitante novo na cidade e as experiências sendo um visitante novo na cidade. Valorização mútua dos saberes e do outro.

Mateo fala do desenho como uma prática de resistência para ele e sobre como esse exercício está próximo de “entornos naturais, corporais”, ocorrendo o mesmo com o pão, e associado ao que ele denomina “arte conceitual artesanal”.

O desenho é um meio de resistência, como uma tentativa permanente de descobrir, de fazer e de executar tudo o que acontece na sua cabeça através de um meio, de alguma maneira elementar, quase como escrever. Você precisa de uma folha de papel, para desenhar você precisa de uma folha de papel e uma caneta ou você pode fazer na parede, bom, há muitas superfícies, é muito próximo às suas mãos, a teu corpo, a teu organismo e sinto que muitas práticas artesanais têm essa proximidade com entornos naturais, corporais, são resultado do corpo e do desempenho do corpo, moldar, tecer, são práticas que me interessam muito. (Anexo 12, p. 182)

Poderia ser entendido, então, o desenho como esse “meio de resistência, como uma tentativa permanente de descobrir”, e, portanto, um dos dispositivos educativos, politizantes oferecidos por Mateo. Estaria no exercício do desenho também o exercício da emancipação do sujeito, nesse caso. Se com o pão o processo é muito parecido, com sua proximidade do corpo, sua forma de também

ser um desenho em outra superfície, seria ele, nesse caso, também um instrumento e resultado politizante, a partir dessa convivência.

Estaria aí o pedagógico e a colaboração? Que tipo de educação surge nesse encontro entre o artista e a população de Ilópolis, em que uma experiência potencializa a outra?

Por mais que o encontro em Ilópolis tenha acontecido muito baseado em duas técnicas: desenho e panificação, além da convivência e das conversas em outras situações, para Alexia Tala a importância do pedagógico em Cadernos de Viagem não foi literal como “ensinar sobre arte ou sobre algum assunto específico”. Na opinião de Alexia a residência e a obra aconteceram pedagogicamente. “Muitas vezes o que poderíamos definir como inclusão e pedagógica se via unido por uma linha muito fina já que muito do pedagógico foi mediante a inclusão da comunidade”. (Anexo 11, p. 170)

Alexia comenta que:

A linha entre os dois conceitos (pedagógico e colaboração) é muito imprecisa, sem ser negativo, mas ao contrário muito positivo, já que se rompem os preconceitos de que a pedagogia é por meio de um ensino hierárquico onde um ensina e o outro aprende. (Anexo 11, p. 171)

A coordenadora pedagógica Monica Hoff acrescenta quando diz que:

O pedagógico em Cadernos de Viagem se apresenta como o eixo de relação entre Bienal, artistas e comunidades, através de processos de escuta de cada uma dessas pontas e da tentativa de materializar encontros potentes entre elas - através de conversas, oficinas, palestras, cursos para professores, troca de saberes. (Anexo 10, p. 157)

Fica claro o discurso da busca pela horizontalidade a partir da inclusão da comunidade num processo de arte, da troca de conhecimentos nas relações, valorizando a escuta, o pensar e agir coletivamente, quebrando hierarquias.

Ao escrever sobre o pensamento de Deleuze na educação, o pedagogo e filósofo anarquista Sílvio Gallo distingue o “professor-profeta” do “professor-militante”, contribuindo de algum modo para uma reflexão que podemos fazer da relação estabelecida entre o artista Mateo López e os moradores de Ilópolis.

O professor-profeta seria aquele que mostra possibilidades, que apresenta um mundo novo, “que age individualmente para mobilizar multidões”. (Gallo, 2008: p.61). O professor-militante é “aquele que procura viver as situações e dentro das situações vividas *produzir a possibilidade do novo*. Sempre uma ação coletiva. (...) age coletivamente, para tocar a cada um dos indivíduos” (Ibidem, loc.cit.). E também se deixar tocar. O professor-militante é aquele que atua numa concepção de



“educação menor, que está no âmbito da micropolítica, na sala de aula, expressa nas ações cotidianas de cada um.” (Ibidem, p.65)

Pensando nesse modelo de educação libertária esses dois conceitos que envolvem a prática em educação e o perfil do educador, podem facilmente se expandir, transferindo para o lugar do educador a figura do artista, ou melhor, gerar o educador/artista pensando no “educador/artista-militante” como aquele que vai fazer estabelecer vínculos com uma comunidade com a qual desenvolve um projeto de prática social, colaborativo, artístico, educativo.

Se as aproximações com a educação estão na pauta para debate, pensemos no papel que o artista exerce quando se insere num projeto em que suas engrenagens são também pedagógicas, além de sociológicas, artísticas, ambientais, políticas.

Na educação que geralmente se deseja para essas práticas não cabe um “artista-profeta”, iluminado e endeusado à frente das multidões, mas o artista que pensa junto com os outros, que se insere no grupo, sem distinção de superioridade, que é tão participante, colaborador, público, visitante quanto as outras pessoas da comunidade.

A colaboração social e associada à prática pedagógica, ou sendo as duas uma coisa só, estão diretamente associadas ao pensamento de Paulo Freire quando ele enfatiza o saber escutar, o diálogo, valorizar o saber dos outros, a criticidade e a consciência do inacabado, que pode ser visto na arte como o processo.

Na relação de alteridade seria reconhecer nos outros “a experiência social que eles têm como indivíduos”, e seus “saberes socialmente construídos na prática comunitária”. (Freire, 1996: p. 18)

No livro *Pedagogia da Autonomia*, de Paulo Freire, é possível destacar que:

Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, *fala com ele*, mesmo que, em certas condições, precise falar a ele. (...) O educador que escuta aprende a difícil lição de transformar o seu discurso, às vezes necessário, ao aluno, em uma *fala com ele*. (Ibidem, p. 113)

Não significa dar voz. Dizer que alguém vai dar a voz ao outro é ainda hierárquico, já que todos têm sua própria voz, não estão carentes dela. O que se precisa fazer é ouvir a voz que existe em cada um e para isso “estar junto”, “estar com”, para quem ainda não percebeu a voz que possui, de fato percebê-la, na conversa.

A negação de verticalidades é a negação do formato em que o artista produz o objeto e o público o “aprecia”.

Grant Kester apresenta o pensamento do artista Stephen Willats, nos anos 60, mostrando uma interação triangular entre artista, público, contexto e trabalho artístico, de modo que este último fica no centro dessas relações, considerando que esses quatro atores têm influência decisiva na realização e recepção do trabalho, mas todos se influenciam, de forma que um interfere diretamente no outro, fazendo com que todos sejam agentes e receptores ao mesmo tempo.

Stephen Willats defende que a separação que existe entre o artista e o público termine, que eles se envolvam mutuamente, a um ponto em que o público esteja fazendo o trabalho e na recepção do mesmo. (Cf. Kester, 2004: p. 91. Livre tradução)

Kester traz algumas questões sobre o modo como essas práticas acontecem tirando os participantes (comunidade e artista) do comum cotidiano e validando o olhar para a troca como obra de arte:

O efeito da prática de arte colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa. Há um tipo de abertura que é estimulada enquanto os participantes são implicados numa troca que não é imediatamente reduzida aos contextos convencionais, pragmáticos, mas é cerimoniosamente rotulada e descartada como “arte”. De fato, é precisamente a falta de rigidez categórica ao redor da arte que faz esta abertura possível. (Kester, 2010)

Para essa concepção de trabalho, baseado na troca e na colaboração, o curador pedagógico Pablo Helguera criou o termo *Transpedagogia* para se referir a projetos feitos por artistas e coletivos misturando processos educacionais e artísticos em projetos nos quais as experiências diferem da tradição acadêmica e da educação formal.

Pablo ressalta que “na *Transpedagogia*, o processo pedagógico é o núcleo do trabalho de arte. Esse trabalho cria seu próprio ambiente autônomo; na maioria das vezes, fora qualquer estrutura acadêmica ou institucional”. (Helguera, 2011: p. 11).

A partir de posicionamentos político-pedagógico que norteou propostas no Projeto Pedagógico em toda a Bienal, refletindo também em Cadernos de Viagem, Pablo Helguera destaca a seguinte argumentação, sobre o modo como a pedagogia em arte e dificuldade da pedagogia tradicional de entender as transformações:

No campo expandido da pedagogia em arte, a prática da educação não é mais restrita às suas atividades tradicionais, que são o ensino (para artistas), conhecimento (para historiadores da arte e curadores) e interpretação (para o

público em geral). A pedagogia tradicional não reconhece três coisas: 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 ideia, é uma construção coletiva de conhecimento; e, terceiro, o fato de que o conhecimento sobre arte não termina no conhecimento da obra de arte, ele é uma ferramenta para compreender o mundo. (Ibidem, p.12)

Pablo ressalta ainda que “toda arte gera interação social; porém, no caso da Arte Socialmente Engajada, é o processo em si – a produção do trabalho – que é social”. (Helguera, op.cit. p.39)

Sobre a arte socialmente colaborativa, ou engajada, o curador geral José Roca cria algumas instigações e incômodos ao comentar a ideia de que todos esses projetos são “bons” e por isso esquece-se de olhá-los esteticamente. Ele encontra o pensamento de Claire Bishop que vai rebater essa tendência ética sobrepondo-se à estética e atiza ainda mais as polêmicas questionando se é o artista que está a serviço da cidade ou não, a blindagem das obras assumidas como corretas, boas e por isso, isentas de críticas.

(...) o que penso é que há uma tendência a pensar que se a arte trabalha com comunidades isso é automaticamente bom, mas pode ser bom no sentido ético e talvez não no sentido estético e tem que haver uma conjunção de ambos, porque parece que o trabalho com comunidades é uma espécie de seguro de vida para a obra, em que ninguém pode tocá-la porque está ajudando alguém e nesse sentido é bom, por exemplo, na Colômbia há um programa que está intervindo no espaço público de uma maneira muito violenta, com árvores, e borboletas e outras formas em metal, que são entregues a artistas para que as decorem, as pintem de diferentes cores e esse projeto está blindado, porque o dinheiro da venda dessas esculturas vai para as viúvas e os órfãos dos soldados que não sobreviveram aos combates. Então ninguém pode opinar sobre isso porque automaticamente está blindado, por estar a serviço de uma causa social. Fazendo um paralelo, a maioria das práticas que trabalha com comunidades tem essa blindagem à crítica porque supostamente estão amparadas por uma espécie de “altura” moral, mas definitivamente, primeiro: não necessariamente têm uma boa qualidade artística ou um interesse artístico; segundo: não necessariamente alcançam ao que se propõem, porque muitas vezes a comunidade está a serviço das obras e não o contrário, e isso é um problema, penso que às vezes quando dizem que os artistas estão disponíveis quando trabalham com comunidades, geralmente é o inverso, terminam as comunidades estando disponíveis a um projeto artístico, o qual nem precisavam e nem o pediram. (Anexo 8, p.131)

Em meio a toda essa discussão sobre processos artísticos envolvendo colaboração e educação alguns pensamentos dissidentes e, por isso mesmo, potencializadores da reflexão, vêm mostrar que existem outras formas de pensar sobre mesmo assunto e questionando o que de tanto ser debatido da mesma forma vira uma verdade.

A partir da constatação desses embates entre arte e educação a teórica Claire Bishop refere-se a essa combinação como algo forçado, que não tem como

dar certo porque a educação se insere num processo fechado enquanto a arte está opostamente aberta. (Cf. Bishop, 2011: p. 25)

Parecendo responder à Claire Bishop, a artista mexicana Catalina Lozano, no lugar de educação, que ela também considera um sistema formalizado, ela usaria “aprendizagem”.

Analisando a residência de Mateo López em Ilópolis, a partir dessas perspectivas, leva-se a pensar sobre quais foram os modelos de participação gerados em cada oficina, sendo aprendizagem, educação ou nenhum dos dois, mas talvez algo que ainda não sabemos denominar. Não existe participação coletiva sem conflito, tensão, negociação. A colaboração mútua, a troca de saberes, estando todos no mesmo nível (de conhecimento, tratamento recebido, participação e intervenção na relação do grupo e no que se pretende fazer junto).

Mas olhando para tudo com uma pequena dose de desconfiança precisamos perguntar se é assim que realmente ocorre, se é verdadeira a igualdade no papel do artista – ora também entendido como educador (aprendiz) – e das outras pessoas do grupo, também entendidas como educadoras (aprendizes), já que também disponibilizam seus saberes? É realmente possível desfazer hierarquias ou isso ainda está no campo das intenções?

O conhecimento do artista parece em muitos casos se sobrepor aos das outras pessoas nos grupos.

No caso de Mateo ele não trabalhou sempre com o mesmo grupo. Ora foi com os estudantes da EMAFA, ora com agricultores, artesãos, artistas, ora com as pessoas do Museu do Pão, ora com todos misturados nas situações mais diversas como ao visitar alguém, ir a um evento da cidade, etc. O que mais se escutou sobre Cadernos de Viagem durante a 8ª Bienal foi que Mateo tinha sido “adotado” pela população de Ilópolis.

Pablo Helguera chama a atenção para diferentes perfis de participação que podem contribuir para o entendimento do sentido das relações estabelecidas em Ilópolis com a presença do artista Mateo López:

**Nominal**, em que o visitante contempla o trabalho de forma passiva; **dirigida**, na qual o visitante realiza uma tarefa simples para contribuir para a criação do trabalho; **criativa**, o visitante fornece conteúdo para um componente do trabalho em uma estrutura estabelecida pelo artista; **colaborativa**, o visitante divide a responsabilidade pelo desenvolvimento da estrutura e do conteúdo do trabalho em um diálogo direto e colaborativo com o artista. (Cf. Helguera, 2011: p.40)

Pablo Helguera esclarece que não existe uma ordem de qualidade entre esses tipos de participação e que essas definições foram reunidas por ele servindo para mostrar as diferenças, tornando as análises mais críticas.

Analisando o formato do encontro entre Mateo e os moradores de Ilópolis, parece ter existido um trânsito entre esses quatro perfis de participação.

Nas oficinas de desenho existiu uma orientação para os desenhos fossem elaborados a partir dos interesses de cada um, da funcionalidade que quisessem dar ao desenho, usando materiais definidos pelo artista, parecendo, assim, se aproximar da ideia de participação criativa. Na oficina de pão, a participação parece ter sido colaborativa, onde todos assumiram as responsabilidades e mantiveram o diálogo direto, e o artista não foi o propositor único. Ao realizar a exposição Notas de Campo, no Moinho Colognese, a participação nominal se fez mais presente pelo fato dele ter decidido sem os moradores os trabalhos que entrariam na exposição e da exposição ter sido uma proposição somente dele.

A participação dirigida parece não ter acontecido, mas está mais próxima da intenção inicial de Mateo quando ele pensava em pedir ajuda aos artesãos para fazer com ele as fachadas de madeira e o forno de barro. Na verdade, dependeria da forma como todos conduziram esse momento: se Mateo daria as “ordens” e os outros executariam assumindo a função de assistentes temporários, e, conseqüentemente, sendo uma participação dirigida, ou se haveria uma abertura para planejarem e pensarem juntos, a partir da proposta inicial dele, havendo espaço para mudanças na proposta, se alguém que não ele desejasse, desenhando uma vivência coletiva de experiências compartilhadas e, por isso, uma participação colaborativa.

É necessário problematizar os sentidos de colaboração nos trabalhos de arte entendendo que a colaboração de que se fala não é a como a do ebanista que acompanhou a artista María Elvira Escallón para ela produzir os entalhes nas árvores.

Todos os artistas vão precisar recorrer quase sempre a algum técnico, prestador de serviços para produzir alguma parte da obra ou ela inteira, mas não é isso que está em questão agora. O sentido de colaboração não é simplesmente alguém ajudando o artista a produzir seu trabalho.

O que se pensa sobre colaboração fazendo parte de um projeto de Arte Socialmente Engajada, o nível de relação é outro. De dois ou mais lados

participando em esquema de igualdade, inserido e interferindo junto em um contexto social como comenta Kester:

As trocas iniciadas por esses projetos constituem uma forma de trabalho que é distinta do “trabalho” do individualismo possessivo. Seu objetivo não é a violenta extração de valor ou a supressão da diferença, mas uma co-produção (literalmente, co-labor) de identidade nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes (Kester, 2010)

Falando em pensar e fazer junto, em colaboração, como se resolve a autoria?

A igualdade desejada implica em promoção de visibilidade e autoria também em igualdade? Quem é o autor daquilo que foi feito num sistema de trocas? É preciso definir o autor?

Miwon Kwon discute que mesmo que aparentemente o artista divida a autoria com os colaboradores e problematize seu papel autoral acontece que:

A cadeia de significados da arte site-oriented é construída principalmente por movimento e decisões do artista, a elaboração (crítica) do projeto inevitavelmente se desdobra ao redor do artista (...) cria uma narrativa nômade que *requer* o artista como narrador-protagonista. (Kwon, op.cit. p.179).

A referência é quase sempre ao artista e em segundo plano à comunidade. Então, fala-se o artista e o grupo, o artista e a instituição, como Mateo e os moradores de Ilópolis, Sebastian Romo e os estudantes da Escola Municipal Saldanha Marinho. Em *Cadernos de Viagem* o artista é o estrangeiro que aporta num grupo/comunidade, que não terá seus integrantes apresentados nominalmente, como indivíduos. O caso do Coro de Queixas de Teutônia, projeto de Kochta & Kalleinen, tem o diferencial de inserir o nome de todos os participantes que compõem esse coletivo temporário nos créditos do vídeo produzido, registrando a apresentação.

No caso do Mateo López, a colaboração aparece parcialmente ou diluída, se comparado ao Coro de Queixas de Teutônia, no qual todos colaboraram com a composição da música, todos cantaram, todos tiveram os nomes citados e o artista propositor designou a um regente a condução do coral, enquanto ele cantava junto, opinava na sonoridade como os outros e se apresentou como todos, sendo que não na frente, mostrando ser o artista, mas no fundo. Contraditoriamente, mesmo com o nome de todos, são os artistas que assinam o projeto.

Pensar nesse momento em autoria significa atentar ao discurso de horizontalidade, de igualdade entre as partes, carregando ainda algumas contradições.

Em Ilópolis, em alguns momentos as decisões foram coletivas, em outras foram exclusivamente do artista com a curadora. A decisão do que seria exposto não passou pelo crivo dos moradores, e nem seria o caso, mas o formato expositivo na cidade visitada precisa ser analisado se a intenção da proposta era colaborativa. O convívio com as pessoas, as conversas e outras experiências na cidade instigaram suas anotações e como decorrência, a produção das obras em exposição no Moinho e no Cais do Porto. As pessoas estão ali presentes não fisicamente ou com algo que produziram diretamente, mas na memória e no que foi criado a partir da relação com elas. O artista se coloca como indivíduo e não coletivamente.

Nesse caso podem ter existido processos de colaboração e educação em si, mas também um produto final, que era uma exigência, mas que em uma proposta colaborativa, com ênfase no processo das relações, não se faria necessário, ou poderia ter outra composição, como aconteceu com o Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, em 2009, no qual o fechamento de cada ação foi feito de maneira diferente, sem exigência expositiva, mas com uma conversa, uma festa ou um almoço, por exemplo. A forma conduzida em Cadernos de Viagem foi contraditória com alguns processos colaborativos, parecendo querer afagar uma necessidade da curadoria, do patrocinador e de outras instâncias do expositivo, do tornar visível, mesmo estando a potência maior no invisível.

Miwon Kwon faz uma análise crítica sobre como projetos de site-specific chegam às cidades carregados de simbolismo e como mostra estar em jogo a imagem dessas cidades, a visão superior que se tem do artista e como tudo isso se intercambia, talvez apresentando uma resposta para o porquê da realização de exposições locais, com a intenção de valorar o lugar, promovendo um espelhamento criativo da comunidade na mostra e comprovando a vontade de expansão para o interior:

Uma das coisas mais celebradas na arte site-specific ainda é a singularidade e a autenticidade que parece ser garantida pela presença do artista não só em termos da presumida irrepetibilidade do trabalho, mas na maneira como a presença do artista também *provê* distinção “única” para os lugares. (Kwon, op.cit., p. 180)

Kwon continua afirmando que as “localidades contribuem para uma identidade específica das exposições apresentadas ao injetar a singularidade do lugar na experiência”. (Jacob apud Kwon, op.cit. loc.cit.)

Ou seja, as intencionalidades são do campo da prática artística, social, mas também da capitalização da figura do artista, do que ele representa socialmente

estando ainda associado a uma ideia de superioridade, de importância reforçada não somente por sua presença, como também por ter a Bienal do Mercosul como imponente proponente.

Sobre a presença de Mateo em Ilópolis convém pensar um pouco sobre a pluralidade de papéis que um artista incorpora quando se vê em projetos como esse e como sua relação com “espaço-lugar” o afeta, afeta seu processo de trabalho e afeta os moradores desse “espaço-lugar”. Denominado aqui espaço-lugar baseando-se em duas definições de espaço e de lugar. Se para Certau, espaço “é um cruzamento de móveis (...) é o lugar praticado”. (Certau, 2009: p.184), para Heidegger, contrariamente, o espaço refere-se ao espaço físico, mas que na hora de habitá-lo e de vinculá-lo esse espaço converte-se em lugar (Tala, op.cit. p.295). Esses dois termos são trazidos para provocar uma reflexão sobre o movimento, o estar, se deslocar, interagir, com a paisagem, com as pessoas, com a arquitetura em que o artista se vê. Sobre as experiências nesse espaço-lugar novo e sobre como se sai dela, o artista e os moradores da cidade.

Mateo López dá um depoimento bastante franco sobre a experiência em Ilópolis. Um relato do modo como as reverberações tomaram conta dele, como ele se percebeu no convívio com a população, nos levando a pensar os sentidos de realizar projetos como esse, como isso atinge o artista e como chega em outros indivíduos, na sociedade.

Sinto que quando você chega a um lugar para fazer um projeto as pessoas estão recebendo algo em troca e isso é algo que funde muito minha cabeça, é pensar como artista, como não artista, como arquiteto, músico, quando você chega a um lugar absorve algo, o transforma em algo e apresenta, há um assunto ético que complica muito para mim, como chegar aqui em Porto Alegre e levar esse copo, quase roubá-lo, e não deixar nada. Por princípio deve haver um intercâmbio, eu levo isto, mas deixo isso. Para mim é muito valioso porque é também uma aprendizagem e uma troca de informações, então se você está realizando um projeto em um lugar onde as pessoas estão sendo amplamente hospitaleiras, então, você também deve deixar algo. Então por isso eu também tinha esse interesse de fazer as oficinas, de ter essa conversa com artesãos, de que me mostrassem seu trabalho, eu mostrasse a eles como era o meu, e como colaborarmos mutuamente, possivelmente eu fazer algum comentário sobre o trabalho ou eles sobre o meu. Para mim essa troca é como uma forma de agradecer também, e não simplesmente absorver para meu próprio trabalho, por isso me interessa muito a colaboração e também é trabalhar de uma maneira horizontal, de não estar trabalhando com uma estrutura vertical, com cargos e identidades, onde o artista está em um ponto e o curador mais acima, o espectador está mais abaixo e a pessoa com quem você vai trabalhar está abaixo. (Anexo 12, p. 186)

Quando Mateo fala sobre “agradecer” ou “sentir-se roubando” parece haver aquele sentido de culpa do artista, que Claire Bishop vai dizer movimentar as ações socialmente colaborativas e que ao realizá-las vão fazer com que o artista não se



sinta um colonizador, à frente de um ato civilizador, impositivo, mas ao mesmo tempo simpático e generoso ao agir com essas “boas intenções”, desenvolver algo com as comunidades, como troca de experiências. É entre o ato de bondade, o interesse de promoção, o assistencialismo, a culpa, a vontade de conhecer o outro, de fazer junto e de aprender e de ensinar, entre ser arte, educação, colaboração e algo mais que ainda não se sabe, que essas práticas se materializam.

Marizangela Secco (Coordenadora do Museu do Pão) dá um depoimento dizendo que numa cidade em que a maioria das pessoas achava que arte eram somente pinturas, a obra do Mateo em papel impressionou muito. Marizangela falou sobre o orgulho de ver o nome da sua cidade no painel na exposição. Na opinião dela houve alguma mudança na forma de pensar das pessoas que coordenam as atividades nas escolas porque viram que isso tem que ser agregado à base curricular dos alunos.

Segundo a Mônica Hoff e a própria Marizangela ela entrou em contato com a Fundação Bienal querendo dar continuidade à realização de ações focando dessa vez em música, mas não foi possível por não haver uma organização relacionada à música para alguma ação continuada. O desejo dela é que a próxima experiência seja com um artista brasileiro. Para ela é preciso, sim, que se desenvolvam projetos na cidade do interior não deixando que as coisas aconteçam só na capital.

Márcia Tomaseli (artista plástica e professora de arte de Ilópolis) enfatizou como foi bom chegar à exposição (no Cais do Porto) e reconhecer cada parte de Ilópolis.

Narlene Nontagner (Coordenadora pedagógica da SME – Ilópolis) diz que via a arte como algo distante, sendo do artista para ele mesmo, mas que com Mateo foi diferente.

As três registraram o interesse na continuidade das ações, que pode vir a ser nas próximas bienais ou no período entre bienais.

A curadora Alexia Tala lembra que durante as viagens de pesquisa as pessoas tinham muitas dúvidas sobre o que ela queria, porque estava olhando para eles e o que queria deles. Hoje eles já se sentem parte da Bienal e se na próxima edição não houver correlação será um problema.

Fica mais uma vez o desafio de continuar ou não. O mesmo desafio da 7ª para a 8ª edição, com todos os seus atravessamentos.

## 4 CONCLUSÃO

Em A Ordem do Discurso, Michel Foucault diz que “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem”. (Foucault, 1971: pp.52-53).

Essa parece uma boa forma de olhar para os relatos, observações críticas, tentativas de verdades que se expressam nessa dissertação, e que juntos se desarrumam na busca por se alinhar.

Ao ter como foco de pesquisa os encontros e desencontros entre curadoria, pedagogia e colaboração social, ora tratada também como arte socialmente engajada, ou arte socialmente colaborativa, ou ainda prática social, especialmente em projetos curatoriais de bienais e da Documenta de Kassel, na virada para o século XXI, foi preciso entender os caminhos do pensamento curatorial e estratégias expositivas em algumas bienais internacionais marcantes no Brasil e para o Brasil, e onde estão localizadas histórias dessa relação entre três práticas e linhas de pensamento que por vezes se apresentam como uma somente.

Entendendo como essas relações em processo de construção são geradoras de grandes incertezas, os escritos aqui apresentados expõem um terreno interdisciplinar indutor dessas incertezas e talvez onde se localize o centro de todas as dúvidas.

Mudou a prática artística, curatorial e pedagógica em alguns projetos de museus, bienais e outras grandes exposições internacionais na busca da escuta para que haja diálogo, da aproximação e de convivências menos dilaceradoras entre as pessoas, do reconhecimento dos saberes dos outros, da formulação de debates críticos, de encontros inusitados entre pessoas de diferentes campos do conhecimento que jamais aconteceriam se não houvesse uma intervenção artística, podendo ser entendida em extensão como política e social.

Muitas perguntas permeiam o texto com o intuito de tornar mais claras as intenções de artistas, curadores, educadores e produtores, ao assumirem discursos e atitudes que muitas vezes não são muito claros nem para eles mesmos.

Ao usar como referência o pensamento de Guattari, Homi Bhabha e Moacir dos Anjos fica sinalizada a preocupação em demarcar o terreno sociocultural, político e econômico no qual esses agenciamentos do campo da arte acontecem, considerando a produção de subjetividade singular e coletiva nos entre-lugares

gerados pela globalização, e a observância da atuação numa esfera do pensamento e da ação micropolítica.

É nessa base que projetos como das Documentas 11 e 12, da 27ª Bienal de São Paulo (Como viver Junto), da Manifesta 6 e, principalmente da Bienal do Mercosul, a partir da 6ª edição, foram observados criticamente.

No encontro da política das instituições, da lógica corporativa e da sociedade espetacular com visões de atuação numa esfera micropolítica, na defesa de uma educação libertária e de uma prática artística e curatorial desalienadas socialmente surgem perguntas importantes de serem feitas por organizadores, curadores e educadores dos projetos como autoavaliação, além das perguntas já apresentadas no decorrer dos capítulos, colocando em questão a virada educacional e social nas artes visuais.

É certo que existe uma constatação que tanto a educação quanto as artes visuais, a escola quanto os museus precisam de reformas em suas políticas. É preciso observar se os projetos realizados com essa perspectiva educativa e social alavancam essas reformas. Se as viradas nas práticas artísticas e curatoriais afetam efetivamente a educação como um todo e as relações sociais ou o que interessa apenas é o uso de suas discussões para condensar os trabalhos artísticos.

O sentido de educação e colaboração social está presente na maioria dos projetos como elementos praticamente invisíveis e que no senso comum não seriam atribuídos a educação porque a educação instituída nas escolas, universidades e de conhecimento da maioria das pessoas é formatada, informativa e bancária, como critica Paulo Freire, por depositar conhecimento naqueles que deveriam ser reconhecidos como aprendizes e educadores ao mesmo tempo, mas que não aprendem e muito menos ensinam por que o sistema é automatizado.

Como a educação que se pretende é libertária, crítica, autônoma, emancipadora, geradora de pertencimento e apoderamento torna-se difícil reconhecê-la nas ações como educação, porque não é com essa educação que a sociedade está acostumada.

Quando se toma conhecimento de residência do artista Mateo López em Ilópolis, em Cadernos de Viagem, a tendência é achar que a educação e a colaboração social estão exclusivamente nas oficinas, no aprender a desenhar e a fazer pão, nas técnicas. Quando na verdade, através da lente da pedagogia crítica, a educação está nas conversas, na produção de enunciados e nas microlideranças,

caracterizando uma ação coletiva, nas associações daquela técnica com o cotidiano e experiências de cada um.

Se a pedagogia crítica traz em si uma abertura do pensamento e da prática, considerando inclusive o rompimento com os muros da escola, sua inserção nas práticas artísticas e curatoriais traz também essa abertura e gera dúvidas.

Isso significa que a participação em seminários, visitas em grupo nas intervenções artísticas de Cidade não Vista, em um almoço na Casa M, cantando em um Coro de queixas e fazendo pão em praça pública podem ser legitimados como participação numa prática coletiva e educativa.

Antes de tudo, a arte que pode ser realizada por todos não é um conteúdo palatável, uma aspiração à classe média pelos excluídos ou o lugar onde as diferenças se dão as mãos, mas a capacidade, ainda que vacilante, de cada um buscar e assumir a condução de seu próprio destino no mundo, em relação às demais práticas sociais; é a tomada de consciência num fazer (que é também sentir, pensar e dizer) da capacidade crítica e criadora de cada um, em vista de um sentido público da existência individual. (Honorato, op.cit. )

A presença da educação na arte contemporânea provoca a mesma reação direcionada à arte contemporânea dentro da história da arte, fazendo ascender a pergunta: será que tudo é permitido? Quando é arte (educação) e quando não é?

O mesmo vale para a colaboração, que apresenta as configurações mais diversas em cada projeto, cabendo perguntar se ela acontece de fato ou faz parte de um horizonte distante, idealizado, tornando visível o descompasso entre as “recompensas” adquiridas pelos artistas e os outros interlocutores-colaboradores não artistas.

Para o artista que se disponibiliza a trabalhar em colaboração Hal Foster tece um comentário que atinge o que pode ser entendido como ponto central da prática colaborativa, reconhecendo a necessidade de atenção e revisão do posicionamento do artista:

O artista consequente deve tentar, primeiro, coordenar a extensão horizontal da cultura – lugar da arte contemporânea – com a profundidade histórica, contra as projeções da civilização como hierarquia e da história como desenvolvimento; e segundo, questionar sua própria autoridade sociológica ou etnográfica, enquadrando-se quando pretende enquadrar o outro, para transpor o estatuto contraditório da alteridade como dada e construída, real e fantasmática – sem que assim todos os reveses sejam eliminados.(Honorato, op.cit. p.126).

Outra questão que aparece de forma contundente é o desafio de conciliar as intenções da coordenação ou curadoria de um projeto com as formas de trabalhar dos artistas, a exemplo de artistas que não têm um perfil de desenvolver projetos em

colaboração, mas são convidados para os mesmos e aceitam por querer experimentar o desafio ou garantir a participação no projeto.

A participação de Mateo López parece fugir dessa categoria de participações, mas traz à tona questões sobre residência artística em outra cidade e como o artista precisa, nesse caso, transformar-se (se naturalmente não for) em um articulador de relações sociais que vão originar ou partir de experiências educativas/colaborativas/artísticas. O estar, se deslocar, conviver vão interferir diretamente na produção desse artista e na população da cidade, mas Miwon Kwon apresenta outros fatores que envolvem esse tipo de ação, particularmente o uso que se faz dos lugares onde a ação acontece, tentando desconstruir qualquer risco de alienação:

Com certeza a arte site-specific pode levar à emergência de histórias reprimidas, prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados e iniciar a redescoberta de lugares “menores” até então ignorados pela cultura dominante. Mas, considerando que a ordem socioeconômica atual cresce na produção (artificial) e no consumo (de massa) da diferença (pela diferença), a exposição de arte em lugares “reais” pode também significar uma maneira de extrair as dimensões históricas e sociais dos lugares para servir de forma diversificada ao impulso temático do artista, satisfazer perfis demográficos institucionais ou preencher necessidades fiscais da cidade. (Kwon, op.cit. p.180)

Miwon Kwon promove um olhar crítico à prática artística de site-specific – que pode se estender aos projetos curatoriais – contrapondo a ancoragem em conceitos sociais à instrumentalização da arte nos lugares para satisfazer interesses a princípio externos ao campo da arte, mas que cada vez mais se mostram coligados.

É em um estado de consciência da inalcançável apreensão total dos impactos e implicações de projetos como esses que se vislumbra a continuidade dessas análises, sabendo dos fluxos e influxos de perguntas, dúvidas, incertezas que sempre vão reger tais iniciativas transitando em suas singularidades e contextos.

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALCAIDE, Antonio Colados; MONTERO, Javier Rodrigo. Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: una aproximación a las líneas y discursos sobre prácticas educativas alternativas en nuestros días. In: ARTELEKU. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. España: Arteypensamiento, 2011.

ALVES, José Francisco. *Transformações do espaço público*. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

AMARAL, Aracy A. Bienal: isto já foi importante. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. A expansão da Bienal de Veneza: entre a materialidade e o conceito. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. Expandindo o internacionalismo. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. Grandiloquência e marketing. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. O curador como estrela. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

AULA 1 – Curso de formação de Mediadores da 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bUxR-BQnBx0&feature=relmfu>. Acesso em: 10 jun. 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BELTING, Hans. Arte universal e minorias: uma nova geografia da história da arte. In: \_\_\_\_\_. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL, 1., 1997, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: FBAVM, 1997.

BIENAL DE SÃO PAULO, 6., 1961, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1961. p. 30. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/VI-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---Parte-1---1961.aspx>. Acesso em: 09 jul. 2012.

BIENAL DE VENEZA 2001: UNIVERSALISTA E RESPONSÁVEL. São Paulo, Estadão, Caderno 2, Variedades, 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010405p8841.htm>. Acesso em: 10 jun. 2012.

BIENAL DO MERCOSUL: GRITO E ESCUTA, 7., 2009, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

BIENAL DO MERCOSUL: ensaios de geopoética, 8., 2011, Porto Alegre. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

BIENAL DO MERCOSUL: ensaios de geopoética, 8., 2011, Porto Alegre. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.art.br/blog/>. Acesso em: 09 jul. 2012.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 20., 1989, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

BISHOP, Claire. *Antagonismo y estética relacional*. Disponível em: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10989>. Acesso em: 10 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, 2008.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Rio Grande do Sul, UFRGS Editora, 2002.

BURGEL, Roger M. *Leitmotifs, 2007*. Disponível em: <http://archiv.documenta12.de/geschichte010.html?&L=1> Acesso em: 10 jun. 2012.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMINHO DOS MOINHOS. Disponível em:

<http://sitesdovale.com.br/caminhodosmoinhos/>. Acesso em: 10 jun. 2012.

CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.) *Educação para a arte/ arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

CARMEM MÖRSCH: A Experiência Educativa na Documenta 12. Instituto Goethe, Forum Permanente, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/.event\\_pres/exposicoes/documenta-12-1/a-experiencia-educativa-na-documenta-12/](http://www.forumpermanente.org/.event_pres/exposicoes/documenta-12-1/a-experiencia-educativa-na-documenta-12/). Acesso em: 10 jun. 2012.

CARO, Marina De. *Micropolis experimentais: traduções da arte para a educação*. Porto Alegre Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

COLETA DE MÚLTIPLAS VOZES. 8ª Bienal do Mercosul. Instituto Mesa, Porto Alegre, 2011. DVD, colorido.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

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

DE CARO, Marina. Artistas em Disponibilidade. In: *7. Bienal do Mercosul: grito e escuta*. FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre, 2009.

DOCUMENTA 1 A 11. Alemanha: Documenta de Kassel. Disponível em: <http://archiv.documenta12.de/geschichte010.html?&L=1>. Acesso em: 10 jun. 2012.

DOCUMENTA 11\_PLATAFORMA 5: EXHIBITION, 11., 2002. [S.l.]: Kassel, 2002.

DOCUMENTA 12: SUCESSO NO FRACASSO? Alemanha: Deutsche Welle. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2791956,00.html>. Acesso em: 10 jun. 2012.

DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Direções no novo espaço*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.



\_\_\_\_\_. *Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

ESPECIAL: "DOCUMENTA" 12. Alemanha: Deutsche Welle. Disponível em: <http://www.dwworld.de/dw/article/0,,2398013,00.html>. Acesso em: 10 jun. 2012.

FIALHO, Ana Letícia. Relato de palestra Nicolas Bourriaud, 27ª Bienal de São Paulo, Seminário Internacional Trocas, 10 de outubro de 2006. Fórum Permanente: museus de arte; entre o público e o privado. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/semin-bienal/trocas/trocas-doc/copy\\_of\\_conf1](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/trocas/trocas-doc/copy_of_conf1). Acesso em: 10 jun. 2012.

FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, jul. 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. Sobre a geografia. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1979.

FREIRE, Cristina e LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; Aecid, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática da educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FRIMER, Denise. *Pedagogical Paradigms: Documenta's Reinvention*. In: *Art and Education Papers*, 2011. Disponível em: <http://www.artandeducation.net/paper/pedagogicalparadigmsdocumenta%E2%80%99s-reinvention/>. Acesso em: 05 ago. 2012.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/blog/post.aspx?post=61>. Acesso em: 05 ago. 2012.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul. Disponível em: <http://bienalmercosul.org.br/> Acesso em: 10 maio 2012.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GERALDO, Sheila Cabo. Qual política microagências político-históricas. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 1, n. 10, jul. 2007.

\_\_\_\_\_. Documenta 12 e 52ª Bienal de Veneza: pensamentos sobre a modernidade. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 2, n. 11, dez. 2007.

GOGAN, Jessica. *The educational turn in contemporary art practice and curating*. 2010. Trabalho Unpublished paper. PhD Course, Contemporary Art with Terry Smith, University of Pittsburgh, USA.

\_\_\_\_\_; VERGARA, Luiz Guilherme. Ensaio de múltiplas vozes: notas de campo. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. (Org.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

GRIFFIN, Tim et al. Global tendencies globalism and the large-scale exhibition. In: *Artforum*, nov. 2003, não paginado.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HELGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada. In: \_\_\_\_\_; HOFF, Mônica. (Org.) *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

\_\_\_\_\_. Transpedagogia. In: \_\_\_\_\_; HOFF, Mônica. (Org.) *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

\_\_\_\_\_. Transpedagogia: a arte contemporânea e os veículos da educação. In:

\_\_\_\_\_. HOFF, Mônica. (Org.) *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HOFF, Mônica. Curadoria pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. (Org.) *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HONORATO, Cayo. *A arte como atitude: entrevista com Luiz Camnitzer*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12., 2008.

\_\_\_\_\_. *Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política*. *Ars*, n. 9, 2010. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars9.html>. Acesso em: 29 jul. 2012.

ILÓPOLIS. Disponível em: <http://www.ilopolis-rs.com.br/site/>. Acesso em: 29 jul. 2012.

KASSEL E A DOCUMENTA, UM HISTÓRICO. Alemanha. Documenta. Disponível em: <http://www.dw.de/dw/article/0,,571335,00.html>. Acesso em: 29 jul. 2012.

KESTER, Grant H. *Colaboração, arte e subculturas*, 2010. Disponível em: <http://www.colartedigital.art.br/?p=108>. Acesso em: 29 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Dialogical Aesthetics. In: *Conversation pieces: community and communication in Modern Art*. California: University of California, 2004.

KWON, Miwon. *One place after another: site specific art and locational identity*. Cambridge, MIT Press, 2004.

LA BIENNALE VENEZA. Veneza: La Biennale di Venezia; Disponível em: <http://www.labiennale.org>. Acesso em:

LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (orgs.). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

MANIFESTA. Amsterdam: Fundação Manifesta. Disponível em: <http://manifesta.org/biennials/about-the-biennials/>. Acesso em: 29 jul. 2012.

MESQUITA, Ivo. Bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais. *Revista USP*, São Paulo, n. 52. p. 72-77, dez./fev. 2001-2002.

MOTTA, Gabriela Kremer. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

NOORTHOORN, Victoria; Yáñez, Camilo. *Projeto curatorial da 7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI comunicação, 2010.

\_\_\_\_\_. Walter Zanini. In: *Entrevistas*. Volume 1. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009.

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

O'NEILL, Paul; Wilson, Mick. (Eds.). *Curating and the educacional turn*. London: Open editions: De Appel Arts Centre, 2010.

PEDROSA, Mário. A Bienal de Cá para Lá (1970). In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. A Primeira Bienal. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Entre a Semana e as Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Às Vésperas da Bienal. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Época das Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Por dentro e por fora das Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. O momento artístico. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora universidade de São Paulo, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

ROCA, José. [Du]odecálogo. In: *Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

\_\_\_\_\_. Geopoéticas. In: *Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

ROGOFF, Irit. *Turning*. E-flux journal, novembro, 2008. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/turning/>. Acesso em: 09 jul. 2012.

ROLNIK, Suely. *À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Cartografia ou de como pensar o corpo vibrátil. In: \_\_\_\_\_. *Cartografia Sentimental*. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SANTOS, Mara Pereira dos. *Poéticas curatoriais: irradiações, deslocamentos territoriais, participação e debate*. In: FRAGOSO, Maria Luiza; GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Anais do Encontro Regional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2010.

SEBASTIAN ROMO. Vídeo, 2011, colorido, 6'53". Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=943IBGF834U&feature=related>. Acesso em: 09 jul. 2012.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO INSTITUTO INHOTIM, 1., 2012, Brumadinho. *Anais...* Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/inhotim/](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/inhotim/). Acesso em: 09 jul. 2012.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL PEDAGOGIA NO CAMPO EXPANDIDO. *8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7pwlTbjvv-M>. Acesso em: 09 jul. 2012.

SOUZA, Marcos Aurélio. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Disponível em: <http://musealogando.blogspot.com/2009/04/windows-live-hotmail.html>. Acesso em: 09 jul. 2012.

TALA, Alexia. *Cadernos de Viagem*. In: 8ª BIENAL DO MERCOSUL: ensaios de geopoética. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

TEJO, Cristiana (coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

UTOPIA STATION. E-flux; Disponível em: <http://www.eflux.com/projects/utopia/index.html>. Acesso em: 09 jul. 2012

VERGARA, Luiz Guilherme. *Curadoria educativa: Percepção imaginativa/ consciência do Olhar*. Anais do Encontro da ANPAP - São Paulo, 1996.

## ANEXO A – Armazéns no Cais do Porto e Casa M



Armazéns do Cais do Porto  
Foto: Mara Pereira



Armazéns do Cais do Porto  
Foto: autor desconhecido



Na Bienal do Mercosul - Casa M - Foto: Fátima de Quadros/indicofoto.com

Casa M  
Foto: Autor desconhecido



Casa M  
Foto: autor desconhecido

**ANEXO B - Cadernos de Viagem – Artistas Marcos Sari e Nick Rands**

Marcos Sari  
Intervenção na paisagem, 2011.  
Foto: Fábio Del Re.



Nick Rands  
Quatro cantos, 2011.  
Foto: Stein

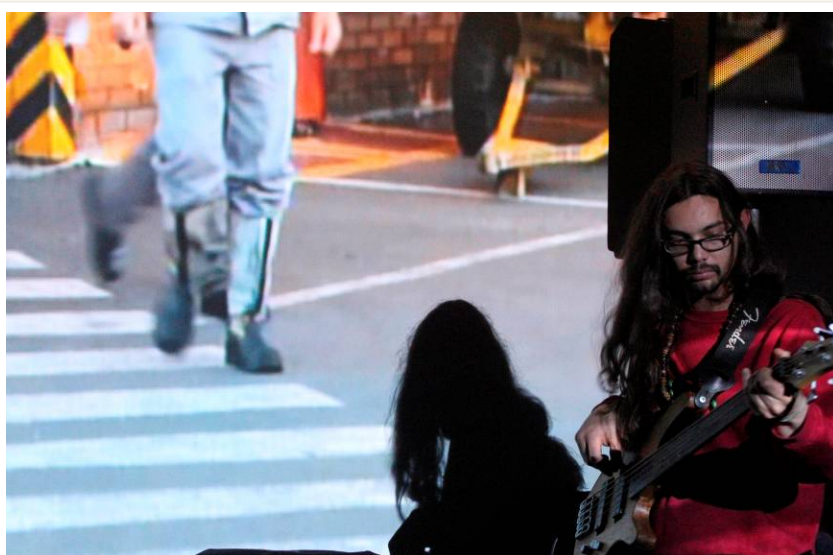
**ANEXO C - Cadernos de Viagem – Artistas Maria Elvira e Marcelo Moscheta**

María Elvira Escallón  
Nuevas floras, 2011. Entalhe sobre árvore.  
Foto: Fábio Del Re



Marcelo Moscheta  
Deslocando territórios: Projeto Uruguay, 2011.  
Foto: autor desconhecido



**ANEXO D - Cadernos de Viagem – Artista Beatriz Muñoz e Kochta & Kalleinen**

Beatriz Santiago Muñoz  
Folc-industrial, 2011. Vídeo e banda sonora ao vivo. Vídeo HD 8'  
Foto: autor desconhecido



Kochta & Kalleinen  
Coro de Queixas de Teutônia, Cais do Porto.  
Foto: Fábio Del Re

**ANEXO E - Cadernos de Viagem – Artista Bernardo Oyarzún**

Residência na aldeia Koenjú, 2011.  
Foto: autor desconhecido



Caligrafia, 2011. Linotipias de adobe sobre piso.  
Foto: Fábio Del Re.

**ANEXO F - Cadernos de Viagem – Artista Sebastian Romo**

Oficina de escultura na Escola Municipal Saldanha Marinho  
Santana do Livramento  
Foto: autor desconhecido



Máquina Eceleradora de ficções, 2011  
Exposição Cadernos de viagem, Cais do Porto, Porto Alegre, RS  
Foto: Mara Pereira

**ANEXO G** - Cadernos de Viagem – Artista Mateo López

Complexo Arquitetônico Museu do Pão  
Foto: Site de Ilópolis



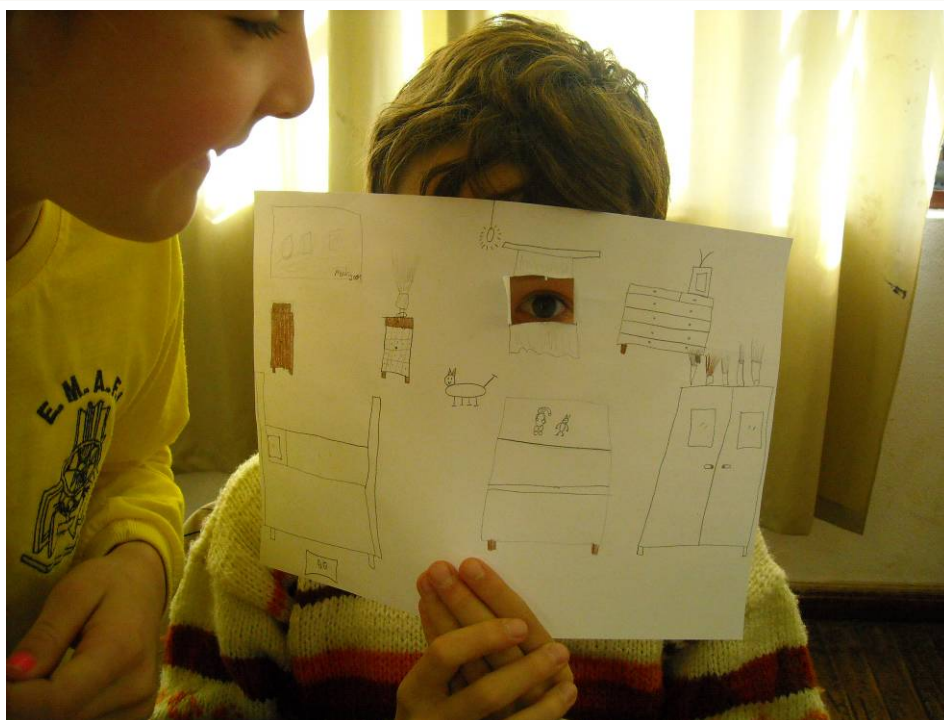
Moinho Colognese  
Foto: Lucas Pochnow



Oficina de Mateo López com estudantes da EMAFA, Ilópolis.  
Foto: Liane Strapazzon



Oficina de Mateo López com estudantes da EMAFA, Ilópolis.  
Foto: Liane Strapazzon



Oficina de Mateo López com estudantes da EMAFA, Ilópolis.  
Foto: Liane Strapazon



Oficina de Mateo López com estudantes da EMAFA, Ilópolis.  
Foto: autor desconhecido



Oficina de pão com Mateo López e pessoas do Museu do Pão  
Foto: Liane Strapazon



Oficina de pão com Mateo López e pessoas do Museu do Pão  
Foto: Raquel Romano



Oficina de Mateo López com agricultores, artesãos, artistas plásticos de Ilópolis.  
Foto: autor desconhecido.

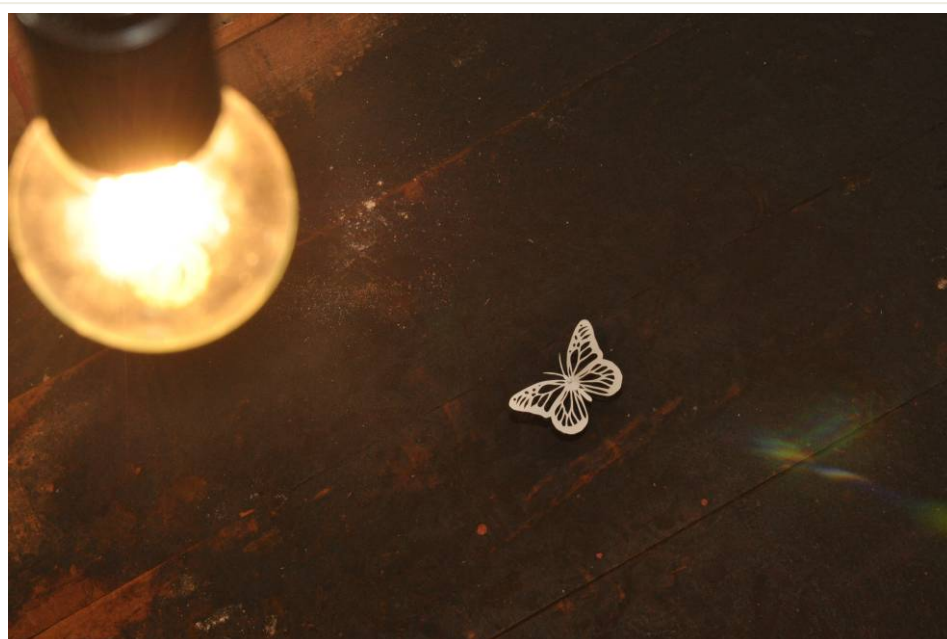


Exposição Notas de Campo, de Mateo López, no Moinho Colognese, Ilópolis, Jun/2011.  
Foto: Marizângela Secco





Exposição Notas de Campo, de Mateo López, no Moinho Colognese, Ilópolis, Jun/2011.  
Foto: Marizângela Secco



Exposição Notas de Campo, de Mateo López, no Moinho Colognese, Ilópolis, Jun/2011.  
Foto: Marizângela Secco



Exposição Notas de Campo, de Mateo López, no Moinho Colognese, Ilópolis, Jun/2011.  
Foto: Marizângela Secco



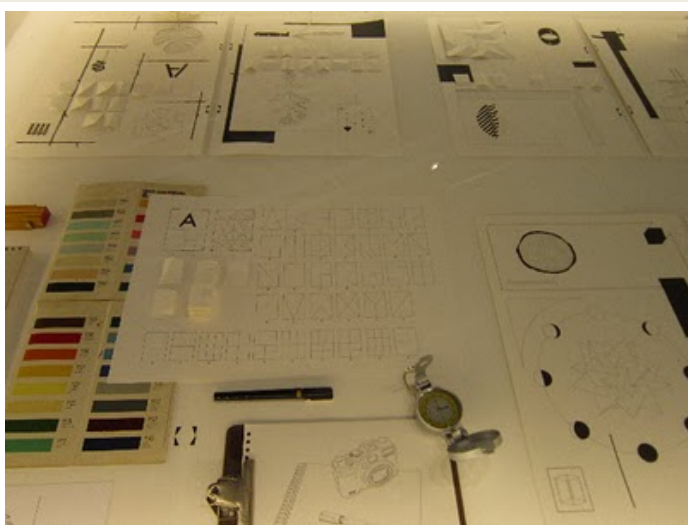
Exposição Notas de Campo, de Mateo López, no Moinho Colognese, Ilópolis, Jun/2011.  
Foto: Marizângela Secco



Escultura-lápis em galho de árvore  
Exposição Notas de Campo, Moinho Colognese, Ilópolis, RS, Jun/2011.  
Foto: Marizângela Secco



Escultura-lápis em galho de árvore  
Exposição Cadernos de Viagem, Cais do Porto, Porto Alegre, RS, Set/2011.  
Foto: autor desconhecido



Jornal, 2011  
Exposição Cadernos de Viagem, Cais do Porto, Porto Alegre, RS,  
Set/2011.  
Foto: autor desconhecido

## **ANEXO H - Entrevista com os curadores José Roca, Alexia Tala, Paola Santoscoy e Cauê Alves.**

Em 23/05/2011, Porto Alegre.

Mara Pereira: A partir de que interesses e objetivos a 8ª Bienal do Mercosul foi definida? Eu já vi o material no blog e no site, mas queria que você comentasse um pouco sobre a escolha do tema “Ensaio de Geopoética”.

José Roca: Bom, como todo projeto, nunca surge do nada, mas de preocupações anteriores, sobre relações entre arte e território, a ideia do artista viajante e da viagem como forma de conhecimento, a relação entre botânica e política e outros temas que já trabalhei anteriormente. Quando me convidaram para fazer uma proposta à Bienal do Mercosul, me lembrei de que sempre me pareceu muito estranho, muito esquisito, que uma bienal tivesse o nome de um tratado de livre comércio, pensei que o tema da geopolítica era um tema interessante, que é o que define uma nação, por que um grupo de nações de uma parte do continente decide associar-se e para que, e se isso tem funcionado ou não... Então propus um projeto que tivesse, que olhasse para uma ideia de nação desde uma perspectiva da arte, como se define um território desde o geográfico, o político, o cultural, o econômico... como está em um tratado de livre comércio, então tratei de definir uma nova ideia de conglomerado de nações, baseado em um interesse puramente econômico.

Mas como todos sabemos, também há territórios mentais que são definidos por características culturais, que não estão relacionados necessariamente com um território geográfico específico. Então esses temas que sempre me interessaram foram o ponto de partida para esse projeto. Mas como já aconteceu em projetos anteriores, me parece que esse tema poderia também ser uma estratégia de ação curatorial e de tal maneira que o *território* não apenas de artistas que trabalham sobre a ideia de território, mas também de artistas que trabalham no território ou o Rio Grande do Sul e Porto Alegre como territórios a serem explorados pelos artistas. E assim fiz um projeto original que logo foi retrabalhado por colegas curadores, e que inclui desde sua eclosão temática com os temas de geopolítica até artistas que viajam seguindo caminhos históricos e trabalhando com as comunidades ou com as particularidades culturais dos lugares por onde vão passando, fazendo exposições nesses lugares, ou artistas que escolhem diversos lugares característicos de Porto Alegre e os ativam com intervenções artísticas e também, um dos componentes importantes da Bienal é a criação de um novo território para a arte e a cultura que é a Casa M, entender a Bienal como uma possibilidade de utilizar “*dinheiros*” da arte para a... própria infraestrutura (barulho de cadeira arrastando, não se entende muito bem o que ele diz) ... e a possibilidade de estender a ação de um evento no tempo, porque geralmente as bienais duram muito pouco tempo, dois meses e meio, e logo depois não acontece nada entre uma bienal e seguinte, a Casa M é uma tentativa de estender a ação da Bienal no tempo.

MP: E antes de você ser convidado para a Bienal do Mercosul, você já tinha alguma relação com Porto Alegre e o Rio Grande do Sul, ou não, é um primeiro contato, é a primeira experiência?

JR: Com Rio Grande do Sul não, estive para a 5ª Bienal e conheci o projeto da 6ª e da 7ª porque conheço os curadores, mas não as visitei. Mas sim tive uma ampla, digamos, experiência de trabalho no Brasil desde minha participação na curadoria da Bienal de 2006, várias funções na Galeria Nara Roesler sobre a figura do artista viajante, também recentemente montadas na Pinacoteca de São Paulo e Regina Silveira, tanto no CCB RJ em 2009 como agora na Fundação Iberê Camargo, então essa é minha relação com Brasil, mas não especificamente com Porto Alegre, salvo quando me convidaram para a Bienal enquanto estava trabalhando para a exposição de Regina Silveira.

MP: Você falou sobre a Casa M, dessa ideia de ativação de um território, de pensar esse artista viajante e são vários artistas trabalhando com diferentes públicos, em diferentes contextos e situações, e eu queria saber o que você pensa, qual é a sua expectativa em relação à participação desses públicos, que são muito diferentes, assumem um caráter muito diferente. Como você pensa essa participação do público e o que você espera dessa relação dos artistas com o público.

JR: Bom, eu sempre tenho dito que toda ação proposta, como curador, tem que ir mais além da retórica curatorial, porque o pior que pode haver são esses projetos onde na apresentação um ano depois em Power Point, o curador conta a maravilha que foi, quando na realidade ninguém foi, ninguém visitou nem ninguém participou, e tudo fica como uma espécie de ideia e de boas intenções.

Então tudo o que estamos fazendo, queremos que realmente funcione da forma que dizemos que vai funcionar. E a ideia seria que esses artistas, à medida do possível, consigam envolver diferentes tipos de públicos. E são públicos variados, porque em muitos casos, é o público habitual dos artistas, que é o público da arte, as pessoas que se interessam, que são comunidades de artistas jovens, centros de arte e assim..., mas em outros casos são públicos específicos, como poderiam ser, por exemplo, os que se interessam pelo canto para uma dupla de artistas finlandeses que trabalham com corais, ou poderia ser também o público geral que de repente encontra uma obra sem que haja uma predisposição para encontrá-la, ou seja, está literalmente no espaço público, no território e alguém a encontrará e terá algum tipo de relação que não podemos nem prever nem controlar, então a ideia seria que não há um público, mas sim muitos públicos diferentes, e algumas dessas obras estão apontando a um público específico e outras estão, são mais abertas e estão recebendo um público que não sabem qual é.

Dessa forma, escolhemos artistas que já tinham uma tradição anterior de trabalhos com a ideia de viagem, ou seja, não forçamos a um artista a fazer algo que estivesse fora de sua prática, mas sim escolhemos artistas que já estão acostumados a viajar e que essa viagem gere alguma experiência artística, ou trabalham com comunidades ou ambas coisas, com esses critérios os escolhemos e lhes propusemos uma série de áreas do Rio Grande do Sul, inclusive de caminhos históricos e oferecemos para que escolhessem algum deles. Alguns foram pelos caminhos do gado, outros pelos jesuítas, outros das aldeias indígenas, Guaranis etc., e foram desenvolvendo, já junto com Alexia, de maneira mais precisa o que queriam fazer, mas todos eles tinham um grau de indeterminação porque não sabem exatamente o que vão encontrar e nem como vai ser a participação do público. Na realidade é uma aposta, porque não sabemos se vai funcionar ou não, mas acreditamos que sim.

MP: Fazendo uma análise, assim como a Bienal de São Paulo e outras Bienais do mundo e projetos como a Documenta de Kassel e outros, a Bienal do Mercosul se caracteriza por um conjunto de ações que envolvem arte e colaboração social, por meio de residências, articulações dos artistas com comunidades e diferentes instituições, propondo um compartilhamento de experiências e intervenções sociopolíticas, e são ações que tem início, considerando Brasil e outros países, nos anos 50, mais ou menos, e que tem se proliferado com mais ênfase desde os anos 90, isso pelo que eu tenho estudado e verificado. A crítica de arte, curadora e professora da Universidade da cidade de Nova York Claire Bishop, no texto “A virada social: colaboração e seus desgostos”, um texto que foi publicado em 2006 na “Arte Fórum”, ela evidencia sua preocupação com um modo como projetos de arte e colaboração social têm sido avaliados por um ponto de vista ético e não pela junção de aspectos estéticos e sociopolíticos, que ela considera muito importantes. Ela ressalta a prioridade que é dada nas ações ao efeito social em detrimento das considerações a respeito da qualidade artística. Eu queria saber – não se você conhece esse texto da Claire – o que você acha, como você vê essa questão, essa afirmação, essa preocupação dela nesse sentido.

JR: Bom, não tanto para comentar o texto, mas em geral o que penso é que há uma tendência a pensar que se a arte trabalha com comunidades isso é automaticamente bom, mas pode ser bom no sentido ético e talvez não no sentido estético e tem que haver uma conjunção de ambos, porque parece que o trabalho com comunidades é uma espécie de seguro de vida para a obra, em que ninguém pode tocá-la porque está ajudando alguém e nesse sentido é bom, por exemplo, na Colômbia há um programa que está intervindo no espaço público de uma maneira muito violenta, com árvores, e borboletas e outras formas em metal, que são entregues a artistas para que as decorem, as pintem de diferentes cores e esse projeto está blindado, porque os “*dinheiros*” da venda dessas esculturas vai para as viúvas e os órfãos dos soldados que não sobreviveram aos combates. Então ninguém pode opinar sobre isso porque automaticamente está blindado, por estar a serviço de uma causa social. Fazendo um paralelo, a maioria das práticas que trabalha com comunidades tem essa blindagem à crítica porque supostamente estão amparadas por uma espécie de “altura” moral, mas definitivamente, primeiro: não necessariamente têm uma boa qualidade artística ou um interesse artístico; segundo: não necessariamente alcançam ao que se propõem, porque muitas vezes a comunidade está a serviço das obras e não o contrário, e isso é um problema, penso que às vezes quando dizem que os artistas estão disponíveis quando trabalham com comunidades, geralmente é o inverso, terminam as comunidades estando disponíveis a um projeto artístico, o qual nem precisavam e nem o pediram.

MP: Quando vocês escolheram os artistas e os projetos, e como vocês vêm acompanhando, tem esse tipo de análise, de conversa? Como isso acontece, sendo uma curadoria coletiva, com os curadores adjuntos, como isso se dá no processo para 8ª Bienal do Mercosul?

JR: Bom, há pessoas que dizem que o consenso mata a qualidade, porque se termina optando não por propostas radicais e não pelas que tem potencial para serem aceitas pela maioria, e também há um ditado que diz que um camelo é um cavalo desenhado por um comitê, ou seja, é um engenho no qual todo mundo opinou e resultou em uma coisa raríssima, então, o que sim é que sempre tenho

insistido quando trabalho em grupos, é que todos devem vestir a camiseta, todos devem poder responder pelos artistas, porque o problema que há com os comitês é que é muito fácil lavar as mãos, por exemplo: “O que acontece com essa peça? Ah, eu não gostava, mas os outros disseram que sim, então tive que aceitar”.

Então, tenho insistido em que qualquer proposta deve ser discutida até que todos estejamos convencidos, porque se não acontece esse distanciamento e a não tomada de responsabilidade. Sempre tenho afirmado também que uma curadoria se assina, como se assina um cheque ao portador, não é pelo prestígio, mas sim para responder, se assina e vai ao público onde qualquer um pode cobrar, e temos que estar prontos para responder, nesse sentido a curadoria coletiva deve considerar isso, todos vamos responder por cada uma das decisões que foram tomadas coletivamente. Claro, estou falando em termos ideais, nunca acontece, ou seja, entre todos nós, estou certo que de que alguns dos artistas, digamos, não nos entusiasmavam tanto, mas me convenceram e tal... e também sempre há a questão de artistas, inclusive que conhecemos muito bem, que por diversas razões não aconteceu a colaboração que eles esperavam com o lugar, ou não encontraram o que esperavam encontrar, por mil razões pode não funcionar bem o processo.

Mas, para responder sua pergunta, escolhemos os artistas pensando nas práticas que conhecemos, ou seja, sabemos que essa pessoa faz esse tipo de trabalho e já o fez nestas circunstâncias, acreditamos que é capaz de fazer algo similar ou utilizar a experiência que já tem, para submeter um projeto em um lugar que não conhece até agora, porque necessitamos colocá-lo em uma situação estranha que é uma situação similar a qual tiveram os artistas viajantes que acompanharam aos viajantes científicos nos séculos XVIII e XIX, que é o de enfrentar um território desconhecido, e de alguma maneira documentá-lo, cartografar ou atuar sobre ele, então eles vêm sem saber muito bem o que vão encontrar e têm que responder a isso. Nós partimos de práticas que já conhecemos, mas não sabemos efetivamente aonde elas nos vão levar quando se realizam as viagens.

Alexia: Uma coisa importante é que nós meio que definimos alguns dos perfis, fizemos muitas viagens de pesquisas, dentro da região do Rio Grande do Sul e na América Latina, então, íamos sabendo o tipo de artista que buscaríamos para cada componente.

MP: Uma última pergunta, baseada em um livro da Gabriela Motta, que é o “Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul”, e nesse livro ela coloca uma questão, que aparece em outros textos também, de outros autores, ela traça uma genealogia da Bienal Mercosul, e ela diz que atualmente a natureza da visibilidade proporcionada por uma exposição do tipo Bienal é da ordem do espetáculo, assim como a persistência e proliferação desse modelo expositivo no mundo contemporâneo, e nos anos 60 - aí ela se refere ao Guy Debord-, que apontava que a cultura tornada integralmente mercadoria, deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular; ela se refere às bienais como projetos inseridos nesse sentido, nessa ideia de uma sociedade de espetáculo. Como você analisa essa afirmação em relação a Bienal do Mercosul e confrontando as suas intenções apresentadas nos discursos em atuar no campo das micropolíticas, das microgeografias?

JR: A Bienal do Mercosul surge como parte de uma política de cidade, de posicionar Porto Alegre no contexto regional como uma cidade importante, que descentraliza o



que nesse momento era um eixo entre Rio de Janeiro e São Paulo aqui no Brasil, para gerar um triângulo, que penso ainda não ter se concretizado, mas que está tendo cada vez mais peso, e também para tornar-se um dos pontos de referência dessa parte do Sul, porque culturalmente o Rio Grande do Sul tem muitas relações com o Cone Sul e com Argentina e Uruguai, inclusive em ocasiões mais ao norte do Brasil. Então surge, dentro desse contexto, como uma Bienal tradicional, ou seja, um grande evento ruidoso, massivo, com muitos artistas, que se concentra em um espaço e tempo, curto, assim são todas as bienais.

O que nós fizemos pra tratar de escapar da tentação da espetacularidade, foi criar uma Bienal que não é majoritariamente ou primordialmente expositiva, tem um componente expositivo, claro, mas não é o único, e temos três polos de ação, um deles são as estratégias expositivas, as exposições em diferentes lugares, mas temos outras, as quais chamamos “ativadoras”, que são ações que não necessariamente conduzem a uma exposição, mas que sim ativam uma cena específica, seja no território ou seja em Porto Alegre, e que além disso estendem a ação da Bienal no tempo. Algo para romper com a ideia da Bienal concentrada em um lugar e um tempo muito específicos, que é a ideia da Bienal espetacular que está em todos os lugares, temos a Bienal distribuída por todo o território do Rio Grande do Sul, por várias áreas de Porto Alegre e por extensão, começamos fazer bastante tempo com nossas próprias viagens, no tempo digamos, em seguida estão as viagens dos artistas e seus cadernos de viagem, que também estendem a ação da Bienal, digamos, dando início muito tempo antes e amanhã inauguramos a Casa M, muitos meses antes da inauguração da Bienal e fica depois muito tempo, quem sabe se consiga de forma permanente, esse é o segundo polo; e o terceiro é o projeto pedagógico que é uma das características dessa Bienal para estender a ação no tempo, é o projeto que fica durante os dois anos entre uma Bienal e a outra, e que propõe uma ação mais estendida da Bienal na cena local, através dos projetos educativos. Então, isso é o que estamos fazendo, conscientemente, evitando uma Bienal baseada somente no expositivo, para realizar outro tipo de ações.

MP: Como vocês receberam o convite para fazer parte do corpo curatorial da 8ª Bienal do Mercosul e o que vocês consideram que influenciou na escolha da participação de vocês no projeto?

Paola: Pessoalmente, eu estava trabalhando no ano passado nos Estados Unidos, depois de fazer o mestrado em um projeto que é uma Bienal nas Américas, querem instaurar lá, então estava trabalhando com vários artistas da América Latina nos Estados Unidos, integrando artistas locais na região onde estava trabalhando, e acredito que na realidade o que interessou a José Roca ao me contatar era ter essa posição no continente, trabalhando nos EUA e no México também, porque na realidade é onde estou radicada, e ao mesmo tempo acredito que há questões em cada um de nós, e isso é uma opinião minha, pois não conversamos diretamente sobre isso, mas penso que se considerou no processo, onde cada um de nós tem uma experiência particular com algumas coisas e com os componentes com os que estamos trabalhando, quando fizemos a curadoria coletiva, se concentram nisso. No meu caso, meu trabalho curatorial começa em um espaço independente no México, que se chamou “La Panadería” (A Padaria), e que foi um espaço muito emblemático, dirigido por artistas e curadores, um espaço independente, e depois trabalhei em outras instituições no México, mas isso marcou muito minha prática e uma proximidade a artistas da minha geração.

Na Bienal estou encarregada de acompanhar o componente que se chama “Continentes”, que é um convite a espaços independentes da América Latina, para que ocupem outros espaços no Rio Grande do Sul e é uma espécie de curadoria “suave”, temos chamado assim, porque os convidamos a que eles colaborem e nós estamos intermediando, como alguém que opina também, como um facilitador também para que os projetos se possam realizar, mas esse tipo de estruturas de trabalho, são as que tenho experiência pessoalmente, então para mim, isso representa não só uma questão prática, de seguir um componente, mas um interesse pessoal que vem de muito tempo atrás, e que na Bienal posso desenvolver e explorar de outra maneira, acredito que seja isso. E o mesmo acredito com cada um, há questões que se conectam com nossas investigações, com as regiões onde trabalhamos.

Alexia: No meu caso, nós já nos conhecíamos fazia um tempo, e tínhamos a intenção de fazer alguns projetos juntos, que não se concretizaram por assuntos de financiamento. Então por um lado foi essa oportunidade de poder trabalhar juntos e por outro foi super chave, acredito, o meu interesse na arte brasileira, no ano passado participei de um projeto que se chama “Focus Brasil”, onde convidei 13 artistas brasileiros a fazer diferentes exposições durante um ano inteiro no Chile, fizeram exposições e um programa pedagógico com conversas e atelier (oficinas), e bom, meu interesse com a cena da arte brasileira foi super intenso, aprendi a falar português, a escrever e acredito que isso foi bastante importante. E por outro lado, estou encarregada do componente “Cadernos de Viagem”, que também casa muito bem com meus interesses do que é a mobilidade no artista contemporâneo, a mudança do modelo das práticas contemporâneas do artista, como o artista está fazendo obra “*on the road*”, durante viagens ou mudanças nos deslocamentos, saem do lugar e fazem trabalhos em resposta a lugares sociais específicos e a componentes sociais específicos. Então esses têm sido meus interesses e tenho trabalhado sobre isso há muito tempo, acredito que ele foi inteligente quando me escolheu [risos].

Cauê: Bom, eu não conhecia José pessoalmente, acho que José se informou com algumas pessoas, que até hoje não nos disse quem são. Mas eu havia trabalhado bastante no Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 2005, então fiquei mais próximo do Museu nos anos de 2005 e 2006 quando fiz parte do Conselho do Museu, em que a gente fazia a programação toda e uma época em que o Museu estava se expandindo, fomos para o prédio da Oca, que é um prédio importante no Parque Ibirapuera, fizemos uma grande exposição do Acervo, então tinha um trabalho mais institucional, mas ao mesmo tempo trabalhando muito próximo de artistas, escrevendo textos, com uma revista que a gente tinha feito, também independente, com poucos recursos e também, eu não sei o quanto José arquitetou isso e o quanto foi coincidência, eu trabalhei muito na Academia no Mestrado e no Doutorado com fenomenologia e arte sensorial, e tentar entender a importância da percepção, justamente o campo que eu fiquei responsável se chama “A cidade não vista” e que são trabalhos mais sensoriais, trabalhos que lidam com cheiro, com som, com luz, mas não que esse módulo seja apenas voltado para isso, é também uma aproximação com o território urbano na tentativa de entender como essas experiências sensoriais se embrenham dentro de percurso histórico com sítios de interesses culturais, símbolos da cidade, mas que não são vistos exatamente pelo cidadão, porque está fora do seu cenário, então de algum modo o meu interesse

pela história da arte, pela política, de algum modo já trabalhei um pouco com isso no ano passado, junto com uma conciliação com essa parte mais sensorial, foi um pouco o desafio desse segmento, porque de modo de muito simplista e muito esquemático, se separa a questão da arte urbana, da relação mais sensorial e mais direta com o trabalho de arte, e esse justamente quer, ou seja, os trabalhos do “Cidade não vista” não estão chamando atenção diretamente para eles, mas sim para uma experiência com o lugar, com o espaço e uma experiência que não é com o olho primordialmente, entendeu, é uma experiência que envolve mais a totalidade da percepção, envolve mais uma presença do corpo em relação ao espaço. Eu havia trabalhado tanto no Mestrado quanto no Doutorado com artistas como Hélio Oiticica com uma formação filosófica muito importante, acho que isso foi algo fundamental para eu elaborar conceitualmente o texto desse componente.

A: E tem uma coisa que eu quero dizer, que não pareça que José tenha arquitetado tudo para poder dizer: “Você se encarrega disso e tal”.

C: “Ah não! Pelo contrário”.

A: “Foi bem ao contrário. Foi com muito cuidado. E eu quero dizer que é uma conversa que nós tivemos, antes de partir para o trabalho, que foi super importante considerar as personalidades de cada um, a parte pessoal de cada um, nossas formas de trabalhar. Ele já trabalha há muitos anos e teve que dividir a experiência dentro da arte, no mundo da arte há muitos egos e sim foi importante que fossemos pessoas que soubéssemos trabalhar em equipe e pudéssemos chegar até o último dia da Bienal sendo uma equipe. Isso foi uma parte importante nas suas escolhas.

MP: Que é o trabalho de colaboração de uma curadoria.

A: Absolutamente. Há pessoas que são muito autorais, há muitos curadores que são demasiado autorais e não são capazes de fazer parte de uma equipe, e sim querem...

P: E magicamente também quando nos convidou, José já tinha a ideia geral do tema que queria trabalhar na Bienal, então no meu caso com as entrevistas dele e as primeiras conversas, foram em relação a sua experiência, sua trajetória, a minha, que interesses haviam, mas depois também, inclusive antes da seleção final, havia essa questão do tema que se vai trabalhar para saber se era um tema que nos interessava. Acredito que é difícil cair em projetos que sejam interessantes como projeto, e tematicamente também, porque às vezes sucede uma coisa sim e a outra não.

MP: Eu me lembro de uma das primeiras entrevistas que eu li – não sei se li ou foi um vídeo do José – em que ele falava desse interesse em trabalhar com questões sensoriais na cidade, nada tinha sido definido ainda, foi acho que a primeira vez que ele foi a público falar sobre a Bienal, e é interessante, porque é isso, é casar uma ideia que você já tem inicial com um curador que tem a ver, que tem relação e você falando agora é interessante, porque foi a primeira coisa que me marcou em relação ao que ele falou a respeito da Bienal, que era pensar uma relação com os lugares da cidade por outras vias que não a do olhar, que não a da visão, e aí você fala disso agora, eu achei curioso [risos].

C: Como isso ficou, né?!

MP: É, como é que ficou, porque ele, não sei se ele já te conhecia, conhecia seu trabalho, seu projeto, mas a ideia ele já tinha e encontrou alguém que...

C: Ele tinha um projeto, e ele pediu colaborações para todos nós, assim, mandou o projeto para lêssemos e enviássemos sugestões e depois a gente acabou engajado oficialmente, mas o modo de trabalhar é uma coisa que me admira muito, nessa equipe, é a abertura para o diálogo, tudo é contestável a qualquer momento, então não um modo de "esse é o projeto aceite ou não", não, existe o projeto, vamos discutir e vamos ver onde podemos encontrar elementos que interessem a todos, a postura dele nunca foi a de um curador geral que é dono da bienal, pelo contrário, ele compartilha todos os passos com toda a equipe e coisa que é muito rara em bienais, em exposições no geral, essa abertura para o diálogo, essa abertura para o outro, acho que é uma generosidade, uma sabedoria muito grande de conseguir conduzir, porque não é simplesmente deixar para que os outros façam, pelo contrário, ele está conduzindo em todas as instâncias, desde o design gráfico, da iluminação, da museografia, da produção, ele está muito presente e nos ensinando a cada momento também, modos de solucionar conflitos e problemas que vão surgir, acho que essa questão da abertura para o diálogo, o próprio tema da Bienal é um tema aberto para a cidade, se o projeto dele propõe essa relação com o território, com a cena local, ele não poderia chegar aqui com uma coisa fechada. Então está muito coerente o modo de trabalho com o próprio tema do trabalho.

A: No fundo, acredito que a primeira reunião foi a sensação ok, nós viemos e ele apresentou qual era o seu projeto, mas no decorrer do tempo, fomos todos aportando, trocando, mudando e assim fazendo realmente um trabalho 100% em colaboração. Então, isso já não é mais... Sim é o projeto inicial de José, é a Bienal onde ele é o curador oficial, mas onde todos nós nos sentimos muito... é 'nossa' bienal, todos são 'nossos' artistas e não porque Cauê esteja encarregado de "Cidade não vista" e eu de "Cadernos de Viagem" que esses são 'meus' artistas e aqueles 'dele'... são todos nossos artistas e este é nosso projeto...

C: Isso porque um artista passa de um componente para o outro no decorrer do projeto [risos]... E todos nós trabalhamos em Geopoéticas que são os galpões que na verdade é o lugar onde há mais visibilidade, para muita gente a Bienal se reduz aos galpões, então não que a gente ache isso, mas toda a equipe está trabalhando com o galpão... então nós quatro estamos o tempo todo lá...

A: E outra coisa importante para que você saiba, tem sido a importância de trabalhar em parceria com a produção, geralmente se faz o projeto e depois se chama uma equipe de produção para que executem, aqui tem sido tudo conversado para que as coisas aconteçam mais facilmente, e isso tem ajudado muito, com museografia também, então tudo tem caminhado junto, e sempre com a parte pedagógica...

C: Isso que eu ia falar, a parte pedagógica também, porque além da produção, o José frisa muito nas falas que ele convidou o curador pedagógico, antes de todos nós, porque ele queria que esse projeto não fosse simplesmente traduzido pedagogicamente, como se fosse um serviço a ser prestado, pelo contrário, a curadoria pedagógica também está participando em todas as instâncias desde o início, colaborando de modo muito intenso, como nós os adjuntos estamos, então a

curadoria não é algo que vem *a posteriori*, pelo contrário faz parte da elaboração desde o início, está no interior do processo curatorial.

MP: Então, isso que eu queria perguntar, exemplos de como a relação aproximada, direta, com a curadoria pedagógica interfere no planejamento de vocês? Isso chega a interferir na hora de pensar em um artista, como é que isso acontece?

C: Principalmente em “Cadernos de Viagem” e na Casa M.

[Todos falam juntos]

P: Pablo tem participado das reuniões curatoriais, também sugerindo artistas diretamente com sugestões concretas para todos os componentes, mas além disso, acredito que o que fez foi transmitir, digamos, a maneira como ele entendia o projeto pedagógico e como poderia se conectar com algumas questões de tal maneira que nós ao escolhermos artistas também tínhamos muito em mente de que maneira poderia ativar algumas questões pedagógicas, mas não em todos, porque se não se vai realmente a outro lado, se converte em um projeto muito focado nisso, então acredito que sempre houve um bom balanço (equilíbrio).

MP: E queria saber, se existe – é uma pergunta que eu vou fazer para ele também depois – se vocês têm algum método, em todo o trabalho de vocês, de acompanhamento – assim, das ações é claro, vocês estão o tempo todo em diálogo, conversando, avaliando o tempo todo – mas com relação às expectativas que vocês têm com as ações dos artistas, com todo o projeto e os objetivos com cada um deles, que vai se construindo no decorrer do processo, vocês têm algum modo, além da conversa entre vocês de avaliar o processo, que vocês possam no final identificar o que foi como se pensou no início ou tudo se transformou, como é esse tipo de avaliação?

A: Isso é algo bem particular, que pela primeira vez vai ser feito na Bienal do Mercosul, acredito que é a primeira vez... que ao final vamos ter uma reunião e vamos fazer uma avaliação. Como vai ser a avaliação eu não sei.

C: É, talvez, a gente ainda não tem confirmado ainda, mas uma das possibilidades era fazer um seminário público, mas não está confirmado ainda, então não pode se divulgar isso, ou pelo menos algo interno sim, porque é uma coisa que também foi feita pelo José e pelo Pablo, especialmente o Pablo, ele fez uma avaliação dos resultados e do modo como o pedagógico funcionou até agora, viu o que funcionou e o que não deu certo e tentando não partir do zero.

MP: O que não funcionou até agora, você fala em relação às outras bienais?!

C: Isso, não é que cada curador que chega vai começar do zero, fazer um novo projeto pedagógico, ao contrário, ele aproveita as coisas que estão funcionando e faz novas propostas, e acho que o modo do José trabalhar também - embora seja um modelo de bienal completamente diferente do que tem sido a Bienal do Mercosul – nos interessa deixar um legado para a cidade, especialmente com a Casa M, que a proposta é que ela continue, então teremos que avaliar a pertinência da Casa M, a importância dela para a cidade, com o que de fato a Bienal contribuiu e talvez deixar alguma semente para que seja reelaborada... As próprias críticas nossas talvez sejam reelaboradas pelo próximo curador da Bienal, então acho que a própria...

A: E tomara que o próximo curador da retome isso...

C: [...] retome isso, né? Então de algum modo a questão central que a gente já deixou bem claro, é que essa bienal não é um disco voador que chega do além,

pousa aqui e vai embora depois de dois meses, é um processo que envolve, pelo menos um ano antes e que continua para além depois que a gente vai embora, mas a Bienal vai continuar aqui, então essa avaliação que a gente vai fazer vai pressupor essa ideia de desenvolvimento de continuidade, pela própria Fundação Bienal que está necessitando de algo que seja para além de uma prestação de serviços rápida.

MP: Quando você fala de um diferencial dessa Bienal em relação às outras, você fala principalmente em relação a isso, a essa questão da continuidade?

C: Não, eu digo em relação a que essa Bienal não é apenas uma exposição de arte, como em geral se compreende a bienal, essa Bienal tem uma série de estratégias ativadoras, como o “Caderno de Viagem”, como “Continentes”, como “Cidade não vista”, como a Casa M e que, portanto são modos de aproximação com o território da cidade, com o território do Rio Grande do Sul, em geral as pessoas tendem a entender a bienal como uma exposição apenas então... além de seminários que estamos realizando...

MP: O que você falou, não são só os galpões...

C: É, não são só os galpões, exatamente, tem muita coisa para além dos galpões, como em geral as bienais são vistas, especialmente as do Mercosul.

A: Por exemplo, em “Cadernos de Viagem”, cada artista que está fazendo um percurso em seu lugar de destino, está fazendo as três semanas desta residência, e uma exposição onde se mostra não uma obra afinada, mas o processo do que foi a viagem e um pouco do seu processo de pensamento que o vai levar à obra que será mostrada nos cais, então é um pouco isso, a aproximação em direção ao território, e à comunidade geral do Rio Grande do Sul, não é uma bienal que vem e se instala em Porto Alegre e vai embora, é Rio Grande do Sul e o componente comunitário é bastante importante.

MP: Eu queria, é... está muito presente mesmo em todo material que eu vi, tudo que vocês estão produzindo, essa questão do território, é um fato, o próprio tema e todas as articulações nesse sentido e acho que fica muito claro para mim esse artista e um corpo curatorial estrangeiro, né, ao lugar, claro, você é do Brasil, mas eu falo estrangeiro principalmente ao Rio Grande do Sul, Porto Alegre, claro que vão ter artistas daqui também...

C: E tem bastante. É a bienal que tem mais artistas gaúchos...

MP: É, de todas as outras bienais?... E tem toda a pesquisa de campo...

C: E não só de Porto Alegre, mas de todo Rio Grande do Sul, todos nós fomos ao Rio Grande do Sul...

MP: Isso, eu acompanhei pelo blog... E eu queria saber como vocês se sentem – é mais uma pergunta livre, nem estava aqui, me surgiu agora – como estrangeiros em um lugar, como esse olhar novo, você está em um lugar que você está descobrindo e você vai produzir todo um projeto... uma pergunta assim bem livre... como é estar

nesse lugar como estrangeiro e lidar com artistas que muitas vezes também estão nesse lugar como estrangeiros?

A: Acredito que há um ponto, quando você viaja, muitas vezes acontece essa busca pelo diferente, pelo exótico. Acredito que quando você chega a um lugar olhando mais internamente, o contato é super diferente, nós fizemos um trabalho muito exaustivo de pesquisa e de viagens ao interior e não é só conhecer o lugar, o espaço, mas o lugar mesmo, as pessoas. Como nos sentimos como estrangeiros aqui? Já é como nossa própria casa o Rio Grande do Sul!

C: A própria Paola veio morar aqui em Porto Alegre, então a ideia de que esse distanciamento inicial não existe mais...

MP: Você veio quando?

P: Estou a um mês aqui. Mas minha primeira vez no Brasil foi em setembro, quando viemos para a primeira reunião, e justamente eu falei com José, quando ele me convidou, ele deve saber, eu conheço a cena brasileira à distância e o que me é possível conhecer à distância, mas não é uma cena que eu conheça, se é o que você está esperando, porque realmente havia esta questão de vir trabalhar onde não se conhece o cenário, não como Alexia, Cauê e Fernanda que estão aqui e conhecem. E José me respondeu: "Melhor ainda. Assim você chega com olhos novos, é uma oportunidade para ter um olhar de fora". Então acredito que funciona em vários níveis, pessoalmente é como de repente de uma tacada entrar em um contexto onde você não conhece, mas que ao mesmo tempo há muitos elementos que ajudam a tocar diferentes coisas, as pessoas do lugar...

A: No meu caso foi um pouco como aconteceu com Paola, por um lado fantástico, que bom que me convidam e por outro também assusta, eu disse a ele: "Escuta, eu conheço bem a cena brasileira, mas a Latino-americana não tanto, eu vivo no Chile, conheço a cena chilena e a brasileira, porque eu vivi muitos anos na Inglaterra, então fiz muitos estudos lá e toda minha pesquisa foi lá, então tinha uma visão mais ampla da arte na Europa, da arte contemporânea na Inglaterra, em Berlim, e ele também me disse: "Não, não, fantástico, vamos fazer uma boa salada mista. Um conhece mais uma coisa, outros outra... enfim".

C: O meu maior desafio também não foi a relação com Porto Alegre, de me sentir estrangeiro em Porto Alegre, porque é tão perto. A dificuldade foi justamente com artistas de outros lugares que eu não tinha a menor familiaridade, acho que com a cena brasileira de um modo geral, assim, das capitais brasileiras eu tenho uma certa proximidade, mas a minha atuação sempre foi muito restrita ao Brasil, então acho que é uma oportunidade enfim... e a maior dificuldade não é me sentir um estrangeiro aqui mas é saber lidar com artistas internacionais, compreender poéticas que eu não havia conhecido, então tem muita coisa nova que não é da arte brasileira, então no meu caso acho que é um pouco o inverso, justamente.

MP: Sim, quando pensei nisso porque são estrangeiros, mas porque a Bienal do Mercosul tem uma questão que é um diferencial, que é o enfoque na cidade, que é o enfoque com muitos artistas estrangeiros, é uma bienal internacional, mas ela tem um enfoque nesse território, o território do Rio Grande do Sul. Claro, e América

Latina. Mas como estão todos em trânsito, em circulação, nesse trânsito mesmo por diferentes territórios...

C: E todo mundo fala né, que o Brasil está de costas para América Latina, está olhando para Europa, para África, a própria posição geográfica, a ocupação pelo litoral do Brasil, historicamente a ocupação vem pelo litoral, então a parte mais próxima do Chile, Argentina, Equador, Uruguai sempre foi deixado de lado, e esse tratado do Mercosul foi uma tentativa de reforçar isso, mas todavia é um tratado meio ficcional ainda, então essa compreensão do Mercosul como uma ficção, a noção de nação como uma ficção, como uma construção histórica é algo que está no próprio projeto e a gente está revendo um pouco isso.

MP: Eu vou fazer só mais duas perguntas, que são as perguntas que eu fiz para ele. Que são as que se referem a Claire Bishop e a Gabriela Motta, que eu queira mais ter uma visão de todo mundo. Vocês viram na hora que perguntei?

C: E todos nós lemos o livro da Gabriela Motta, ela entregou um para cada um de nós.

MP: Então nem vou perguntar, vou pedir para vocês falarem. Vocês se lembram das perguntas? Ela fala dessa questão da Bienal como um projeto inserido na sociedade do espetáculo, mas eu fico me perguntando, que foi a pergunta que eu fiz pra ele, que é com tantas ações que têm um caráter de micropolítica e de pensar microgeografias, de relações próximas, de ações em comunidades, em aldeias, com trajetos, tudo isso, e aí o José respondeu sobre a questão da continuidade que não é um espetáculo pelo fato de não ser dois meses e acabou, né, um evento, tem uma continuidade...

C: É, e também pela dimensão né, você vai na Casa M amanhã, que é a inauguração, você vai ver, que é uma casa, tem uma proporção muito inserida no bairro, uma casa que é frequentada pela vizinhança, a gente teve agora sábado um chá com os vizinhos, então...

MP: Então ela já acontece.

C: É, foi uma pré-inauguração na verdade e que tem uma relação de integração com o bairro muito grande, então não tem nada de espetaculoso mesmo...

P: Um projeto gigantesco, mesmo quando é pequeno.

C: E é um trabalho enorme, justamente, porque a escala da Bienal é outra, a escala da Bienal não está montada para uma casa, não é um espaço expositivo a Casa M, embora ela tenha uma vitrine, é voltada para fora...

MP: É um espaço de troca, de convivência, de encontros...

C: O que é uma coisa completamente diferente de qualquer tentativa espetaculosa e midiática que a gente poderia ter, então isso é uma aproximação que está no projeto com a comunidade e que o José fala muito em escultura social né, porque a Bienal do Mercosul sempre deixou presentes para a cidade, como o José Resende e a Carmela Gross. Esse seria o presente que a 8ª Bienal daria para a cidade, uma espécie de não monumento... (todos falam juntos) e da relação que tenta - [A: E vai depender muito da cidade!] - estabelecer da cidade.

MP: Eu gosto muito dessa ideia de escultura social, que o Beuys trazia também, que é importante pensar. Mas eu fico pensando também, assim, em relação a essa



questão do espetáculo, que é sempre uma questão, que eu me deparei com vários autores, por exemplo, mesmo em projetos que não tem a princípio esse caráter, mesmo a Bienal do Mercosul, é uma questão para conversar mesmo, porque eu estou em um processo de reflexão..., que é como projetos que são, que tem esse caráter de convivência, de troca, de aproximação e compartilhamento, no momento em que se divulga, mesmo tendo um formato continuado e sendo um processo de se inserir na cidade, de fazer parte desse modo de vida e do cotidiano da cidade, como que esses projetos no momento em que são divulgados, ou que são articulados, e aí tem toda uma discussão em relação aos patrocínios que os projetos têm, está entendendo? Eu queria ouvir mais vocês.

A: Me deixa responder! Não estou falando do caso específico da Bienal do Mercosul, mas de projetos em que estou trabalhando, geralmente, é meu caso pessoal, não estou falando em nome de outros, as vezes a mostra realmente é uma desculpa, se converte em somente uma desculpa para poder realizar o projeto. [Mara não entende a palavra 'excusa', Cauê diz ser 'desculpa', e Alexia diz que não... a tradução é 'desculpa' ou pode ser também 'licença'] Por exemplo, eu estou planejando um projeto que é um encontro latino-americano no Deserto de Atacama, ok? Essa situação do encontro, do momento em que todos os artistas vão compartilhar, que vão se envolver com a comunidade, há toda essa relação com o espaço, com o lugar, a convivência, isso é o mais rico do projeto, isso nenhum patrocinador compra, você tem que dar uma mostra... (algo acontece que corta o fio da fala dela). É isso. Sim é super interessante poder mostrar o resultado disso, mas o mais forte é esse momento de convivência, no lugar e que vai ser vivenciado somente pelos participantes, o que se mostra depois, há alguns artistas, por exemplo, Hamish Fulton, que diz que sua obra é a caminhada. Ele caminha, e essa é a obra, o que ele depois mostra, as fotos, os textos que faz, são um resultado disso, mas a obra é o que aconteceu. Em muitos desses projetos às vezes o importante é esse momento onde se engatilha a criação e depois, bom, a mostra é... bom, não estou dizendo que seja uma desculpa (licença) somente, mas se realiza uma mostra, que não é centro de tudo o que significou isso, claro, é a parte visível, e com essa parte visível, você consegue patrocinadores que possam patrocinar o todo.

P: Em minha opinião há também uma questão que tem a ver com os públicos, de como com diferentes tipos de público, que também é algo que, não sei, acredito que isso se pensa ao longo do processo do trabalho e você vai se dando conta um pouco de como cada estratégia de trabalho toca não só diferentes públicos, mas que tem diferentes finalidades também em uma questão mais ampla, porque, por exemplo, "Continents" ou os espaços independentes tocam também com projetos independentes pessoais meus, além de espaços independentes que realizei no México, e que são muito, muito simples, mas que também são projetos direcionados a um grupo muito pequeno de pessoas, que é a comunidade artística da minha geração, no México, que vai um dia ao seu apartamento e se fala de algo, então isso é algo que eu sinto que é muito importante, mas que não tem a intenção sequer de crescer em público, de que isso cresça e então se converta em uma visibilidade gigantesca, é como uma espécie de pedalada intelectual, para dentro da comunidade e há outros que vão para fora e que sim vão criando novos públicos, e todos criam em diferentes direções, mas acredito que não, da forma que eu vejo, não todos os projetos curatoriais necessitam desses públicos massivos ou mais

espetacular, outros sim, é em realidade como uma cadeia, que se conecta, ou algo assim, na realidade não todos teriam que ir na mesma direção. Esse projeto que começou em um apartamento, logo vai ter 300 pessoas.

MP: Essa ideia do micro mesmo, da aproximação né?

C: Só para concluir uma coisa, eu acho que também a gente não precisa ter medo do espetáculo como se ele fosse algo do mal por excelência, porque na história da arte, trabalhos que nascem no interior da própria ideia de espetáculo, não como divulgação do trabalho, mas a noção de sedução, de deslumbrar, quem já esteve diante de uma escultura do Bellini, fica deslumbrado, o que é a sedução dos sentidos, o espetáculo faz parte. Então há trabalhos na Bienal que terão algo de espetaculoso, mas a questão é como isso pode ser transmitido e que experiência isso gera, se é o espetáculo pelo espetáculo, se é o espetáculo como modo de divulgação de marca, isso é uma coisa, agora se é o espetáculo que proporciona uma experiência significativa para o cidadão que não conhece arte, que não frequenta a Bienal e de repente passa pela cidade e se depara com um monumento que ele nunca havia visto, e fica deslumbrado com aquilo, isso é importante, então, claro que a gente tem toda uma formação, de ficar lendo Adorno, crítica contra a indústria cultural, a questão é como o espetáculo é passado, como ele é capturado pelo sistema e destruído e virado em algo pitoresco, em algo que em geral as coberturas de arte no Brasil, pelo menos são muito superficiais e na televisão aparece como algo superficial, como uma mania do artista, como se ali não tivesse uma pesquisa, não tivesse uma reflexão, não tivesse um sentido, então é, nosso papel é justamente mostrar que mesmo que artistas tenham na sua poética estratégias espetaculares, isso não se reduz a um espetáculo.

MP: Quando eu falo do espetáculo, da sociedade do espetáculo, eu me refiro ao próprio Debord, que vai falar de uma sociedade capitalista, e que vai falar nesse sentido, mas é claro, eu gostei muito das respostas porque eu penso nesse caminho também, e tem mesmo esse medo do espetáculo, então se você está inserido em uma numa sociedade do espetáculo nessa ideia capitalista é diferente, porque assim, na verdade quando eu trago isso, quando eu percebi isso nos textos, isso vem falar de uma contradição, entre o discurso e a ação, entre o discurso e a prática. Um discurso que fala dessa proximidade, dessa relação micro, de você trabalhar com a vizinhança, com as comunidades, com o entorno de instituições, com partes da cidade e com grupos que naturalmente não se envolveriam com projetos de arte, então você cria novos públicos e diferentes relações com o público, e com as cidades e comunidades, mas que por outro lado tudo isso tem um patrocínio de uma grande multinacional, ou de uma, ou seja, todo um discurso, como se fizesse tudo aquilo para sair bonito na foto e divulgar e continuar conseguindo patrocínio. Então tem toda uma discussão nesse sentido, mas eu concordo, existe um outro lado aí do espetáculo, existe isso, a ação, porque para mim também é o que importa, que é o que acontece lá, no momento do encontro, da troca...

A: Pensa no caso... quando os cais fecham, a Bienal ainda vai estar, as ligações entre espaços independentes latino-americanos, com os espaços do Rio Grande do Sul, vão ficar e vão seguir acontecendo, e isso provavelmente vai dar frutos. Temos por exemplo dentro da Casa M, uma parte que são residências para curadores latino-americanos, então quatro curadores latino-americanos vão vir e conhecer a cena local e vão conhecer artistas do Rio Grande do Sul, e quem sabe talvez sim, talvez não, mas são coisas que podem acontecer no futuro, esses artistas vão ter a

oportunidade de ser mostrados fora, de ser conhecidos por curadores latino-americanos, então estão dando oportunidades pelos dois lados, não é só a parte do “espetáculo”, entre aspas. Claro, os cais fecham em novembro, mas a Bienal vai continuar deixando algo, não vai acabar e ponto.

MP: E está começando antes né...

C: E acho que ações como as dos Cadernos de Viagem, elas reverberam, ou mesmo essas pequenas intervenções na cidade com som, dando visibilidade com coisas que não são muito vistas, elas reverberam para além do término da exposição é como se elas ecoassem de algum modo elas permanecessem na memória, no imaginário da população e do cidadão local. Para além do tempo da mostra.

A: Só uma coisa curtinha. A pergunta que você fez ao Bernardo na conversa, por exemplo, estas ações do “Cadernos de Viagem” para vários artistas estão engatilhando coisas que não resultam só na obra que vai se mostrar, mas em novas visões ou novas formas de enfrentar suas práticas e direções claro, no caso do Bernardo, o artista chileno, que é de ascendência Mapuche, que foi à missão Guarani, e esteve na aldeia quinze dias e isso engatilhou toda uma nova visão em sua prática como artista.

C: E talvez na própria aldeia, o que ele fez na aldeia não vai acabar, permanece de algum modo.

MP: Gente, ótimo! Muito obrigada!

**ANEXO I - Entrevista com Liane Strapazzon - Produtora do Projeto Pedagógico**

Em 09/09/2011, em Porto Alegre.

**Mara :** Há quanto tempo você está na Bienal? É o primeiro ano ou já trabalhou em outras Bienais?

**Liane:** Eu trabalhei em 2005, na 5ª Bienal, como mediadora. Em 2007, na 6ª Bienal fui agendadora, em 2009, na 7ª Bienal entrei na produção do projeto de residência que era dentro do projeto pedagógico.

**Mara:** Que era o projeto Artistas em Disponibilidade?

**Liane:** Isso, mas na Bienal passada eu entrei no meio do caminho, uma outra produtora teve que sair e eu cobri o trabalho dela. Agora nessa Bienal entrei em março, estou acompanhando o processo desde o começo.

**Mara:** Interessante porque você passou por vários setores.

**Liane:** É bom, porque você conhece e passa a entender o processo todo, consegue se movimentar e se orientar.

**Mara:** Muito interessante! É bacana porque você tem essa perspectiva, a visão de cada ponto de vista, de quem está na mediação, de quem está agendando, cada sala, cada modo de abordar, de lidar com os trabalhos, com os projetos.

**Liane:** Acho que isso seria necessário, facilita e ajuda o contato com as outras pessoas.

**Mara:** Com certeza. E aí eu queria saber, queria que você falasse um pouco sobre a sua função especificamente, tudo o que você faz para eu ter essa clareza dentro do meu projeto, dentro da pesquisa.

**Liane:** Nessa Bienal?

**Mara:** É, nessa Bienal.

**Liane:** Então, eu entrei em março para ser assistente do projeto pedagógico, assistente da Mônica e da Gabriela. Depois elas me convidaram para fazer a parte pedagógica do Caderno de Viagem, então seria essa parte que lida com as pessoas, oficinas, movimentações, workshops, ensaios, então comecei com a Beatriz Santiago. A gente começou a fazer esse contato com as pessoas, de convite, do que é o trabalho. Então sempre que envolve convidar alguém, explicar a alguém, fazer oficina com alguém, sempre que envolve pessoas da comunidade, é que a gente entra com essa parte pedagógica. Na Beatriz, fiz essa conversa com as pessoas, depois esse retorno para as pessoas, uma conversa para dizer – olha o que eu fiz aqui, como é que eu fiz, no que resultou esse contato todo com as pessoas. Do Bernardo eu fiz uma conversa, eu não participei especificamente aqui, então ele trouxe um retorno, conversou com as pessoas aqui, o que aconteceu, aqui na casa M não, ainda não existia a casa M Foi no Instituto de Artes. O Nick Rands,

eu não tive muita entrada com ele, porque, ele queria fazer umas oficinas com crianças lá, só que ao mesmo tempo ele queria fazer as oficinas ele não queria estar presente.

**Mara:** Então ele não estava à frente das oficinas com o público?

**Liane:** Não. Então o que aconteceu, o pedagógico na parte do Nick foi meio que cortado, por que? A gente estava conversando, já tinha até ligado para algumas escolas e mercado, agendado, as crianças iriam fazer o suporte para a obra, de papel marche e tal, só que ao mesmo tempo ele queria esse trabalho com as crianças, ele não queria estar presente, ele queria fazer outras coisas. Então se o artista não está presente, não tem porquê. Então o que ele fez? Contratou ou convidou algumas pessoas, assistentes, não sei. Então o pedagógico foi muito pobre na obra do Nick.

**Mara:** Como isso acontece, por exemplo, no momento em que o artista é convidado especificamente para o Caderno de Viagem? Existiu obviamente uma conversa com todos os artistas, o que é o projeto, o que é a proposta e tal, isso no começo era claro para todos os artistas? Cada um tem um perfil de projeto, alguns diretamente com pessoas, outros focando mais a paisagem, mas no caso do Nick, ele já veio com o projeto definido? Esse projeto foi se construindo, havia uma clareza de que ao realizar propostas com outras pessoas, com uma comunidade, seria ele a estar à frente? Como foi esse processo?

**Liane:** Sim, o que posso te responder. Sei que quando eu entrei, esses artistas já estavam colocados nas cidades. As conversas com os curadores eu não sei como aconteceram. Sei que eles foram convidados com uma determinada verba, para determinado lugar, para construir em cima desse lugar e dessa verba um trabalho. Que eu saiba, eles não tinham nada pronto, pensaram a partir do convite. Claro que têm uma bagagem que já trazem, por isso são convidados.

**Mara:** Relacionado com os projetos que vocês já estão fazendo, por isso são convidados?

**Liane:** Sim, tinha a parte pedagógica envolvida, por quê? O projeto do Roca mistura tudo, ele mistura o pedagógico com a curadoria. Então necessariamente tem uma mescla, tudo vai ser mesclado, o Caderno de Viagem, a Casa M, a mostra no Cais.

**Mara:** Era tudo intercalado, atravessado?

**Liane:** Sim, sim. Os artistas sabiam que eles tinham essa verba, a obra, e duas coisas para fazer: o projeto pedagógico e a mostra. Mas, depende muito do que o artista vai fazer, de como ele cria o trabalho, enfim, se é interessante, se acrescenta ou se atrapalha o seu trabalho. Não estou dizendo que o Nick não deveria fazer, estou dizendo que foi acontecendo.

**Mara:** Aconteceu dessa forma e obviamente tem um resultado.

**Liane:** A Beatriz, por exemplo, só teve essa conversa. Eu vou te falar do Mateo depois pra ver a diferença. A Beatriz teve a conversa, convidou pessoas, e no meio

do processo foi outra coisa que aconteceu. Ela ficou só filmando, só olhando de fora. Mesmo que ela tenha filmado pessoas trabalhando, muita gente, ela ficou de fora. Mas depois teve um retorno para o público. Então depende muito do processo que o artista vai fazer. O Mateo, por exemplo.

**Mara:** E é natural que vá se transformando. Claro.

**Liane:** Sim, nem certo nem errado. É o artista que tem que definir isso. O Mateo, por exemplo, foi para lá e eu acho que o processo, o jeito dele trabalhar tem mais esse acolhimento com as pessoas, de oficinas, enfim. Ele foi para conhecer com uma bicicleta. Ele devia fazer o caminho dos moinhos, percorrer, conhecer o tal moinho, a rodovia do trigo, esses lugares que envolviam fazer o pão. Então o que aconteceu? A bicicleta foi usada uma vez. Essa história de percorrer o caminho de bicicleta não aconteceu. Então, o que aconteceu? Aconteceu de ele fazer uma oficina numa escola para crianças e uma oficina de pão no meio da praça. A primeira oficina que ele fez foi para aprender a manusear a farinha, os ingredientes, e isso foi acontecendo, a parte que era mais para construir a mostra, não ficou de lado, mas deu mais entrada para o pedagógico, criou muitas oficinas, então, não sei se você quer ver.

**Mara:** Claro!

**Liane:** Essa foi a oficina de panaderia, que ele colocou a mão na massa mesmo, foram três grupos de pessoas, que eram idosos, portadores de deficiência e estudantes.

**Mara:** Isso era onde?

**Liane:** Era no Museu do Pão, aqui do lado, é próprio para oficinas. Aqui ele colocou a mão na massa. Ele queria fazer umas formas com bichinhos, como aqui não deu para fazer, a gente criou outra oficina que foi na praça, a última oficina.

**Mara:** Depois eu tenho como conseguir algumas dessas imagens?

**Liane:** Sim, eu te dou tudo, o processo dele se envolvendo e no final comeram as coisas que foram feitas. No dia 15 foi uma oficina de desenho linda, tinha crianças muito pobres, crianças com mais dinheiro. A convivência delas era muito tranquila, não tinha discriminação.

**Mara:** Eram crianças de uma mesma turma?

**Liane:** Sim, da mesma turma, essa criança me adotou como melhor amiga dela, querida, me levava para tudo quanto é lugar. Então aqui ele trabalhou a oficina de desenho.

**Mara:** Você lembra o nome dessa escola?

**Liane:** Emapa, Escola Municipal Agrícola...

**Mara:** Ah, foi a escola agrícola que ele falou.

**Liane:** Então, ele trabalhou com desenho, que está bem mais próximo ao que ele faz. Então na primeira oficina ele aprendeu a fazer o pão, que ele se aproximou da comunidade, depois ele mostrou o trabalho dele. Tem muita foto aqui, e o envolvimento dessas crianças foi lindo, lindo.

**Mara:** Durou quanto tempo essa oficina?

**Liane:** O dia inteiro, pela manhã foi oficina de desenho, aí a gente foi almoçar. Foi feita oficina de cerâmica, então eles construíram um sonho na cerâmica, alguns construíram robôs, outros construíram caixa de bombom, os ovinhos.

**Mara:** O Mateo parece que tem mais essa pegada, e tem algum outro artista, o Sebastian que também fez em escola.

**Liane:** O Sebastian fez, na verdade eu participei da parte do Sebastian só marcando as oficinas. O que ele fez? Ele percorreu vários marcos. A Gabriela veio me pedir uma ajuda e eu marquei uma oficina com uma escola uruguaia e uma oficina com uma escola de Livramento. Então, eu queria muito ter participado, ter visto.

**Liane:** Então a gente marcou com escola pública sempre. Uma escola municipal de Livramento e uma escola de Ribeira. Eles fizeram essas molduras no cimento, enfim, pelo que eu soube foi lindo.

**Mara:** Vou ter que conversar com Gabriela de novo, porque na época em que conversei ainda não tinha acontecido. Até falei com ele, encontrei com ele aqui, mas depois queria conversar com ele e com ela sobre como foi.

**Liane:** Se tivesse que escolher um artista seria ele, pelo processo de trabalho todo.

**Mara:** Você acha que como foi comparando ele e o Mateo? Era o mesmo tipo de envolvimento, era o mesmo tipo de relação com a cidade?

**Liane:** O Mateo foi mais adotado pelas pessoas.

**Mara:** Isso para mim está muito claro. Tanto nele quanto em vocês isso está muito evidente.

**Liane:** Almoçar, jantar, festa junina, não vamos te deixar passar fome nem frio. E o Sebastian foi muito livre, pegou a moto dele e foi. O envolvimento das pessoas da cidade com o Mateo foi incrível assim: levaram para a festa do suíno. Se procurar na Internet acha “arquiteto colombiano, Mateo, participa de suíno festa”. E pelo que vi do Sebastian, ele pegou a moto e foi. Ele até apresentou aqui na Casa M, e o lugar que ele percorria era muito vazio, não tinha pessoas, não tinha árvore, essas oficinas com as crianças que aproximou ele da comunidade.

**Mara:** E como era essa relação dos marcos com a escola? Percorrer de moto os marcos e fazer oficina da escola? Como ele casou isso?

**Liane:** A gente queria agendar, existia uma escola rural que na frente da escola tinha um marco, então ele queria, só que ela já fechou, então a gente trouxe o mais próximo possível da fronteira, por que era o que ele estava trabalhando, a fronteira.

**Mara:** Parece que é uma rua que divide. Você atravessou a rua já é o Uruguai.

**Liane:** Sim, para eles não existe essa fronteira. Foi o que o Sebastian trabalhou.

**Mara:** Essa fronteira invisível, essa discussão.

**Liane:** Isso, isso não existe. Se você for falar com os índios, eles atravessam normal, enfim. O Bernardo trabalhou que não existem fronteiras para os índios. E essa questão também não tinha, então o que ele fez? Ele fez como se fossem, ele quis trabalhar o cimento, por quê? Porque o marco é feito de cimento. O que vou colocar aqui, então a criança escolhia a forma que quisesse.

**Mara:** Como se fosse o marco?

**Liane:** Exatamente. Então foi mais ou menos isso que ele foi trabalhar. A questão de não existir essa fronteira, uma escola aqui, uma escola ali, seria bacana se eles conseguissem juntar as duas escolas e fazer uma coisa só.

**Mara:** Eu ia perguntar isso, as crianças se encontraram?

**Liane:** Não, foi muito pouco tempo e tem uma questão de logística de escola.

**Mara:** Tem a disciplina.

**Liane:** Enfim, foi isso.

**Mara :** Quanto tempo de oficina com cada escola?

**Liane:** Cada escola uma manhã. Umas três ou quatro horas cada escola.

**Mara:** Agora você falou que você tem esse papel de ir, de conversar, apresentar o projeto, a proposta. Como foi essa conversa com quem ia participar? Como foi ir na escola apresentar? O Sebastian foi?

**Liane:** A escola é muito longe. Eu entrei em contato com diretora, vice-diretora, explicando qual seria o trabalho do artista, qual a proposta que ele gostaria de fazer com as crianças.

**Mara:** Como você explicou isso? Você lembra?

**Liane:** É que assim, eu tive sorte porque me deram alguns nomes de escolas e a primeira escola que entrei em contato, acho que foi Saldanha Marinho, eu acho, eu vi que eles já faziam um trabalho de integração, de oficinas.

**Mara:** Vocês escolheram as escolas a partir disso também ou não?



**Liane:** Eu liguei para algumas pessoas que eu conhecia para pedir indicações, para a Corregedoria Regional de Educação. Então pedi indicações ao Paulo de escolas que ficavam mais próximas da fronteira.

**Mara:** Ah, sim queria saber qual seria o critério?

**Liane:** O primeiro critério era ser mais próximo da fronteira e que topasse isso. E a primeira que liguei já se apaixonou pelo projeto, eu disse que o Sebastian iria fazer um trabalho dentro da Bienal do Mercosul, dentro do Caderno de Viagem. Essa questão de levar a Bienal, espalhar a arte, de trazer as pessoas mais para perto, então, teve mais ou menos essa conversa, de querer integrar as crianças, fazer com que elas conhecessem o que é a Bienal, o que é o Caderno de Viagem, o que é arte, enfim, o que elas têm para oferecer. Então, era essa a troca toda.

**Mara:** E era a professora que tinha o papel, ou alguém da escola de conversar com as crianças sobre o que seria feito?

**Liane:** No caso de Ribeira, foi a mãe de uma colega nossa do marketing da Bienal, que é diretora de uma escola muito próxima da fronteira, muito próxima da outra escola. Então liguei. É uma pessoa muito querida, muito parceira.

**Mara:** Qual o nome dela? Tem contato dela?

**Liane:** Tenho.

**Mara:** Na verdade seria interessante conversar com as duas pessoas que você conversou na escola.

O que acontece? Eu tenho interesse em identificar na minha pesquisa como são essas relações, da proposta do artista com a Bienal obviamente, mas principalmente com a curadoria e com o público. Como esse diálogo acontece? E por mais que seja, porque obviamente que a gente está tratando de um processo que é aberto a mudanças, a transformações o projeto de cada artista, tem um limite, mas que limite é esse? E como se acompanha e se analisa, aquilo que a gente estava falando, o que é certo e o que é errado? Não tem certo e não tem errado, mas como se acompanha e se analisa a partir da curadoria, da produção, do artista e de quem participou. Como foi esse processo, exatamente o que é isso: o que é certo e errado num processo que é aberto e que é possível ter transformações?. Imagino que tenha uma tensão aí.

**Liane:** Isso gerou muitas dúvidas, porque assim, isso que você falou, ao mesmo tempo é um processo aberto, determinado momento a produção precisa saber, porque tem que fazer o orçamento, então, o Mateo não sabe o que vai fazer, mas eu preciso saber porque eu preciso comprar, senão eu não eu não vou conseguir comprar depois.

**Mara:** Sim, claro! Totalmente compreensível.

**Liane:** Aí você vai conversar com o artista e você fala isso... não, mas me disseram que...

**Mara:** E lidar com a frustração ou com a expectativa que cada um tem nesse caminho, com o contentamento por ir além do que se imaginava e ser maravilhoso. Sabe, essas tensões?

**Liane:** Eu me encantei com o trabalho da Beatriz, mas eu acho que ela se encantou mais ainda pelo trabalho dela. Porque ela foi para fazer uma coisa, acabou fazendo outra e não sabia que havia a possibilidade de aquilo acontecer. Então ela ficou muito satisfeita. Ela é um exemplo. E outra coisa: ela veio e como o projeto dela era vídeo, o que ela precisava a produção já podia comprar que era memória, impressora, e ela teve liberdade para fazer o que fosse com aquele material que ela ia usar. Então, o projeto perfeito dentro do que a curadoria colocou, acho que foi o que mais se adequou, pelo que eu acompanhei, porque eu não acompanhei todos os processos. Alguns a Karina acompanhou, que é a outra produtora do Caderno de Viagem. O Oliver também foi ótimo porque ele já veio, já era um trabalho que ele vinha fazendo, então já sabia tudo, e foi acontecendo assim. Ele teve bastante liberdade, envolvimento das pessoas e ajuda. Foi outro projeto que deu certo, dentro da idéia que se iniciou. O Bernardo e a Gabriela poderiam te falar. O Nick eu acompanhei muito pouco, não sei te dizer muito bem, pelo que percebi na conversa dele, foi exatamente o que ele queria, que o trabalho dele estivesse ainda em processo, então ele percorreu vários locais, fez as imagens, foi muito sozinho também.

**Mara:** Então não teve nenhuma outra pessoa acompanhando ele de perto? Ele ficou mais livre?

**Liane:** Ficou mais livre sim. Não sei se teve alguém. Acho que não.

**Mara:** E das pessoas que participaram, de cada um deles, no caso do Nick, é possível ter contato? Queria pegar o contato das pessoas que participaram e conversar um pouco.

**Liane:** Sim.

**Mara:** Para ter esse outro ponto de vista.

**Liane :** Até, inclusive, uma das meninas que participou, faz parte de um outro projeto da Bienal, que são esses intercâmbios. Mas eu consigo esses contatos para você depois, vou ter que anotar aqui. Como a gente não está toda hora ali, vendo o início e o fim, não sabe o todo.

**Mara:** Tem muitos detalhes.

**Liane:** Inclusive, eu estava conversando com o Luiz e a Jéssica sobre o Mateo, e eu pensei que uma das oficinas tivesse sido muito fraquinha para o pessoal, e eles me falaram sobre uma das moças que participou. Eles fizeram umas caixinhas...

**Mara :** Eles comentaram.

**Liane:** Que gostaram muito das caixinhas, e as caixinhas, e ela participou de muitas outras coisas, mas as caixinhas...risos

**Mara:** Foi o que mais marcou.

**Liane:** Então a gente não vê...

**Mara:** Não sabe como afeta o outro, de que modo afeta.

**Liane:** E, além disso, tem o meu ponto de vista. Então o que eu estou vendo é isso.

**Mara:** É isso que me interessa, cruzar esses pontos de vista, porque todos são importantes, todos os pontos de vista.

**Liane:** A Marizângela vai estar hoje à noite.

**Mara:** A que vai embora hoje mesmo, né? Eu precisava muito conversar com ela.

**Liane:** Acho que você tem como.

**Mara :** Vou tentar conversar com ela.

**Liane:** Qualquer coisa se trabalha por e-mail, telefone também, que contribui.

**Mara:** Vou tentar falar com ela hoje. E o que você conseguir de contato das pessoas, das escolas, e do Nick, de todos eles, o que conseguir de contato e puder me passar.

**Liane:** Do Oliver também, o Lucas vai estar aqui amanhã, o Lucas foi a pessoa que compôs a música, letra e música do coro, então, ele teve muito diretamente ligado ao Oliver, grudadinho mesmo, e a Jéssica e o Luiz devem estar amanhã ao meio dia.

**Mara:** É mesmo amanhã?

**Liane:** Amanhã não, perdão, domingo.

**Mara:** Vou acompanhar todas do domingo.

**Liane:** O Oliver vai estar aí também, você pode conversar com ele, a Damiana é o nome de uma pessoa do coro, se você quiseres conversar com ela também tenho o contato, que foi a que ajudou o Lucas, então, as que mais tiveram envolvimento, na parte mais técnica que ela ajudou. A Beatriz te coloca em contato com a Karine Turelli que era coordenadora do espaço que ela expôs, que esteve bem mais próxima a ela, e tem um menino, que essa Karine pode te dar o contato, que teve acompanhando a Beatriz o tempo todo. É Marlon o nome dele, eu acho, então você poderia entrar em contato com ele também. Do Bernardo é a Gabriela mesmo.

**Mara:** O Marlon participou, fez o quê?

**Liane:** Acompanhou a Beatriz, nessas saídas para coletar imagem, enfim. O Nick, eu tinha o contato de uma menina de lá.

**Mara:** E o Marcelo? Marcelo Moscheta.

**Liane:** Foi a Carina Levitan que acompanhou ele.

**Mara:** Então vou ter que falar com a Carina também. Acho que Carina, Gabriela e Maíra eu vou falar depois desses dias.

**Mara:** Eu queria que você falasse um pouco sobre qual é a sua visão. Você passou por mediadora, agendamento, todos esses caminhos. Como você vê esse tipo de ação artística que está diretamente atrelada a uma questão pedagógica? Como você vê isso hoje na arte?

**Liane:** Olha, a parte pedagógica acho que é essencial para a arte contemporânea, porque se uma pessoa leiga entrar numa sala e tiver um ovo ela não vai mais querer ver mais nenhuma obra de arte contemporânea, mas se ela entrar numa sala tiver um ovo em exposição e tiver alguém para explicar porque que esse ovo parou ali, ela pode se interessar por outras obras, ela vai ter uma outra visão. Não para todas, mas acho que é difícil as pessoas entenderem arte contemporânea porque a obra final não é tudo. Eu acho que a obra é o processo inteiro, aquilo não está ali para ser apreciado. Enfim, eu defendo sempre se tiver uma obra mais contemporânea que tenha ou um texto ou alguém para acompanhar. O ideal seria o próprio artista ir porque você traz outro sentido quando conversa com uma pessoa, quando mostra para ela o porquê, o como, o quando. Aquela obra se transforma, aquele ovo deixa de ser um ovo e se transforma numa obra, entendeu? Acho que o mediador é essencial. Esse contato que se tem de formação de professores, não sei se você conhece?

**Mara:** Sim, claro.

**Liane:** Que andou em conjunto com o Caderno de Viagem, ele é importantíssimo, principalmente, porque a gente sabe, eu morei no interior, eu sei que não chega muito até lá, essas coisas mais contemporâneas. Então, para eles tem um estranhamento maior. E essa entrada no Estado, nos Municípios. Você sempre vai ter surpresas, como a Marizângela, que vê tudo, é envolvida. Mas você vai ter pessoas que... Como assim? O que é isso? Um monte de pedras, como ele recolhe pedras? Então, tem que ter isso tudo por trás, e isso forma o professor, para ele espalhar para várias crianças. E criança é mais aberta, ela pode criar. Claro que não vamos trabalhar só com criança, mas como eu vejo professor criando. Tem essa parte da mediação que é importante, a formação de professores, o agendamento. Claro, vou falar um pouco das partes que trabalhei. O que não teria possibilidade de estar ali vai ter uma oportunidade de estar ali em contato com a obra, com o mediador. Depois que aconteceram essas entradas, que começou na última Bienal, o projeto e agora o Caderno de Viagem, você vai levando conhecimento, levando a Bienal para as pessoas e vai trazendo, vai buscando coisas delas. Eu vou para a minha cidade natal e falo que trabalho na Bienal do Mercosul. Conhece? Não sei. Sabe o que é arte contemporânea? Não, não sei. Então, você vai levando, para essas pessoas e vai dando oportunidade delas terem um caminho, um jeito de encontrar aqui, um jeito de descobrir mais, enfim, e o pedagógico. Não tem como não existir Bienal sem pedagógico. Eu sei que os mediadores foram formados desde

o início da Bienal, mas esse trabalho que vem se fazendo, que vem aumentando é importantíssimo.

**Mara:** Como foi essa relação do Caderno de Viagem com a formação de professores?

**Liane:** Por exemplo, o Sebastian foi até Santana do Livramento, fez a sua obra, trabalhou com algumas escolas e o que aconteceu depois? Arte educadores foram até lá conversaram com os professores e vários professores se reuniram.

**Mara:** Você fala arte educadores, não mediadores?

**Liane:** Não, professores especializados.

**Mara:** Que foram convidados?

**Liane:** Convidados pela Bienal. São pessoas que já trabalharam com isso.

**Mara:** As pessoas se escreviam para fazer isso? Eram convidadas?

**Liane:** As pessoas eram convidadas diretamente.

**Mara:** Pessoas do Rio Grande do Sul ou de fora?

**Liane:** Pessoas que já tinham contato com a Bienal. Então essas pessoas foram até esses lugares. Foram até Caxias, Ilópolis, Santana do Livramento, Pelotas, pegaram professores de vários lugares.

**Mara:** Eram professores da redondeza, ou não? Eram professores de lugares diversos?

**Liane:** Não, por exemplo: o arte-educador sai de Porto Alegre vai até essa região. Nessa região recolhe um só da cidade, quem tiver interesse. O conselho regional divulgava e eles se inscreviam.

**Mara:** Então eles conversavam com o artista?

**Liane:** Sempre nos lugares que o artista fez a sua obra teve uma conversa com o artista, mas depois que o artista já foi embora teve essa formação de professores.

**Mara:** Entendi.

**Liane:** Então teve o contato com o artista e depois teve a formação de professores. Então é muita coisa que se espalha.

**Mara:** Está multiplicando.

**Liane:** Está. Desde a Bienal passada a gente faz isso, e enfim essas vão passar para outras.

**Mara:** E essas pessoas, a vinda para a Bienal, ela pode vir de qualquer parte do Rio Grande do Sul? Como é esse agendamento?

**Liane:** Esse agendamento ele tem um limite de espaço até 100 km, e é disponibilizado ônibus para buscar as crianças, mas você pode agendar de Santa Catarina, do Rio de Janeiro, o ônibus é que tem um limite. Então tem uma verba limite e a empresa contratada tem um limite. O agendamento é até 100 km, é disponibilizado ônibus para escola pública ou instituições públicas. É claro que você não vai tirar o ônibus de uma escola pública para uma escola particular. Os mediadores estão disponíveis para agendamento, para qualquer grupo de pessoas, de qualquer lugar.

**Mara:** Você falou de alguns exemplos de participação, como a Damiana que participou do coro e de outros participantes. Mas como você viu isso nos artistas que você acompanhou? Você percebeu uma preocupação deles com a relação com as pessoas que estavam participando? Qual era a expectativa deles em relação a essas pessoas? Estou fazendo essa pergunta para você e também vou fazer para os artistas, para a curadoria. Como seria um retorno, uma participação do público? O que eles almejavam? Você pode falar de cada um?

**Liane:** Eu ia começar pelo Oliver, porque ele dependia das pessoas para que a obra acontecesse. A obra é uma pessoa envolvida, então, o Oliver não entendia português, mas era interessante ver que ele observava muito, sentava e observava a reação do rosto das pessoas, se estavam gostando, se não estavam, se aquela frase estava engraçada ou não estava. Ele observava muito as pessoas e transformava, ia organizando a música conforme a reação das pessoas. Foi interessantíssimo porque a gente ficava sem entender. Teve um momento em que as pessoas iam lendo as queixas e ele não queria que traduzissem porque ele somente queria ver a reação das pessoas.

A preocupação nos olhos das pessoas era extrema, inclusive com a cidade, porque ele percebeu lugares da cidade que as pessoas gostavam, que as pessoas frequentavam, problemas na cidade que ele detectou, e ele envolveu tudo nesse corpo, ele foi o que mais se envolveu.

O Mateo também queria dar um retorno grande, ele queria coletar muitas coisas daquelas pessoas, informação, conhecimento. Nem tanto repassar. O que mais ele queria era colher, era aprender, porque ele queria muito conhecer a erva mate e os processos do pão, e como fazer, como usa esse ingrediente, como usa aquele. Ele ia aos lugares para saber como faz pão, como faz trigo, como faz erva mate, então ele mais recebeu. Acho que foi lindo porque as pessoas sentiram que aquilo tudo era importante, que as caixinhas...

**Mara:** As caixinhas que marcaram.

**Liane:** Marcou e a obra dele foi muito em cima do que ele coletou das pessoas, então aqueles desenhos que foram colocados dentro de um moinho, que é um lugar forte, ele não quis colocar dentro de um???????? Ele quis colocar dentro de um moinho que é algo mais forte e colocou desenhos pequenininhos espalhados por três andares de um moinho enorme, você via que tinha uma figura de uma pessoa com erva mate saindo pelas mãos, porque a erva mate é muito forte aqui, então um

João de barro, então ele trouxe tudo o que ele colheu dali, o que ele conversou com as pessoas.

**Mara:** Tinha uma troca?

**Liane:** Sim, muito grande, ele ouviu muito, ele recebeu muito e claro que ele deu bastante, acho que ele deu bastante importância para, a cultura para as pessoas. O Nick eu não sei te dizer, ele teve um envolvimento mais com a terra, então, não foi muito com as pessoas. O Marcos foi a Carina também, mas eu sei que foi lindo, teve muito envolvimento dos professores. O Bernardo se encantou com a aldeia Guarani, ele foi muito bem recebido, ele foi construindo a obra em cima da cultura dos índios, então eles o acolheram como um igual. Eles têm muito receio das pessoas.

**Mara:** Como foi o contato com essa aldeia para explicar o Caderno?

**Liane:** Tem pessoas que podem te dar mais informação como o Alex e a Gabriela, mas eu vou te dizer que, tem um cacique Cirilo que mora aqui em Porto Alegre, que é o cacique de boa parte da América do Sul, de todas as aldeias, e ele fez parte de um outro projeto da Bienal. Então se tinha esse contato e a partir desse contato, esse cacique abriu esse contato.

**Mara:** Bacana, e eu fiquei de conversar mais com a Gabriela sobre isso.

**Liane:** A Gabriela participou do processo desde o início.

**Mara:** Como você viu o acompanhamento da curadoria da Alexia, dos outros, e mais especificamente da Alexia é claro, com relação aos projetos? Como você identificou isso? São nove artistas e muitas ações, uma intensidade, Alexia não é daqui, então não ficou aqui direto e nem foi para todos esses lugares direto obviamente, o que acho que seria uma coisa impossível, e que talvez não fosse a questão e não tivesse a necessidade. Mas como você identificou a relação dela com o artista, com essas ações?

**Liane:** Falando da Alexia, ela não ficou muito tempo aqui, mas ela acompanhou muito de perto por e-mail, por skype, então, a gente teve que mudar essa idéia, a gente não pode, mas expor aqui tem que expor ali tem que falar com a Alexia. Alexia tem que concordar vai dar a opinião dela, vai falar com o artista, então teve muito esse envolvimento dela. Ela ficou sabendo de todos os... e até ficava muito furiosa se não ficasse sabendo. Então todos os processos que iam se desenvolvendo tinha que ir atualizando.

**ANEXO J** - Entrevista com Mônica Hoff – Curadora Pedagógica

Em 27/07/2012, email e skype

**Mara:** Como e quando você começou a trabalhar na Bienal do Mercosul, e qual foi o caminho seguido até tornar-se coordenadora pedagógica?

**Mônica:** Minha primeira experiência na Bienal do Mercosul ocorreu em 1999, na 2ª edição do evento, quando atuei como mediadora (naquela época, “monitora”) das mostras situadas no antigo DEPRC (para fins de localização: em espaço, hoje vazio, localizado entre os armazéns do Cais do Porto e a Usina do Gasômetro). Na 3ª Bienal (2001), levei meus alunos e na quarta edição (2003) voltei a atuar no corpo de colaboradores do Projeto Pedagógico (antes “Ação Educativa”), como coordenadora da equipe de mediadores do Roteiro 5, nos armazéns do Cais do Porto. A 4ª Bienal foi a primeira a ocupar os referidos armazéns. Desde momento em diante não me “separei” mais da Bienal do Mercosul. Na 5ª Bienal, fui convidada a fazer a coordenação operacional do Projeto Pedagógico. Isso aconteceu 4 meses antes da abertura das mostras que, ainda eram concebidas como o ponto central do evento Bienal do Mercosul. Diante do calendário que tínhamos, nosso trabalho, naquele momento, se resumiu a realizar as ações educativas tradicionais (cursos de formação de mediadores, produção de material educativo, encontros para professores, agendamento de grupos escolares, etc) e dar continuidade a alguns processos iniciados na quarta edição do evento, como a presença de um espaço educativo junto às mostras, com o objetivo de atender às demandas dos professores visitantes, e o oferecimento de transporte gratuito a rede pública de POA, através de fretamento de ônibus. Meu trabalho no Pedagógico da 4ª Bienal acabou 1,5 mês após o término do evento, após o fechamento dos relatórios. Isso era 16 de janeiro de 2006. Não me pergunta como eu lembro dessa data, pois não sei, só sei que lembro. A partir daí, através do escritório (de arte) onde trabalhava, realizei ainda em 2006, a produção da mostra Amílcar de Castro (“Designer e ilustrador de publicações”, ou algo assim, não lembro bem) que fez parte da 5ª Bienal do Mercosul e itinerou pelo Brasil (BH, SP e Curitiba). Ao final dessa produção, isso era agosto de 2006, me chamaram para participar das reuniões com a curadoria da 6ª Bienal do Mercosul, que aconteceria em setembro do ano seguinte. Foi nesse momento que tive contato com Gabriel Pérez-Barreiro e Luiz Camnitzer, respectivamente curador geral e curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul. Meu primeiro encontro com Camnitzer aconteceu em setembro de 2006, um ano antes da abertura das mostras que compunham a sexta edição do evento. A partir desse momento, passei a atuar como coordenadora geral do Projeto Pedagógico, função que exerço até hoje.

**Mara:** No seu artigo Curadoria Pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul, você afirma que “Na 8ª Bienal, as propostas curatorial e pedagógica estão atreladas uma a outra, sendo difícil dizer onde começa uma e termina a outra”. Você fala de uma “relação condicional e de igualdade de valor – se o pedagógico sofre alterações, sejam elas mínimas ou grandes, repercutirão diretamente na ação curatorial e vice-versa”. Gostaria que você comentasse como foi a relação entre a coordenação pedagógica,



a curadoria pedagógica e a curadoria da ação Cadernos de Viagem, destacando como uma afetou a outra, as contribuições, dificuldades, desafios.

**Mônica:** Bom, vamos lá. Primeiro, gostaria de situar o período em que esse artigo foi escrito: em junho de 2011, portanto, em seguida à abertura da Casa M e início do curso de mediadores e quase ao mesmo tempo em que Cadernos de Viagem (CV) acontecia no interior. Quanto a Cadernos, não estive tão próxima da curadoria de Cadernos quanto gostaria. Quando a pré-produção iniciou, eu ainda estava em licença-maternidade. Ao retornar, os encaminhamentos já haviam sido feitos. O que posso relatar é que, com base na experiência vivida na 7ª Bienal do Mercosul, com o Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, quando se começou a desenhar Cadernos de Viagem (antes mesmo da definição do curador que ficaria responsável pela Estratégia), acertei com as curadorias geral e pedagógica que o Pedagógico acompanharia todo o processo, logo, teríamos produtores nossos também atuando no projeto, pensando a relação dos artistas com as comunidades e interagindo com os artistas, justamente por entender que essa relação valia tanto do que as investidas artísticas. Originalmente, Cadernos de Viagem, deveria se “materializar” através de uma recuperação das rotas históricas do Rio Grande do Sul, mas, na prática, isso não aconteceu. A rota mudou e eu só soube, de fato, quando voltei da minha licença. Muitas foram as conversas com Pablo Helguera, curador pedagógico, sobre esse braço do projeto curatorial, no sentido de entender melhor a dinâmica de trabalho e a intenção da curadora responsável por Cadernos, pois a coerência inicial do projeto parecia ter se diluído em escolhas mais expositivas do que propriamente potenciais em termos relacionais, colaborativos, ativadores. Na minha equipe, Gabriela Silva, coordenadora operacional do PP da 8ª Bienal, ficou responsável por coordenar essa relação com a curadoria de Cadernos e a equipe de produção responsável pela realização da Estratégia nas cidades selecionadas. A relação entre Gabriela e Alexia Tala, curadora de Cadernos funcionou muito bem e, no que se refere a realização de atividades como conversas, oficinas, palestras, ocorreu tudo a contento. Um dado importante quando falamos em CV é que a rede de contatos e municípios da estratégia é oriunda da atuação do Pedagógico em edições anteriores da Bienal do Mercosul. Logo, sempre estive muito atenta, e preocupada, em como esse novo projeto seria responsável junto às comunidades no sentido de não apenas “passar por lá”. Eu vejo Caderno de Viagens como um projeto muito potente, mas com muitas lacunas: o recorte curatorial não me pareceu coerente; a escolha dos artistas, tampouco; se as cidades escolhidas eram cidades nas quais a Bienal já havia estado presente, então a curadoria deveria ter buscado mais informações sobre isso, a ponto de pensar melhor as escolhas artísticas. Muitos projetos de Cadernos poderiam ter acontecido em quaisquer outras cidades, inclusive onde foram realizadas, ou seja, não pressupunham ou respeitavam uma relação já existente. Não me pareceu haver um cuidado no sentido de percorrer as regiões antes das residências, fazer contatos, ouvir as comunidades, pensar mais adequadamente os projetos. Alguns, ou muitos, caíram de pára-quedas e foram embora sem deixar rastro. Vejo que o encaminhamento feito pela produção do projeto não foi o melhor, eles tiveram muitas dificuldades em encontrar um produtor adequado, se valeram, na minha opinião, de uma estratégia equivocada ao ter um único produtor para organizar, produzir todas as residências - isso demonstrou a inexperiência da produção em pensar residências artísticas e mais um gap na comunicação institucional, pois no momento de apresentação da proposta curatorial da 8ª Bienal, lembro de mencionar a todos que esse projeto deveria ser

desenhado junto ao Pedagógico, pois tínhamos experiência com residências. Infelizmente, a produção tocou os processos sem nos consultar ou envolver. A nossa participação acabou sendo um movimento nosso, uma preocupação nossa com a realização das residências e o respeito com as comunidades, não um encaminhamento de quem estava produzindo ou pensando CV. Um exemplo dessa falta de integração foi que as queixas das comunidades, quando manifestadas, foram parar no Pedagógico, não na produção ou curadoria, pois o relacionamento com elas havia sido feito há muito através do Pedagógico. Por outro lado, tivemos experiências lindas como a de Ilópolis que, não apenas através da residência de Mateo López, mas de outras ações realizadas no município, construiu uma relação mais cuidadosa e de intercâmbio com a comunidade - a ponto de o prefeito dispensar todos os professores do município de 2.000 habitantes para participarem do Curso para professores da 8ª Bienal. Ao término da Bienal, recebi a visita da diretora do Museu do Pão, que veio a POA especialmente para nos agradecer pelo trabalho/parceria feito e propor a continuidade desse relacionamento. Sem dúvida, eles foram muito mais cordiais e cuidadosos que nós. E isso me encanta, porque é um sinal de que foi um processo importante para a comunidade, mas, igualmente, me preocupa, pois nós, que “invadimos” seu lugar não tivemos a preocupação de agradecer, voltar, escutá-los.

**Mara:** Cadernos de Viagem estava diretamente relacionado ao projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, assim como as outras ações. Considerando o formato ‘viagem, oficina, exposição e conversa no local, e exposição e conversa em Porto Alegre’, como você percebeu a integração entre produção artística, curadoria e pedagogia? Os artistas escolhidos responderam às expectativas da proposta? O que é o pedagógico e a colaboração social na proposta de Cadernos de Viagem, especialmente nos trabalhos realizados por Sebastian Romo e Mateo López?

**Mônica:** No que se refere à integração entre artistas, curadoria e pedagogia, posso te dizer que houve grande entrosamento. Talvez mais entre artistas e projeto pedagógico, do que propriamente com a curadoria. Embora eu não possa te dizer como foi o entrosamento de artistas e curadoria, pois não acompanhei o processo. Sobre a relação da proposta com os artistas escolhidos, acredito que parcialmente, pois, se considerarmos a proposta original, não. Mas a proposta original através da ótica da curadora designada para realizar o projeto, acredito que sim. O pedagógico em Cadernos de Viagem se apresenta como o eixo de relação entre Bienal, artistas e comunidades, através de processos de escuta de cada uma dessas pontas e da tentativa de materializar encontros potentes entre elas - através de conversas, oficinas, palestras, cursos para professores, troca de saberes e, inclusive, da formação de um coro de queixas, que me parece um bom exemplo. No caso de ML, o retorno que tive foi de que a troca entre as três pontas foi bastante interessante e de grande crescimento para ambos. Já no que se refere a SR, o retorno da comunidade “participante” não foi tão entusiasmado - talvez pela comparação com a experiência da 7ª Bienal, através da residência do artista João Modé. Gabriela Silva é, nesse sentido, a pessoa mais apropriada para falar da residência de Romo e sua relação com Santana do Livramento, pois o acompanhou em todo o processo, assim como a João Modé, em 2009.

**Mara:** Enquanto coordenadora pedagógica da 8ª Bienal do Mercosul, como você analisa o papel que assumiu na ação Cadernos de Viagem, uma proposta com

acentuada configuração sociopolítica, pedagógica e de colaboração social – principalmente nos projetos dos artistas Sebastian Romo e Mateo López –, no qual os artistas não produziram seus trabalhos exclusivamente dentro de um atelier e não participaram somente de uma exposição, mas, desenvolveram ações com comunidades envolvendo viagem, oficina, conversa e exposição no local, conversa e exposição em Porto Alegre. Em sua opinião há alguma alteração no seu papel de coordenadora pedagógica diante desse perfil de projeto? Quais seriam as diferenças entre a coordenação nesse caso e a coordenação somente numa exposição, como em Geopoéticas?

**Mônica:** Sem dúvida, há um enorme (e constante) câmbio na forma de pensar e atuar. No contexto da Fundação Bienal do Mercosul, sou, talvez, uma das maiores defensoras de um processo efetivo de descentralização das mostras e programas. Tanto que isso começou em 2007, através do Pedagógico, com a realização das formações de professores em mais de 40 cidades do estado, sendo potencializado em 2009, com o Programa de Residências da 7a Bienal em 22 municípios. A diferença de Cadernos de Viagem é que ele nasce na Proposta Curatorial Geral da 8a Bienal e não em um de seus Programas. Ou seja, ele nasce com peso de mostra. Ele recebe esse invólucro, essa aura. E, como tal, muitas vezes, estive pouco preocupado com o entorno, no caso, com as comunidades onde aconteceu, mesmo sendo uma de suas premissas. Esse é o meu olhar sobre isso, considerando o trabalho que venho desenvolvendo através do Pedagógico no interior do estado. Entendo as residências de Mateo López, Romo, Kochta&Kalleinen (através de Lucas Brolese) como as que, efetivamente, estabeleceram alguma relação de colaboração social e escuta com as comunidades que os receberam. Quanto às demais, há que se avaliar com muita atenção. A princípio, tendo a dizer que não.

O projeto, ao acontecer em colaboração com comunidades ou pessoas, exige da coordenação um outro tipo de atenção. Não estamos falando de obras (objetos) dispostas num espaço expositivo, mas de seres humanos, com bagagens individuais e coletivas, que através de processos educacionais, culturais, políticos, sociais e econômicos vão gerar juntos uma experiência “estética”, se é que ainda é interessante denominarmos dessa maneira. Geopoéticas, mesmo com as ZAPs, era um projeto expositivo. Cadernos de Viagem tinha como um de seus braços a exibição, mas era (ou deveria ser) essencialmente ativador, relacional.

Por entender a Bienal como um organismo, não consigo descolar a minha postura como coordenadora de um projeto como CV de um como Geopoéticas. Pra mim, tudo faz parte de um grande sistema. Não consigo separar um do outro. Não consigo segmentar o projeto, pois o vejo como um organismo, um rizoma em que tudo, de certa forma, está integrado, se comunicando.

**Mara:** Gostaria que você comentasse no que difere avaliar os impactos e resultados de um projeto de Bienal de artes visuais com forte caráter pedagógico e social, como a Bienal do Mercosul, de outros que não tenham esse perfil. Quais ferramentas de avaliação foram usadas além da coleta de múltiplas vozes, conduzida por Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan? Houve uma metodologia da coordenação pedagógica para acompanhar o processo da ação Cadernos de Viagem, identificando se os objetivos foram alcançados, os erros e acertos no processo? Como isso foi conduzido?

**Mônica:** Honestamente, eu deveria te dizer que não sei, pois nunca avalei um projeto que não o da Bienal. Mas, no caso da Bienal, toda e qualquer avaliação, no meu entendimento, deve se valer de informações quantitativas, qualitativas e afetivas. Afetivas no sentido do que nos afeta e move. Para o Pedagógico, as três pontas são fundamentais. No que se refere a CV, a metodologia de avaliação do Pedagógico além Coleta de Múltiplas Vozes, se deu através do envolvimento e escuta da equipe do pedagógico com as comunidades participantes. Sistemáticamente, isso foi reunido em relatório em formato de depoimento pessoal de cada uma das nossas produtoras. Além de uma medição mais quantitativa através de instrumento simples de avaliação.

**Mara:** Foi realizado por Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan, o projeto de Coleta de Múltiplas Vozes, com a finalidade de fazer acompanhamento e avaliação qualitativa da 8ª Bienal do Mercosul. Qual foi a repercussão dessa coleta na equipe e para o projeto? Você acha que a avaliação realizada conseguiu identificar se expectativas e objetivos foram alcançados ou não no decorrer e no final do projeto?

**Mônica:** A proposta inicial de Guilherme e Jessica era fazer o acompanhamento do Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, processo que foi se ampliando, justamente, me parece, por perceberem que o Projeto Pedagógico está presente em todos os processos da construção da Bienal. A repercussão dessa coleta para a equipe e para o projeto foi mais que positiva - basta lembrar do grande número de pessoas que estavam presentes no dia da “entrega” desse material em 17 de dezembro de 2011, uma manhã de sábado, na Casa M. Pela primeira vez, esse organismo pareceu se reconhecer como tal. Pela primeira vez, mediadores, professores, produtores, presidente e vice-presidente da Bienal sentaram juntos e debateram sobre o que estava acontecendo e como isso reverberou na vida de cada um, da comunidade e da instituição.

Sim, acho que a avaliação conseguiu identificar processos e o alcance de expectativas e objetivos, sobretudo no que diz respeito ao nosso público primeiro, que é o público interno - aquele que recebe, colabora, atua, enfrenta, apresenta, experiência e reflete sobre o papel da Bienal. Quando penso na Bienal, é nesse público que me foco, sobretudo. É pra eles que eu faço. São os meus pares, os meus interlocutores. Se a experiência para as 300 pessoas que compõem o Pedagógico não for minimamente interessante, consequentemente, teremos problemas para chegar “de verdade” ao público visitante e participante.

**Mara:** No texto de apresentação do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, Pablo Helguera reconhece a necessidade de rever os formatos de programas desenvolvidos por bienais e museus dizendo que “em relação ao conteúdo, predomina o ato de ensinar arte para entender a arte e não para entender o mundo; em relação à prática, prevalece o ensino como distribuição de informação e não como gerador de consciência crítica”. Como você avalia os resultados alcançados nessa Bienal a partir desse pensamento? Avaliando as ações você acha que conseguiram gerar mudanças na prática e no conteúdo? Se a resposta for positiva, que exemplos de resultados caracterizam essas mudanças na realização do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul?

**Mônica:** Eu sou uma otimista. E mesmo quando as coisas parecem dar errado, procuro entender o ganho e visualizar que outros caminhos interessantes isso pode nos trazer. Avalio positivamente essa Bienal. Acredito que tivemos pontos muito altos como: a existência e o processo de gestão quase comunitária da Casa M; a abertura da curadoria em participar e ativar a cena local; a generosidade do curador geral; a autonomia e a criatividade da equipe de mediadores; a relação com as comunidades do interior; os projetos de Mateo López y K&K; a iniciativa de Continentes; a possibilidade de novas redes e parcerias são alguns exemplos. Sem dúvida, cada um desses movimentos gerou mudanças consideráveis, na prática e no conteúdo. A Casa M, com certeza, foi a cereja do bolo da 8ª Bienal. E é interessante pensar sobre essa iniciativa, pois, como ativadora, foi absolutamente absorvida pela comunidade, coisa que jamais aconteceu com qualquer outra edição da Bienal do Mercosul.

**Mara:** Desde a 6ª Bienal do Mercosul o projeto pedagógico tem se mostrado mais integrado à curadoria geral, existindo de forma continuada e sendo planejado antes mesmo da curadoria se constituir, havendo uma equipe permanente que possibilita essa continuidade. Como foi a relação com o curador pedagógico, sendo ele um estrangeiro atuando num projeto onde existe essa continuidade?

**Mônica:** A relação com cada curador pedagógico é especial e, portanto, diferente. Até o presente momento, trabalhamos sempre com curadores pedagógicos estrangeiros: Luis Camnitzer é uruguaio; Marina De Caro, argentina; Pablo Helguera, mexicano. A condição de estrangeiro num projeto como uma Bienal de Artes Visuais é relativa. E no que se refere, mais especificamente, ao nosso Projeto Pedagógico, nunca foi uma barreira. Ao contrário, mostrou-se como um dado interessante. Assim como o fato de serem todos artistas. Isso seria um empecilho se ele fosse entendido como um projeto autoral. Tanto a continuidade como as propostas pedagógicas para as mostras só acontecem em negociação uma com a outra. Nenhum curador iniciou seu trabalho ou propôs um projeto sem considerar as demandas da comunidade local e o trabalho feito pela instituição. Seríamos muito irresponsáveis se o fizéssemos. Dessa forma, a participação de curadores pedagógicos estrangeiros num projeto com continuidade como o nosso gerou, até então, grandes transformações. Poder ter uma nova mirada dos processos a cada dois anos, nos coloca sempre em estado de atenção e avaliação, evitando cristalizações. A chegada de um novo curador pedagógico a cada 2 anos “obriga” a instituição e o seu projeto pedagógico a se questionarem.

### **Continuação da entrevista no Skype**

**Mara:** Gostaria que você comentasse como se estabeleceu a relação com os outros curadores, como a coordenação pedagógica dialogou com todas as ações dessa Bienal. As maiores dificuldades, as contribuições e os desafios bons ou ruins.

**Mônica:** Sobre a relação do pedagógico, da coordenação pedagógica com os demais curadores, no que diz respeito as banalizações da Bienal, as dificuldades, contribuições e desafios. Como falei nas outras questões eu estou envolvida com a Bienal nessa função desde 2006, e essa relação com as curadorias e com os demais setores sempre é muito presente e eu avalio muito isso, algumas vezes mais difíceis e outras vezes mais tranquilas, a gente teve a sorte de nessa Bienal ter um

curador muito generoso, muito zeloso, muito tranquilo que foi o Jose Roca e alguns curadores com os quais a gente teve também uma relação super aberta, a gente não teve dificuldade nenhuma de trabalho e talvez no início um pouco com a Alexia, como eu coloquei, mas que na verdade também não se configurou como uma dificuldade para a gente. A Gabriela Silva, que foi quem coordenou essa interface pedagógica do Caderno de Viagem trabalhou muito alinhada com a Alexia e tudo funcionou muito bem. Paola, Fernanda e o resto andou super bem, mesmo com o Pablo que foi também uma relação distinta e distinta também para o Guilherme e para a Jéssica. Enfim, esses foram os curadores com os quais eu trabalhei, cada um deles completamente diferente, o Pablo, com uma disponibilidade também bastante diferente, deixou algumas coisas para serem realizadas por aqui, se concentrou em alguns processos e deixou outros para que fossem gerados por aqui mesmo, mas foi uma relação fácil, não se teve dificuldades. A maior dificuldade na verdade foi de encontrá-lo. O Pablo veio para o MARGS seis vezes: quatro vezes pela Bienal, uma pelo MoMA e uma pela universidade de São Paulo que a gente aproveitou e puxou ele para Porto Alegre. Em cada uma dessas se ele ficou mais de setenta e duas horas foi muito. Foi um ano muito complicado, o ano que ele ganhou um prêmio em Bolonha, então, ele vivia entre Nova Iorque, Porto Alegre e Bolonha, e se virou em cinco mil para fazer. Essa é uma posição crítica minha em relação a isso, que ele não conseguiu dar a atenção devida, mas em outras ele esteve super presente, como por exemplo a formação de mediadores. Ele estava muito presente nisso e outros curadores não estiveram. Nas contribuições, o fato de ter no corpo curatorial uma curadora daqui que é a Fernanda Albuquerque, que foi incrível e é uma interlocutora, uma pessoa que fala a nossa língua, que conhece a realidade local, conhece a realidade brasileira e de fácil trato, fácil acesso. A Casa M, eu falei em alguma das perguntas, não é a Casa M como uma casa física, mas a Casa M como espírito, o que foi talvez a maior contribuição do projeto da 8ª Bienal. Os desafios são sempre novos e ao mesmo tempo alguns permanecem, como dar continuidade a isso? Como dar continuidade não só ao projeto pedagógico, mas continuidade ao projeto da Bienal? Como corresponder as demandas? Que não são somente demandas da comunidade escolar, educacional. A Bienal do Mercosul é conhecida como a Bienal que tem como o seu público central a própria comunidade, não uma comunidade de especialistas. Então eu acredito que a nossa responsabilidade é ainda maior, que tem que dar conta da permanência dela e da atualidade dela dentro de um cenário artístico contemporâneo, você tem uma dívida com a comunidade, você tem que estar sempre atualizando, revendo, conversando, dialogando. E acho que a 8ª Bienal conseguiu realizar uma coisa que nenhuma outra conseguiu, que foi essa energia, esse espírito de colaboração, desse espírito comunitário, de desejo, de autonomia da própria comunidade através da Casa M.

**Mara:** Essa pergunta fala sobre como foi a relação com os outros curadores, como a coordenação pedagógica dialogou com todas as outras ações da Bienal e em relação ao Caderno de Viagem.

**Mônica:** Eu fui uma das maiores entusiastas do Caderno de Viagem porque o Caderno de Viagem acontece logo em seguida ao programa de residências da 7ª Bienal, coordenado pelo projeto pedagógico. Foi concebido no cerne do projeto pedagógico daquela Bienal. Quando surgiu o Caderno de Viagem, que era diferente do que vai se fundar, para a diretoria e para a equipe, e eu dizia que a gente precisava resolver, expliquei o que tinha sido o projeto anterior, tanto que a rede do

Caderno de Viagem é a mesma rede do projeto pedagógico, não é uma rede nova, talvez algumas cidades, como Ilópolis, ou alguma outra, era uma rede que já existia, um contato que a gente já tinha, eram pessoas com as quais a gente já vinha trabalhando, então eu tenho pontos de relação com o Caderno de Viagem e muitos pontos e lacunas que acho que não foram preenchidos e que deixaram a desejar. Eu acho que como um projeto de colaboração, um projeto relacional, o Caderno de Viagem não conseguiu atingir 100%, ou mesmo 90%, eu acho que alguns projetos ali conseguiam atingir essa relação de colaboração, de diálogo, de conversa com a comunidade, mas a maioria não, não era nem a intenção dos projetos, e aí é uma questão de relação com a curadoria, acho que nas primeiras perguntas eu respondi que quando voltei da licença isso já estava armado. Eu não participei da passagem do que era o Caderno de Viagem original para o Caderno de Viagem que viria a acontecer, quando eu voltei isso já estava armado e coordenado pela produção do evento, como eu diria a gente se meteu de papa ganso, a gente pegou foi lá para cima pediu para participar, porque a gente entendia que o pedagógico precisava participar disso.

**Mara:** Eu não sei se você respondeu na pergunta, porque como recebi agora não tive tempo de ver tudo, você fala em algum momento, qual foi a proposta original do Caderno de Viagem?

**Mônica:** Falo da proposta rapidamente, a proposta original do Caderno de Viagem era recuperar as rotas históricas do Estado, era convidar artistas, para que passassem por uma situação de artistas viajantes, que recuperassem certas rotas históricas e produzissem anotações e coletassem material, que gerasse uma mostra, mas também outro tipo de intervenção, originalmente ela não parecia ser tão colaborativa, o resultado final foi tão pouco. Acho que a gente teve algumas ações que foram colaborativas e outras não.

**Mara:** Mas isso foi uma exigência em relação aos artistas?

**Mônica:** Eu nunca conversei com a Alexia sobre isso, e por isso que te indiquei para conversar com a Gabriela, porque ela ficou a frente nesse processo pelo pedagógico, eu conversei com o Pablo, e ele também não tinha ficado insatisfeito com o resultado, mas aí tinha uma questão da curadoria, do Roca, de deixar como está, vamos ver, de respeitar a Alexia, mas também ficava incomodado com muitas das escolhas. A gente tinha muitos trabalhos, muitos artistas “super” formais. Nick Rands e Marcos Sari são artistas formais.

**Mara:** Que estavam trabalhando com a questão do espaço, do ambiente, do lugar, mas não necessariamente colaboração.

**Mônica:** Eu encontrei com o Nick na Casa M um tempo depois, e falei – e aí Nick como foi a relação com esse percurso todo, esse quadrado, essas quatro comunidades finais, o percurso, como foi o contato com eles? E o Nick respondeu – Como assim contato? Não teve contato. Teve contato com a obra, Mônica. Aí eu falei: ah, tá legal...

**Mara:** Porque resta analisar que pode não ser o perfil do artista, pode não ser seu perfil de trabalho.

**Mônica:** Por isso que vou te dizer que ou é uma deficiência da curadoria ou uma não clareza da curadoria, ou é a proposta da curadoria mesmo, de ter artistas formais e artistas que vão realmente estabelecer uma relação com as comunidades, que vão trabalhar de forma colaborativa, mas isso para mim nunca ficou claro. Das conversas que tive com o Pablo ele colocou: não vou criar um desconforto. Mas ficou certo desconforto em relação a isso por dizer que tinha tentado negociar e falar que não funcionaria como se pretendia, mas também a coisa não veiculou. Alexia tocou o projeto como ela bem quis, e acho que ela teve certos problemas de produção no início, tanto é que, o pedagógico acabou assumindo boa parte da produção dos cadernos. Eu coloco na entrevista que talvez por inexperiência da produção do evento em realizar as residências e pelo fato de não estar atento a uma experiência que foi realizada na edição anterior pelo pedagógico. Então eu me senti muitas vezes correndo atrás deles para sanar problemas, porque a ouvidoria não era a produção do evento, era o pedagógico porque os contatos eram nossos, quando surgia alguma insatisfação, alguma coisa, era para a gente que eles corriam, porque éramos nós que estávamos ali acompanhando o tempo inteiro. Então não posso te dizer que a Gabriela, a Liane, a Carina, realizaram só um acompanhamento dos artistas e produziram as atividades e ações mais educacionais, não, elas estavam o tempo inteiro, elas resolveram vários problemas de produção também.

**Mara:** Então a gente pode se encaminhar para a pergunta número dez. Fala da relação com o Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, que foi da 7ª Bienal, e eu peço para você falar um pouco, fazer uma comparação entre as duas ações.

Pergunta 10. Sabendo que Cadernos de Viagem é um desdobramento da experiência com o Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, realizado na 7ª Bienal do Mercosul, gostaria que você fizesse uma comparação entre as duas ações, quanto às questões estruturais, propostas artísticas e pedagógicas, relações com comunidades e entre as pessoas da equipe, a fim de ressaltar continuidades e desvios, além de intenções para as próximas edições da Bienal do Mercosul.

**Mônica:** Relações artísticas e pedagógicas, comunidade e pessoas da equipe. Falei bastante sobre isso.

Tem duas questões, o programa de residência aconteceu dentro do projeto pedagógico. Os artistas que participaram do programa de residência, eram do projeto pedagógico, foram convidados especificamente para isso, com exceção de um que era o Nicolas Floc'h que participou também de Biografias Coletivas que era uma das mostras. Em Cadernos de Viagem, o projeto se estabelece nessa via dupla, ele é ativador, mas é também expositivo, ele tem um trabalho que é feito nas regiões e talvez por isso também, talvez pelo fato dele ter um resultado expositivo, é uma das possibilidades, eu tinha muito medo do que pudesse acontecer. No projeto da 7ª Bienal a gente tinha uma única convicção, que eles tivessem um fechamento, fosse uma publicação, uma exposição, uma festa, uma feira, enfim, um almoço coletivo, uma caminhada, o que fosse, que tivesse um momento de fechamento com suas comunidades, seus parceiros. A gente teve residência de seis mil pessoas e de uma pessoa. Teve uma escolha muito cuidadosa em relação aos projetos no sentido de pensar artistas que tinham projetos com forte capital educativo, fosse esse capital proposital, pensado, ou fosse esse capital uma interpretação nossa, como por exemplo o Ricardo Basbaum ou João Modé ou a Maria Helena Bernardes e André



Severo, que não se colocavam nessa via, mas que toparam participar do projeto, enfim, se questionaram muito, o Basbaum foi uma pessoa que trouxe questões sobre essa participação e sobre se vê dentro desse contexto. Isso é a 7ª Bienal.

**Mara:** Como foi feita a escolha dos artistas na 7ª Bienal? Quem fez essa escolha? Partiu do pedagógico?

**Mônica:** Marina De Caro e eu. Nós tínhamos uma experiência com projetos de artistas, projetos colaborativos e ela tinha participado de um projeto na Argentina que documentava isso e, enfim, a gente sentou e listou possibilidades, avaliou os projetos e fez os convites. Tivemos o problema da crise econômica. A idéia era a seguinte: eles vinham fazer a viagem de reconhecimento e depois eles voltariam para fazer essa residência.

**Mara:** Como eles sabiam para onde eles iriam?

**Mônica:** Quando a gente fez o convite, a gente enviou material de todas as regiões do Estado e pediu que eles escolhessem por ordem de preferência, pelas informações que a gente estava mandando e informações que eles tinham de outras pessoas. Então, a gente distribuiu, pensou, entrou em um acordo com eles e eles começaram a vir para fazer essa viagem de investigação, de reconhecimento. Passavam uma semana, dez dias aqui, na sua região, conhecendo pessoas. A gente tinha uma equipe de produtores que acompanhava cada um dos processos. Esses produtores não eram apenas produtores, eram artistas e educadores também. Depois eles voltaram, a partir de julho para organizar suas residências que duravam de três a quatro semanas. Alguns vieram muitas vezes, a Cláudia Del Rio veio várias vezes, a Diana Aisenberg também. A gente teve residências que aconteceram em espaço escolar, como de Nicolás Páris, e residências que aconteceram para uma pessoa, em um local chamado Tavares, como foi para Maria Helena Bernardes e André Severo. São processos muito diferentes que teve uma relação anterior de conversa com esses artistas, de sentar com eles, conversar com todos e discutir sobre esse capital pedagógico, sobre essa atuação com a comunidade, sobre como cada um se via naquilo. A gente organizou uma mesa, um grande seminário, antes das residências, que foi de apresentação pública do projeto original, ou seja, eles não foram convidados somente porque eram artistas que trabalhavam nessa via, mas, porque que já tinham projetos que dialogavam com isso ou que a gente entendia que poderia dialogar. E aí nós fizemos essa mesa tão aberta ao público para apresentação e uma mesa fechada com alguns participantes – críticos, educadores, artistas – para realmente problematizar, a Tânia Bruguera esteve aqui, o Lucas Rubinich, que é um sociólogo argentino, um educador de Porto Alegre, justamente para acompanhar a apresentação desses projetos e colocar a sua opinião, seu ponto vista sobre isso, questionar a sua efetividade nesse contexto de se apresentar. Eles realizaram isso, depois de realizarem a residência, realizamos uma apresentação pública, tinha uma salinha, a gente fez um café com cocadas, aberto a comunidade para que a gente pudesse contar realmente como a coisa aconteceu, e depois uma publicação no final, para o pessoal contar o antes e depois e a palavra de produtores, artistas e comunidade.

**Mara:** Eu tenho essa publicação, é bem bacana. Agora me diz uma coisa, no Cadernos de Viagem, os artistas foram convidados pela Alexia?

**Mônica:** Eu não sei como eles chegaram aos nomes, não sei se foi só a Alexia, porque eles fizeram várias viagens de investigação, muitos deles, e recomendaram artistas, discutiram sobre eles e a Alexia ou todos chegaram a esses nomes. Eu lembro do Pablo contar que foi uma negociação conseguir colocar a Beatriz Santiago Munhoz, a participação não era tão aberta assim. O Caderno de Viagem para mim era originalmente um projeto potencialmente colaborativo, mas que virou especialmente expositivo com um braço que poderia ou não ser colaborativo, tinha um fim, o fim era exposição durante o período de mostra da Bienal. Tinha a exposição em todos os lugares por onde passou, tinha uma preocupação com o expor aquilo, muito mais do que com a relação que se estabelecia com as comunidades, por exemplo, quem documentou a relação não foi a produção do evento, foi o pedagógico; as oficinas com o pessoal de Teutônia quem fez fomos nós, quem deu assessoria para o Kotcha fazer, fomos nós no pedagógico, é horrível dizer isso, eu briguei muito com a Germana que era coordenadora de produção: Do jeito que a coisa está, a gente está usando essas pessoas, a gente não está produzindo um trabalho de fato em colaboração com respeito, com responsabilidade, em alguns casos isso está parecendo um abuso, e eu não estou de acordo com isso. Eu me frustrei bastante com Cadernos de Viagem. Não que eu não goste, por exemplo, do resultado expositivo. Emocionei-me muito quando entrei no Cadernos de Viagem, me emocionei muito mesmo porque estava falando do lugar que é meu, que eu conheço, que é o meu Estado, das particularidades, mas daí a entender esse projeto criticamente como algo responsável potente ou “bem sucedido” do que eu esperava é uma outra questão.

**Mara:** Em Cadernos de Viagem você falou de um processo bem interessante que aconteceu com Artistas em Disponibilidade em relação a escolha dos lugares, para onde cada artista iria. Como isso aconteceu em Cadernos de Viagem? Parece que os lugares eram determinados.

**Mônica:** Isso foi definido antes sem consultá-los com exceção do Nick. A Maria é daqui, foi para uma região e acabou indo para o Uruguai, e o Nick não é daqui, ele é inglês, mas é casado com uma gaúcha e mora aqui há muitos anos, enfim conhece razoavelmente o Estado e a cultura, e isso para ele pouco importava, ele queria fazer um quadrado, pouco importava se ele estava no Estado, na Inglaterra ou na Finlândia, ele queria era fazer um quadrado. Eu acho que não se teve esse cuidado não, pelo que eu sei não teve a viagem de investigação, a viagem de investigação foi feita pelos curadores e não pelos artistas.

**Mara:** Mas Mateo e Sebastian chegaram a percorrer um pouco, já parte do trabalho? Já dentro da residência.

**Mônica:** Sim, pois, é já fica a coisa de convidarem para eles irem, pensarem sobre aquele lugar, terem tempo para isso, amadurecerem, sim, nos contarem se eles realmente querem ir para lá ou se eles querem conhecer outro e de fato ficarem lá, na verdade a integração que se propõe acontecer na curadoria do pedagógico estar junto e de conceber as ações todas juntas com a curadoria geral, ela acabou não acontecendo dentro da instituição, porque ficou delegado a produção cuidar de Cadernos de Viagem, a participação do pedagógico no Cadernos de Viagem foi feita porque a gente quis, porque a gente foi atrás, porque a gente solicitou, a gente teve

interesse. Talvez a Gabriela seja mais tranquila em relação a isso, mas eu fiquei muito chateada durante muito tempo com isso, de uma escuta que acontece de quem chega de fora dentro da curadoria, mas de uma escuta, de um diálogo que não acontece dentro da instituição, com pessoas que trabalhavam com isso durante muito tempo, dessa setorialização que não se desmantelou, que não se integrou, ela continuou setorializada durante a 8ª Bienal, durante muito tempo, na casa M não, depois em outros processos também não, no Cadernos de Viagem foi o primeiro projeto, isso ficou evidente para mim, sei que para o público não, mas para mim, evidente.

**Mara:** Vou passar para a última pergunta por causa do tempo que está curto. Na última, falo do [Duo] decálogo que Jose Roca escreveu, da ideia de estabelecer planos de ação que ativem as cenas locais nos períodos em que não há exposição e que ele ressalta a intenção de uma proposta que é penetrar no tecido social e artístico de Porto Alegre. E a pergunta é: Como isso está acontecendo hoje? Como está sendo o uso daquele espaço que abrigou a Casa M? O que está acontecendo seis meses depois?

**Mônica:** As dificuldades da minha defesa da continuidade da Casa M você não vai acreditar.

**Mara:** Eu lembro que a última vez que eu fui a Porto Alegre a conversa era essa, de um projeto de continuidade.

**Mônica:** A gente formulou um projeto. A Fernanda Albuquerque, a Paula, eu, a Carla, outras pessoas, formulamos um projeto para poder saber e ter habilidade, para saber qual era o orçamento, conversamos com o Roca, ele apoiou, ele comprou, que ia apresentar diante da diretoria, mas a diretoria se mostrou reticente e depois, na última reunião de diretoria do ano, eu só informei a eles que eu ia apresentar o kit Casa M, eu não ia pedir nada, mas eu ia apresentar porque eu achava que era a minha obrigação, era meu dever apresentar o que estava acontecendo de fato, de verdade, de real, de palpável, em uma dimensão do real mesmo, que nunca tinha acontecido antes, e aí eu apresentei e ok, começou um movimento de tentar aplicar, mas a coisa não vingou, a instituição não se mostrou interessada em continuar, apresentaram diversas justificativas, mas nenhuma para mim plausível, na real isso é uma falta de vontade institucional.

**Mara:** O espaço está fechado, então?

**Mônica:** O espaço não está fechado, o espaço virou uma escolinha. Escola de educação infantil privada.

**Mara:** Eu ia perguntar se teria a possibilidade desse espaço ser utilizado em uma próxima Bienal.

**Mônica:** Não. Como a instituição não concebeu a Casa M dentro do seu projeto institucional, voltar a realizar ela hoje não faz sentido, pois ela tem um *gap* e esse *gap* faz com que ela fique cada vez mais vinculada a 8ª Bienal, pertencendo a um projeto autoral, ao projeto curatorial, esse é o meu ponto de vista, se a instituição tivesse seguido com isso, tivesse dado continuidade, ela teria tomado para si o

projeto, viraria da instituição, hoje não tem sentido fazer isso, porque isso ficou vinculado ao projeto curatorial. Essa Fênix não levanta, vem um novo projeto curatorial, vem uma nova proposta artística e duvido que um curador vá querer ressuscitar isso.

**Mara:** Agora em relação a essa ideia de se envolver no tecido cultural de Porto Alegre, de ter uma continuidade, as pessoas de Ilópolis também falaram de uma continuidade, desse desejo, existe alguma coisa acontecendo ou pretende-se fazer algo?

**Mônica:** Existem movimentações pontuais da comunidade, das pessoas, dos indivíduos, por exemplo, algumas pessoas se organizaram e alugaram uma outra casa, e estão tentando realizar ações nessa outra casa, essa casa fica na Cidade Baixa, não fica no centro.

**Mara:** Mas essas pessoas têm relação com a Bienal?

**Mônica:** Não, não tem. Aí é que está, a Bienal...

**Mara:** Mas ficou esse desejo nas pessoas.

**Mônica:** Óbvio, mas aí que é a grande contradição. A Bienal discursa que está atrás das demandas da comunidade e que isso é o mais importante, que a mostra é um ponto importante e que tem uma série de outros programas, de outros relacionamentos que devem acontecer, mas quando esse cenário se apresenta de fato ela recua, eu estou falando de dentro da instituição.

**Mara:** A sua fala é importantíssima. Com relação a Cadernos de Viagem, tem alguma coisa acontecendo em outras cidades? De algo que você saiba que foi um desdobramento das oficinas, das exposições?

**Mônica:** Ilópolis eu coloquei na entrevista previamente assim: quando acabou a Bienal, a diretora do museu do pão, a Marizângela agendou uma conversa, ela veio pessoalmente para agradecer – coisa que a gente não fez – veio especialmente agradecer e ver a possibilidade de seguir com uma parceria, e a gente tentou, então, falei que a gente não tinha no pedagógico, mesmo na Bienal, eu não tinha equipe, que aquela equipe era toda temporária. O que eu tinha eram duas pessoas, a mim e a Ethiene. Com outras pessoas a gente poderia pensar um programa com eles, de formação com professores, de discussão, de diálogo, mas que eu iria, sim, se ela tivesse interesse. A gente ficou conversando um tempo, até que ela me mandou um e-mail em fevereiro, perguntando da possibilidade de ter um programa voltado à música, aí eu falei nós somos uma Bienal de artes visuais, toda formação em artes visuais, a nossa discussão, a nossa dialética é baseada nisso, a gente não tem competência para fazer um programa. A justificativa dela e interesse era porque dentro do currículo escolar a música está entrando como uma disciplina, uma área, e depois ela não me respondeu mais e isso meio que morreu. Com as outras cidades, a gente tem sempre um relacionamento super interessante com Caxias do Sul através da Carina, mas também nada institucional.

**Mara:** Em relação à próxima Bienal já está acontecendo alguma articulação?

**Mônica:** Sim. Na verdade, a próxima Bienal, está em pré-produção, mas a gente agora no meio de agosto deve divulgar o curador, o projeto e aí começa todo processo de pré-produção, a gente já está envolvido com isso desde maio, teve uma seleção, se chegou a esse projeto e agora começa a pré-produção e o desenho disso, desenho dessas ações. A única coisa que a gente sabe para a próxima Bienal é que o cais do porto não vai ser usado. Os armazéns do cais do porto estão fora. Não é uma demanda nossa, mas é porque eles vão entrar no programa de revitalização super questionável, então, não vão ser disponibilizados pela Bienal.

**Mara:** E vocês já sabem onde vai ser?

**Mônica:** Não, a gente está justamente buscando o lugar. Provavelmente os lugares tradicionais como MARGS e Santander vão seguir e a gente está buscando. Houve também uma negociação, conseguir chegar a um projeto curatorial que também dialogasse com essa nova realidade que a gente tem de espaços e pensar outros lugares para, onde atuar? E como atuar? E agora tem esse desenho todo para fazer.

**Mara:** E você tem alguma ideia se vai ter algum projeto como Artistas em Disponibilidade, Cadernos de Viagem?

**Mônica:** Ainda não.

**ANEXO K - Entrevista com Alexia Tala – Curadora de Cadernos de Viagem**

Em 05/08/2012, email.

**Mara:** No artigo *Curadoria pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul*, Mônica Hoff diz que: "Na 8ª Bienal, as propostas curatorial e pedagógica estão vinculadas uma a outra, sendo difícil dizer onde começa uma e termina a outra". Ela fala de uma "relação condicional e de igualdade de valor - se o pedagógico sofre alterações, sejam mínimas ou grandes, repercutirão diretamente na ação curatorial y vice-versa". Gostaria que você comentasse a relação entre a **coordenação pedagógica, curadoria pedagógica e a curadoria do Cadernos de Viagem**, destacando como uma afetou as outras, as contribuições, as dificuldades e os desafios.

**Alexia Tala:** Desde o início do trabalho na Bienal do Mercosul, a equipe curatorial acordou sobre a importância de realizar uma bienal que estivesse em sintonia com o público, para que não se transformasse em um grande evento alheio e externo à cidade de Porto Alegre. Tendo isto em conta, decidiu-se que a bienal consideraria toda a região do Rio Grande do Sul como foco de investigação. Para isto, uma das primeiras ações foram as viagens de investigação que a equipe curatorial realizou, tanto dentro da região como pelos países latino-americanos, buscando artistas que pudessem apoiar a ideia central dos Ensaios de Geopoéticas. Neste sentido, sempre se considerou que as obras não poderiam "estar paradas sozinhas" na frente do público, deveriam ser apresentadas e guiadas por uma equipe pedagógica, que definitivamente aproxima os conteúdos da arte às pessoas. Outro ponto central da estratégia curatorial foi considerar a região não só em termos de uma investigação previa, mas também no momento da exposição. Por exemplo, o trabalho de Eugenio Dittborn, artista homenageado pela 8ª Bienal, se expôs em outros lugares fora de Porto Alegre e o artista viajou e realizou oficinas com estudantes, assim como também as mostras locais dos artistas participantes do componente **Cadernos de Viagem**.

Estava claro para todos nós que todos os âmbitos desta bienal deveriam estar envolvidos mutuamente, portanto, o planejamento de realizar oficinas e/ou mostras nos locais onde os artistas de Cadernos de Viagem estiveram, foi uma forma muito concreta de apresentar o projeto da bienal e não apenas impor uma exposição durante um tempo determinado. Sem dúvida, as pessoas que participaram de alguma maneira nestes processos, geraram uma maior proximidade com o que viram e/ou experimentaram. Em nosso caso, houve um trabalho muito consciente para que os artistas selecionados apoiassem os conteúdos que queríamos mostrar; foram muitas seções de trabalho para que nada ficasse ao acaso e acredito que isto foi perceptível na recepção do público. Outra parte da estruturação que apoiou esta ideia pedagógica foi a da Casa M como um lugar de encontro, conversações, biblioteca, etc. antes da inauguração da exposição no Cais do Porto. Acredito que a bienal foi uma instância que superou temporalmente o tempo da exposição, penso que teve ressonância durante grande parte de 2011.

No caso específico de Cadernos de Viagem, o maior desafio foi a seleção dos artistas participantes, não poderia ser qualquer artista, esperava-se que pudesse responder e conectar-se a comunidade local, então teriam que ser artistas que tivessem práticas "site-oriented" e capazes de incorporar este novo contexto vivido a

sua obra. Alguns a realizaram sozinhos, outros em colaboração com a comunidade, como foram os casos de Bernardo Oyarzún e Beatriz Santiago, mas sempre absorvendo as especificidades do “lugar”. Acredito profundamente que este foi o componente que mais contribuiu com a estratégia curatorial – pedagógica, os artistas realizaram muitas oficinas em colégios (Romo), compartilharam aulas de modelagem (Oyarzún com comunidade indígena), Mateo com colégios de Ilópolis e aulas de cozinha, etc. A maior contribuição foi a aproximação da arte às pessoas que não estão constantemente próximas a este universo e assim romper a barreira, que geralmente existe, da ideia de que a arte é enigmática e longínqua, que muitas crianças se entediam no museu, etc. Mediante as ações de *Cadernos de Viagem*, se mostrou através da experiência que a arte é ativa, é sociável e pode ser participativa também. A maior dificuldade que tivemos foram assuntos logísticos de produção, não houve dificuldades de outro tipo.

**Mara:** *Cadernos de Viagem* estava diretamente relacionado ao projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, assim como outras ações. Considerando o formato de "viajar, realizar oficinas, exposição e conversa na comunidade, e conversa e exposição em Porto Alegre", como foi vista a integração da **produção artística, a curadoria e a pedagogia**?

**Alexia Tala:** Como dizia, tudo esteve muito relacionado, já que os artistas tiveram que trabalhar diretamente a partir da experiência que o lugar no qual estiveram propusesse. As comunidades locais, umas mais que outras, notaram a presença dos artistas e puderam compartilhar com os artistas. Para mim, encarregada deste componente, foi uma experiência muito interessante encontrar os artistas e me aproximar a suas metodologias de trabalho em viagem. Começar a trabalhar com eles em suas propostas de obra e ver como resolveriam e levariam fisicamente suas experiências locais até o Cais do Porto.

A produção artística e a curadoria estiveram estreitamente relacionadas já que viajei com a maioria dos artistas e os acompanhei por alguns dias, realizamos juntos a mostra local e compartilhamos e dialogamos muito sobre o que pensavam fazer. Não foi o caso de uma curadoria onde eu receberia obras para colocar no Cais do Porto, ao contrário, acompanhei entendendo cada passo dos artistas em seu processo criativo e as relações emocionais que tinham com seus trabalhos... no momento de montar no Cais senti como se fosse cartografar uma experiência e também me senti muito afortunada de ter sido parte da experiência de cada um dos artistas e do macro de *Cadernos de Viagem*. Acredito que a importância do pedagógico em *Cadernos* aconteceu sem ser literal “ensinar sobre arte ou sobre algum assunto específico”, se realizou a residência pedagogicamente e a obra também, muitas vezes o que poderíamos definir como inclusão e pedagógica se via unido por uma linha muito fina já que muito do pedagógico foi mediante a inclusão da comunidade.

**Mara:** Os artistas convidados corresponderam às expectativas da proposta?

**Alexia:** Totalmente. Acredito que sempre se poderiam melhorar alguns aspectos na hora de avaliar a experiência. No entanto, penso que os artistas participantes se viram realmente motivados com a viagem e com a ideia expectante de não saber o que encontrariam no caminho. Mesmo assim acredito que não só os artistas responderam a estas expectativas, mas o público também. A acolhida foi

extraordinária. No caso de Bernardo Oyarzún que compartilhou com comunidades indígenas, ele esteve “vivendo” 18 dias com eles, o que significou entrar na dinâmica cotidiana que tinham e fazer parte dessa comunidade específica. Kochta e Kalleinen através do seu coro de queixas, tiveram vários ensaios com as pessoas do lugar e logo depois viajaram para fazer a performance de cantar na cidade de Porto Alegre.

**Mara:** O que é o pedagógico e a colaboração social na proposta de *Cadernos de Viagem*, especialmente nos trabalhos realizados por Sebastian Romo e Mateo López?

**Alexia:** Acredito já ter respondido na pergunta número 2.

Como dizia, a linha entre os dois conceitos é muito imprecisa, sem ser negativo, mas ao contrário muito positivo, já que se rompem os preconceitos de que a pedagogia é por meio de um ensino hierárquico onde um ensina e o outro aprende.

Nos casos específicos de Sebastián Romo e de Mateo López isso se vê claramente. Mateo trabalhou em oficinas de cozinha onde aprendeu com as pessoas locais a fazer pão, que é o que caracteriza ao museu e a área, por ser zona de moinhos de trigo. Ao mesmo tempo Mateo realizou oficinas de desenho onde ele trabalhou o seu saber com os alunos de escolas locais. O resultado de sua exposição em Ilópolis foram uma série de desenhos e intervenções que tinham a ver com o que viveu durante as 3 semanas no lugar.

Romo (explico abaixo na questão número 7)

Em ambos os casos a linha do que é pedagógico e colaboração social se mistura e abre espaço, por um lado, a uma maneira de fazer arte e de aproximar a arte por outro, muito mais intensa.

**Mara:** Como curadora de *Cadernos de Viagem* da 8ª Bienal do Mercosul, como analisa o seu papel em uma proposta com forte configuração sociopolítica, pedagógica e de colaboração social - especialmente nos projetos dos artistas Sebastián Romo e Mateo López - em que os artistas não produziram seus trabalhos dentro de um atelier e não apenas participaram de uma exposição, mas também desenvolveram ações com as comunidades, implicando em viagem, oficina, conversa e uma exposição na comunidade, e conversa e exposição em Porto Alegre. Em sua opinião, há uma mudança no seu papel de curadora neste perfil de projeto? Quais são as diferenças entre a curadoria neste caso e a curadoria somente em uma exposição, sem estes passos?

**Alexia:** Acredito que já respondi um pouco na pergunta número 2.

Sim, há uma mudança no papel, na forma com que geralmente um curador opera. Em meu caso, quase sempre opero desta maneira, tenho um especial interesse nas práticas “site-oriented” e sinto dificuldade em só fazer exposições, me interessa a relação artista-curador na concepção de uma obra.

Acredito que são maneiras distintas da curadoria abordar. Como curadora posso trabalhar junto a um artista em seu processo de criação, e neste aspecto, a viagem era uma experiência que determinaria essa criação artística. Não sei se a curadoria em exposição significa um limite. Tenho ambas experiências e acredito que significa apenas uma mudança de estratégia, de leituras, de olhares. Os passos que você menciona, como a oficina, a exposição local, a conexão com a comunidade, poderiam perfeitamente acontecer se o artista desenvolvesse uma obra fora de seu



atelier, acredito que não está apenas condicionado pela experiência de viajar. Certamente novos fatores se envolvem, mas não é uma exclusividade. Trabalho com artistas cuja obra se desenvolve com a comunidade, em instâncias mais precisas, onde a ideia inicial da obra quis ter as pessoas como ponto de partida e onde muitas vezes o resultado foi desconhecido e arriscado para o artista.

**Mara:** Foi um desafio para você desenvolver a ação curatorial *Cadernos de Viagem*, em comparação com outros projetos curatoriais já desenvolvidos? Quais desafios? Como acredita que esta experiência impactou na sua carreira?

**Alexia:** Como te dizia na pergunta 5, em meu caso, quase sempre opero desta maneira, tenho um interesse especial nas práticas “site-oriented” e sinto dificuldade de fazer só exposições, me interessa a relação artista-curador na concepção de uma obra.

Penso que o impacto está nas distintas experiências que os artistas viveram e eu através deles. Mas sem dúvida cada projeto é uma instância diferente, seja ou não o mesmo formato. O fato de trabalhar com um artista e um lugar desconhecido pode engatilhar experiências diferentes, mas não necessariamente melhores que uma instância de exposição e trabalho de oficina. Muda a estratégia e mudam os processos de pensamento, mas insisto em que um não está em detrimento do outro. Você me perguntava se *Cadernos de Viagem* produziu algum impacto na minha carreira, pois acredito que foi uma experiência maravilhosa e muito enriquecedora, mas não algum impacto na minha maneira de trabalhar porque é a maneira como geralmente trabalho, essa é a razão pela que José Roca, o curador geral, me deixou encarregada desse componente, imagino.

Também me perguntava sobre os desafios. Acredito que o maior desafio foi aprender a me desligar da produção, porque nunca havia trabalhado com uma equipe de produção tão grande, então o que para muitos pode ser um sonho, para mim que estou acostumada a resolver logísticas de produção para os artistas, foi difícil ter que passar pela burocracia de um grande departamento de produção... muitas vezes foi frustrante, mas finalmente aprendi e acredito que isso me enriqueceu.

Seguindo com essa forma de operar curatorially, acredito que pode ser proveitoso que vejam, por exemplo, outros dois projetos nos que estou trabalhando, um é LARA [www.laraprojeto.org](http://www.laraprojeto.org) e outro Plataforma Atacama [www.plataformaatacama.org](http://www.plataformaatacama.org)

Em ambos se trabalha com a orientação a um lugar específico. Lara é um projeto de residências itinerante na América Latina onde 8 artistas passam 2 semanas em um lugar distanciado da urbe e seis meses depois realizam uma exposição, fruto desta experiência, o projeto foi concebido para uma empresa de Cingapura e esta primeira edição foi na Colômbia. Plataforma Atacama é o projeto de meus sonhos, que tenho na ponta do lápis há anos. Ainda não lancei esse projeto publicamente, mas já comecei as atividades em março com o convite a Marcelo Moscheta (Brasil) e agora em outubro com um projeto de caminhadas de Hamish Fulton, artista britânico.

**Mara:** Como e porque se escolheram as locações de *Cadernos de Viagem*?

**Alexia:** Primeiro Fernanda Ott, do núcleo de pesquisa da fundação Bienal do Mercosul, realizou um trabalho de pesquisa, pensamos que poderia *linkar* estes

caminhos à arte por meio de artistas que as realizaram, Fernanda Ott identificou estradas que tinham um antecedente histórico, rotas de penetração, a estrada de farroupilha, etc.

Depois da viagem de pesquisa de todos os curadores pela região do Rio Grande do Sul e tendo presente que nosso foco era uma curadoria pedagógica que unisse o artista e a comunidade local. Intercambiamos nossas experiências de viagem e vimos que nem todas as rotas históricas funcionariam, mas mesmo mantendo algumas, a prioridade foi realizar a viagem e residência em lugares onde houvesse uma estrutura ou uma comunidade onde criar a estrutura para um bom resultado do projeto artístico. Por exemplo, em Ilópolis estava o Museu do Pão, onde se faziam oficinas educativas de cozinha, a escola local estava muito aberta a participar e assim foi ótima a inserção de Mateo López, facilitando-se o conhecimento de lugares, de diferentes aspectos para poder desenvolver a mostra no Museu do Pão e logo no cais do Porto. Cada um de seus desenhos dava conta de alguma de suas experiências com o lugar e as pessoas da comunidade.

No caso de Sebastian Romo, a cidade de Santana de Livramento tinha uma geografia particular ao ser de fronteira, e as escolas locais estavam bem abertas para que Sebastian realizasse oficinas com eles, além de recorrer o lugar, compartilhar muito com habitantes de Santana do Livramento e com artistas locais, em especial com o grupo BRAGUAY (Brasil-Uruguay), Romo desenvolveu um projeto de modelagem escultórica e realizou um site específico no pátio de duas escolas locais.

## ANEXO L - Entrevista com Mateo López – Artista de Cadernos de Viagem

Concedida a Luiz Guilherme Vergara e Jéssica Gogan para o projeto Coleta de Múltiplas Vozes da 8ª Bienal do Mercosul

### Vídeo I

Mateo López: Meu nome é Mateo López, sou um artista colombiano, de Bogotá, vivo lá desde sempre, tenho 32 anos e comecei minha carreira tem sete anos e meu trabalho está sempre motivado pelo desenho e a prática do desenho e me interessa muito pensar sobre como levar o desenho a outras superfícies, fazer do desenho outros tipos de práticas, sejam viagens, sejam documentos, seja de espaço, de paisagem, há muitas opções de desenhos. E os projetos anteriores, que acredito terem derivado, convergido para o convite da Bienal, foi uma viagem que fiz em 2007 em uma motocicleta, em uma Vespa, e que viajei pela Colômbia durante dois meses e levava uma pequena maleta com cadernos, câmera fotográfica e a ideia inicial desse projeto era fazer essa viagem coletando material, fotos, objetos, desenhos e esse projeto teve duas exposições, uma na cidade de Medellín, depois em Cali e finalmente em Bogotá, foram três exposições.

O Projeto se chamou “Diário de motocicleta”, não tinha nenhuma relação direta com o “Diário de motocicleta” de Che Guevara. Esse era um tipo de projeto doméstico em que um artista assume o papel de um artista viajante do começo do século XIX e simplesmente ia derivando em muitas possibilidades, em muitas hipóteses do que era uma viagem, do que era uma situação de encontro, o que era como um processo de construção de um projeto, de uma ideia. Depois, essa viagem de motocicleta derivou em outro projeto, no qual continuo trabalhando, relacionado às Ferrovias na Colômbia, que na década de 1980 se declararam totalmente falidas e muitas das estações no entorno de hotéis ficaram completamente abandonados. Um ano depois a Secretaria de Patrimônio do Ministério da Cultura declarou tudo o que estivesse relacionado ao trem como patrimônio nacional, mas é bem interessante pensar em um bem arquitetônico que é patrimônio está totalmente abandonado, em ruínas, em deterioração, para mim é uma imagem bem representativa dessa ideia de modernidade em um país como a Colômbia.

Este projeto se realizou, não em motocicleta, como a viagem inicial, mas decidi dessa vez ir em ônibus, táxis, mototáxis, a pé, tendo acesso a toda essa rede de estações e hotéis que estavam organizados em diferentes etapas e direções da geografia na Colômbia, no total são umas 360 estações e até agora eu só visitei umas 120, abrangendo a parte oeste e sudoeste da Colômbia, que é bastante montanhosa e com uma geografia bem complicada, e o que aconteceu é que o desenho nessa metodologia de trabalho se converteu em uma prática de desenho documentário, em que aparecem mapas, desenhos de estações, depois construí maquetes das estações – algumas – desenhos de personagens que encontrei nesse percurso, e ao final todo esse material se converte em uma instalação de desenhos, objetos, móveis, com muitos materiais que falam sobre Ferrovias na Colômbia. Intitula-se “Viagens em movimento” e há uma parte que é um vídeo, digamos um documentário, que utiliza o mesmo recurso desta técnica que chama *cinetraveling* que é uma câmera sobre um trilho que vai se deslocando, então utilizo esse mesmo mecanismo com um carrinho que construí e se monta sobre um trilho e vou fazendo tomadas da paisagem como se fossem por janelas do trem por aonde se vai olhando, reconhecendo a paisagem, que nesse caso é como uma ficção, tanto visual e documentário como dos objetos que aparecem ali.

Acredito que foi por esse tipo de projetos que recebi o convite para esta seção da Bienal do Mercosul, que se chama “Cadernos de Viagem”, com essa ideia de um artista que se desloca a um lugar específico e desenvolve ali um projeto que envolve a própria comunidade, os métodos de trabalho locais, a produção local, a produção quase que artesanal que muitas vezes está no interior dos países. Até agora a experiência tem sido bastante interessante, eu tinha outras expectativas de uma cidade do interior do Brasil, apenas conhecia as grandes cidades, São Paulo, Rio de Janeiro e agora conheci Porto Alegre. Na minha opinião é outra coisa totalmente diferente, a ideia que se pode ter de um país, de sua capital ou de uma cidade principal ao que acontece no interior, a economia é diferente, as pessoas falam diferente, a maneira em que as coisas se produzem é muito diferente e ter essa relação com o interior ou com o campo, com as frutas e todos os vegetais que geram a agronomia é muito agradável, ainda mais para um cidadão urbano totalmente alheio a isso, chegando a descobrir algo que até hoje não havia dado atenção.

Quando cheguei aqui pensei que seria uma cidade diferente, de repente estava fazendo comparações com as cidades da Colômbia que são menores e mais precárias, digamos, e essa é uma cidade com um bom número habitantes e está melhor organizada. O convite era para que viesse trabalhar especificamente com o Museu do Pão que está na cidade de Ilópolis, do qual havia visto alguma informação da realização do projeto, que era a restauração de um moinho, junto com outros moinhos que há muitos anos funcionaram para processar a matéria agrícola da região e por razões da economia, e do trabalho com a eletricidade e com o tempo as coisas vão se acelerando e os métodos de produção são cada vez mais acelerados, um moinho que era trabalhado tão artesanalmente, que funcionava com polias, de uma forma análoga passaram a ficar esquecidos. O planejamento do Museu do Pão neste momento é criar toda uma rede de moinhos que serão restaurados e originar um tipo de caminho que conecta diferentes pontos, formando uma unidade na região, é bem interessante.

Me interessa muito a ideia de um Museu do Pão, estamos acostumados nas cidades aos museus de arte contemporânea, de arte moderna, que são outra coisa, têm outro tipo de programação, que está muito motivado pela prática cultural contemporânea, e neste caso o Museu do Pão tem uma prática muito artesanal, isso foi uma descoberta, pensar que a prática que eu tenho também é muito artesanal, muito cuidada em um processo longo de aprendizagem da técnica do desenho, que é também elaboração com as mãos, com o papel, é muito artesanal. Eu tratei de criar uma relação entre a prática do desenho e a prática da padaria, ou da elaboração dos alimentos e focar o projeto nessa direção. É bastante interessante, me chama muito atenção a arquitetura do Museu, que é um moinho de madeira totalmente restaurado, e também a resolução do projeto arquitetônico em trazer um material pouco comum nessa região, que é o concreto, jogar uma pedra e montar uma estrutura em concreto e relacioná-la com o moinho em madeira, me parece que tem um monte de detalhes o muito interessantes. Detalhes construtivos que são bem interessantes, como o teto do escritório da panificadora tem uma parte em cima que ajuda a refrigerar a própria cozinha, onde acontecem as aulas de padaria, tem um auditório que está de frente para a cidade, olhando para a paisagem e tem um telão vermelho para fechar, como nos teatros, me parece bem bonito que continuem funcionando as máquinas dos moinhos com as polias, isso por um lado, os detalhes construtivos do museu, mas me interessa mais o impacto que um museu como esse pode ter nessa região do interior. Que tipo de programação esse museu pode ter, se

é totalmente histórico, fala sobre a história da padaria no mundo e em relação à vida do homem ou se pode ter também outro tipo de programação cultural com a região, convidar, por exemplo, artesãos, padeiros para que apresentem projetos e gerar uma espécie de retro alimentação, outro tipo de trabalho de criação, que não seja apenas uma espaço dedicado à história e aos moinhos mas que desenvolva outro tipo de prática.

Durante este tempo que tenho trabalhado aqui até agora, o que tenho feito são notas e pequenos desenhos, com todas as perguntas que surgem quando você está viajando, são situações estranhas por alguma razão, tudo é relativo, tudo é estranho, então o que tenho feito em “Cadernos de Viagem”, são esses caderninhos pequenos com muitas perguntas, anotações, coisas que vejo pela rua, que escuto das pessoas que contam, e ao final espero que quando se realize a exposição aqui possa compartilhar essa experiência desse tempo de trabalho com as pessoas daqui, e depois transformar em outra coisa para a Bienal.

A ideia em que tenho trabalhado é de convidar alguns artesãos ou alguns produtores locais que me ajudem a construir a peça que será realizada na Bienal, que envolve uma parte da arquitetura, tenho pensado em fazer como uma fachada em madeira, que fale de um material muito usado na região, como são as casas da região, outra parte é um forno de madeira artesanal, como esses de tijolos e barro, que também alguém daqui vai me ajudar a construir no próprio lugar da exposição, com a técnica que este senhor tem já há muitos anos, e a ideia do forno, digamos, um forno caseiro, tem a forma de um ninho de pássaro, muito comum aqui, que vive aqui na região, que se chama João de Barro. Que é um passarinho que constrói o ninho com barro que vai coletando de muitos lugares e acredito que seja um ninho único entre os grupos de pássaros que geralmente fazem o ninho com palha e grama, este é como uma casinha totalmente feita em barro. A primeira coisa que pensei quando o vi foi em um forno, quando o vi em cima dos postes e árvores, e poder também dessa maneira, colher pequenos elementos para trabalhar e transformá-los em outras coisas, me interessa muito. O forno que será construído terá essa forma e a ideia, durante o tempo da Bienal, é que esse forno funcione, que se faça pão, que aconteçam algumas aulas de panificação com o público. Quero que o trabalho que se realize tenha uma coisa que esteja viva, que se ative, que não seja apenas fazer uma série de desenhos e montá-los e pronto, mas que também o público esteja envolvido, que participe da peça, já que se pode considerar como escultórica, mas também como uma peça funcional. E o terceiro elemento que pensei para a instalação na Bienal, é voltar a mostrar esses desenhos, esses cadernos de notas que são como um caderno de viagem, que foi algo a que me convidaram a realizar. E como essas notas, esses pequenos desenhos se transformaram depois nessa instalação, no forno que tem a forma do ninho do João de Barro, a fachada que fala sobre a arquitetura, a região dos moinhos, etc. e os próprios desenhos que falam dessa relação e desse diálogo com os artesãos locais e com as pessoas daqui, da região. Esse é o projeto.

Esse é o único “mas” que eu encontro do projeto. Não sei, estou acostumado a trabalhar durante 6 meses, um ano, com um projeto que está na cabeça e toma tempo para fazer estudos, ensaios, erros, acertos e aqui é tudo isso só que comprimido. Você chega aqui em um lugar novo, leva tempo para acoplar-se e começar a trabalhar, e quando está esquentando o motor já é hora, tem que transformar tudo, em pouco tempo, ou seja, estamos em julho e a exposição é já em setembro. Mas ao mesmo tempo também é interessante porque formula outro método de trabalho ao que estou acostumado a realizar, simplesmente ser isso, a

experiência, o encontro, as anotações e não tanto a preocupação em ter que transformar uma vivência em uma peça assim monumental, e acredito que o agradável desse projeto é isso, questiona seus métodos de trabalho, de ir a busca de outro tipo de ferramentas que são diferentes, e não se tem as coisas a que se está acostumado a encontrar em uma papelaria, como muitos elementos que de repente te ajudam a te converter em uma pessoa mais prática, mais direta no momento de dizer as coisas e não tão ornamental, mas mais simples, tudo elaborado de uma maneira muito prático, portátil.

Guilherme Vergara: Você já viu uma casa de João de Barro por dentro? Conhece como é?

ML: Vi fotos, mas estou lutando para que consigam me mostrar. É proibido tocar as casas, estão buscando um guindaste desses usados pelos trabalhadores em postes de luz, para poder subir e ver de perto. Me disseram, tenho buscado informações, que tem uma forma bastante particular como uma espiral.

GV: A fêmea fica trancada ali.

ML: Não se pode entender porque ele a deixa aí até que a mata.

GV: Complexo!

ML: É como, se chama esse bichinho, *Amantis Religiosa*, é um inseto, e a fêmea depois do coito come o macho, o devora. E este caso é bem parecido, o João de Barro parece que é muito territorial e controlador.

GV: Eu não sei aqui, mas no Rio de Janeiro, em uma região do campo do Rio de Janeiro, há uma crença que quando você tem uma propriedade no campo e ali há uma casa de João de Barro isso é boa sorte. Não sei aqui.

ML: Ah é?!

GV: Você viu a casa?

ML: Vi por aqui, pela rua...

GV: Interessante. A conexão com o pão, o forno, é perfeito.

Jessica Gogan: Interessante... Desculpa se não seguir tudo, eu estou ainda aprendendo português e não tenho uma compreensão total do espanhol, eu acho que perdi algumas coisas, mas tem duas questões que estão vindo na cabeça, estou pensando em Victor Grippo, artista conceitual que fez um projeto em Buenos Aires, em 1972 com um grande forno, fez parte de um projeto de exposição pública e ele fez um forno onde eles fizeram pão, mas só foi para um dia, porque a polícia fechou toda a exposição, então uma é prática política.

ML: Sim, para mim o pão é isso, sabe, fazendo a investigação sobre as padarias, o pão sempre existiu, é como o primeiro alimento que existiu e tem em todas as casas. Sei de uma história que me contaram, que na Argentina, os anarquistas tinham uma prática relacionada à padaria, eles consideravam fazer pão como a forma mais efetiva de ter impacto político e o que faziam era se sentar a trabalhar, amassar o pão até colocar no forno, então o pão ficava assando no forno e eles faziam seus debates, tertúlias e alguns pães que eles produziam tinham nomes com conotação política, o que depois começava a circular pela população. Isso é bem interessante. Há outro grupo, o Atelier Popular de Serigrafia, um coletivo argentino também, fizeram várias coisas assim.

GV: Nós conhecemos esse grupo. Lindo. Também Desenho Público com a capacidade de simplificação de ideias e simplificação de produções. Muito interessante. A forma de pensar seus desenhos é também uma forma de anotar possibilidades de engajamentos sociopolíticos?

ML: Não tanto, eu acredito que minha relação com a política é a partir dos materiais com os que trabalho, que sempre são como cadernos, elementos que muitas vezes

eu construo para trabalhar e ao final todo processo se torna uma coisa orgânica, poética e usando o mínimo de elementos.

GV: Uma das suas ideias é essa oficina de pão na Bienal. Você pensa que para essa oficina pode ser convidada, uma parceria com o Museu do Pão?

ML: Sim! Estamos querendo fazer isso, envolver as pessoas que fazem as oficinas ali, e levá-los até Porto Alegre.

GV: Magnífico.

ML: E as pessoas daqui, que cheguem lá também, me parece estranho que quando te convidam a fazer um projeto em um lugar, é bem estranho que esses artistas chegam e absorvem, vão embora e produzem algo e depois enviam por correio. Como que me parece mais honesto ter uma relação com o contexto, com as pessoas que estão te mostrando tudo, te levam aos lugares, é também como agradecer isso, essa bondade que o campo tem e as pessoas que vivem no campo e envolvê-los de alguma maneira com essa ideia da bienal, porque ao final essas exposições acontecem nas cidades, para as cidades e muitas vezes específicas para os artistas, e é como que tudo que acontece ao redor está alheio a essa prática ou aos cenários de trabalho. Então sim, a ideia é que o forno continue trabalhando e as pessoas cheguem até lá.

GV: Ótimo! Em um relato de Marisângela ela comentou uma coisa muito interessante de uma escola em Putinga, que procurou Marisângela com uma vontade de que você visitasse a escola para ver os desenhos das crianças. É muito interessante essa expectativa, essa visão de artista, espontânea para um lugar tão isolado do contato com arte contemporânea, ao mesmo tempo em que quando ela falava, pensava também que isso define o papel de um artista, em um formato de artista como um médico, um doutor da cidade, do imaginário. Você está sentindo alguma vibração especial desse acolhimento aqui?

ML: Sim, é bem particular, nunca havia vivido esse tipo de acolhida, sabe. Também me dá... sabe, é difícil dizer, te mostram desenhos de um estudante de catorze anos, e acredito que não tenho a autoridade moral para dizer como é um bom desenho ou não, porque eu também estou nessa busca, mas se posso aportar em algo, será em como estimular essa prática, aí tenho muitas coisas para dizer, sobre com que métodos podem trabalhar. É como conseguir que esses professores e a escola também consigam fazer esse jovem ou futuro desenhista entender que essa é uma forma de trabalhar também, o seja, usar o desenho para fazer fachadas, murais, cartazes, as capas dos livros, o desenho está em todos os lugares, este edifício, por exemplo, em algum momento estava nos projetos em desenho e depois se construiu, uma cédula é um desenho que se transformou em gravura e se imprimiu muitas vezes, e há muitas pessoas envolvidas nesse tipo de trabalho, que assumem esse papel, de desenhista. Se você consegue transmitir isso a um estudante, uma criança, um jovem, de que ele pode ganhar a vida fazendo desenhos, é incrível. Entrar e não ter medo ao trabalho nas artes plásticas. Muitas vezes o interior vem com esse desconhecimento.

## Vídeo II

ML: Meu nome é Mateo López, novamente, nos vimos faz três meses. Podemos atualizar o que aconteceu depois dessa primeira entrevista, desse primeiro encontro que tivemos. Se fez mais uma oficina com os artesão lá em Ilópolis, os resultados foram incríveis e se realizou a exposição no Museu do Pão, onde finalmente foram muitas pessoas que participaram ou que estiveram perto de onde aconteceram as

oficinas, os funcionários do Museu do Pão, da Prefeitura e foi muito bonito reencontrar essa comunidade que se criou durante esse tempo de um mês. Foi bastante intenso, pois é difícil chegar a um lugar sem nada nas mãos, começar a construir e finalmente fazer uma exposição em um mês, toma tempo. Afortunadamente meu trabalho tem esse caráter de ser portátil, eu assumi esse trabalho de notas de campo, coletando informação, desenhos, entrevistas com as pessoas que conhecia e ao final senti que era importante compartilhar a perspectiva que tive desse lugar e todas as anotações, com as pessoas que estiveram ali. Foi como apresentar esse espaço de tempo, esse momento, esse trabalho para eles mesmos, e foi interessante porque eles reconheceram, através dos desenhos, algumas coisas que eles me disseram, que me mostraram ou que haviam acontecido. No dia da inauguração da exposição obviamente havia pão, vinho e queijos, e foi também um encontro, não tão formal, queríamos que fosse mais como uma festa, onde se pudesse comer algo, beber, ver os desenhos e se podia fazer o trajeto pelo moinho onde está o Museu do Pão. Logo, dessa experiência eu voltei à Colômbia, comecei a decantar toda essa informação, a fazer outros projetos, outros compromissos, mas estive sempre presente essa ideia da viagem, essa experiência ou esse sentimento de reencontrar o campo, o interior, o que para mim foi comovente, principalmente para uma pessoa totalmente cidadina como eu. Inclusive sinto que essa experiência começou a afetar outros projetos que já estavam em andamento, repensar como é a nossa relação de artistas com comunidades, com sociedades, com entornos de trabalho ou com contextos nos quais se vai apresentar um trabalho.

Lhes havia contato, na primeira entrevista, sobre a ideia que tínhamos de trabalhar sobre o pão, de possivelmente construir um forno de pão no cais, mas por algumas razões logísticas de autorizações não foi possível, primeiro por questões de saúde e os bombeiros ali no cais também não permitiram que se acendesse nenhum fósforo. Houve um antecedente na edição anterior da Bienal que entendi perfeitamente e não quis discutir, não havia razão para isso. E fiquei pensando que outro elemento, outro objeto, fosse muito próximo à comunidade, imediatamente associei a ideia de que pela manhã nós buscamos três coisas, um café, um pão e o jornal. Então dessa forma começou a se transformar essa ideia de ter alguma interação com a comunidade ou com as pessoas em criar ou desenhar um jornal para um entorno rural, como é no interior, que pode ser o interior daqui do Brasil, em Ilópolis no Rio do Grande do Sul ou pode ser o interior em Colômbia ou qualquer país, ou seja, América do Sul ou América Latina; de criar um jornal ou uma ponte, umnexo entre um artista e um contexto rural, as vezes, quer dizer, uma das perguntas que sempre estive presente durante a viagem era como eu como artista que trabalhei em uma cidade, em um contexto, porque muitas vezes o trabalho é de artistas para artistas e em algumas situações exclui o resto da população, da comunidade, como poder se aproximar a um contexto onde há muito pouca relação com a prática artística ou a cena artística. Então surgiu este jornal que tem o nome de “Cidade Solar”, e é um jornal gráfico, com alguns textos que chegam a ser como uma identidade gráfica em contextos onde possivelmente não há uma história da arte presente. O que fiz ao final foi... estes primeiros desenhos que foram mostrados no Museu do Pão, e que fiz durante este tempo da viagem, se transformaram na informação contida no jornal. Eu assumi finalmente esse papel de artista etnógrafo, o papel de correspondente gráfico de um jornal que é uma ficção nesse momento, que possivelmente pode chegar a ser impresso e distribuído, mas por enquanto é como uma “maquete”, um “modelo” de um jornal que pode ser levado à impressão e que obviamente, como



todo jornal, vai mudando com o tempo, pode-se tirar algum desenho, incluir uma nova informação, mas o que me interessa com esse jornal e pode ser diferente de outros jornais convencionais impressos é que você pode interagir com ele, pois tem os desenhos, a informação e você pode recortar, dobrar, construir objetos a partir do plano bidimensional, e é possivelmente como essa nova ideia da navegação digital dos jornais pela internet, os livros e a ideia de que o papel está desaparecendo, nesse caso você pode ter uma interação direta com esse meio de informação, você pode transformar em outra coisa, em vez de ler o jornal, amassá-lo e desperdiçar, você pode construir uma gaveta em sua casa, pode servir para construir uma caixinha onde você pode colocar lápis, então esse jornal tem isso de particular, mais que a informação que você recebe, você pode construir algo com ele.

Senti que substituir o pão pelo jornal também pode ser uma boa ferramenta para aproximar-se desta comunidade, vamos ver a resposta deles quando venham hoje à inauguração da Bienal. Que outro elemento o jornal tem, me deixa pensar... tem uma tipografia que também está desenhada, é uma tipografia em papel, que segundo os tamanhos do papel, A4, A5, A6, A7 e A8 você consegue essa tipografia através das dobras do papel, por exemplo, a letra A, pode-se dobrar duas esquinas do papel e se consegue formar a letra A, a letra B até a Z, ainda estou trabalhando para traduzir ao português, está em espanhol inicialmente, e justamente ontem, falando com os mediadores aqui da bienal, ficaram encantados para usar essa ferramenta para fazer a oficina, com as pessoas de escolas.

Eu gosto de pensar que você está em possibilidade de criar também ferramentas de trabalho, que outras pessoas podem utilizar para precisamente aproximar comunidades ou o espectador à criação de um projeto artístico, que nesse caso, acredito que todos nós, inclusive na escola fizemos essa ficção de criar um jornal escolar ou depois na universidade ter participado da criação de uma revista, todos tivemos algum tipo de proximidade com o mundo editorial, mas acredito que nunca houve espaço para criar um – pode ser também uma iniciativa de criar – jornal produzido pela Bienal, não só para o contexto da cidade, mas mais além, fora, mais dentro do país, que é possivelmente o que me parece muito interessante nessa Bienal, é como entrar nas profundezas do continente, não apenas nas bordas, nas cidades principais e sim começar a entrar e construir uma unidade, um movimento totalitário.

Nisso se transformou a montagem, então é uma mesa onde estão as páginas do jornal, são desenhadas em tinta sobre papel e alguns desses desenhos se tornam tridimensionais, há uma orientação com a tipografia de como ler as palavras e os possíveis títulos do jornal e a montagem também inclui alguns elementos que foram encontrados em Ilópolis ou perto da região, um deles é uma árvore que encontrei jogada no chão, e estava inteira desde a copa até a raiz e por alguma razão essa árvore se transformou em um lápis, um lápis-árvore que está aqui suspenso e fazendo desenhos aleatórios, em um dos galhos tem um lapisinho e está fazendo desenhos aleatórios. E um elemento muito importante é uma cadeira que encontrei lá em Ilópolis, é uma cadeira artesanal, parece ser muito comum nessas cidades do interior e foi uma troca com um dos jovens que participou de uma oficina, por alguma razão conheci esse menino, me apresentaram sua mãe, ceramista, acho que vocês a entrevistaram, a Márcia, isso, falaram com ela, conversamos sobre a cadeira, de como era bonita e que eu havia gostado e tal e no dia da inauguração da exposição, esse menino que terá uns 11 anos de idade, me propôs uma troca, queria um desenho que eu tinha feito, de uma borboleta, e ele estava fascinado com essa borboleta, pela cadeira que eu tinha gostado. Essa ideia ficou ressoando, de

intercambiar um desenho por uma cadeira, e finalmente a cadeira é essa que está aqui na exposição, se intitulou “Cadeira Lucas”, como dizer a cadeira de um arquiteto desenhista famoso. Foi uma experiência comovente junto a outras que tive na viagem que foram incríveis, acredito que isso é como um resumo do que aconteceu depois do primeiro encontro.

GV: Questões muito curiosas, sobre o aproveitamento que você teve com relação à oficina, atelier das caixinhas, de dobraduras, você trouxe para cá?

ML: Se esse material veio pra cá?

GV: Isso!

ML: Vêm os princípios com os que estão feitos todos esses exercícios, são como essas ideias gráficas que vão se transformando em objetos. Por exemplo, um dos desenhos que está lá, foi uma proposta que fiz a algumas das pessoas que participaram da oficina lá em Ilópolis, que era criar uma identidade gráfica para eles mesmos, para sua própria cooperativa, estivemos trabalhando em como conseguir, é como criar um logo, mas a ideia era que eles mesmos o desenhassem, e está aí incluído, está entre muitos desenhos, um logo que é um tecido, era uma pessoa que trabalhava com vime, então, como chegar através de seu trabalho a uma imagem gráfica que sirva para sua cooperativa ou para sua imagem, seu próprio trabalho e finalmente é um desenho de umas linhas que se cortam, se dobram e constroem um tecido, era muito do que estava proposto com a oficina.

Por conta do tempo, não poderia ensiná-los a desenhar da maneira clássica, ou seja, acadêmica, mas sim eu queria propor o desenho como uma ferramenta de conhecimento do mundo ou que eles utilizassem o desenho dentro de seus próprios trabalhos, seu contexto. Digamos que o desenho tem muitos campos de trabalho e eu sempre proponho isso na oficina de desenho, que esses exercícios que estão trabalhando são experiências que eu tive como artista ou como pessoa do dia a dia, que está buscando algum trabalho e são encomendas que me fizeram e de alguma maneira permeiam ou começaram a influenciar na minha prática artística, por exemplo, por alguma razão eu comecei a fazer viagens ou projetos que envolvem a ideia de viajar, de derivar, de deixar-se levar pelo encontro, a razão de um trabalho que fiz há alguns anos que era de desenhar mapas. Era um trabalho super estranho, era com uma organização que estava fazendo uma investigação sobre tráfico de armas e drogas na Colômbia, tinham informação classificada da polícia, e estavam procurando uma pessoa que fizesse mapas a partir de todos esses dados, que eram de caráter secreto, então me passaram essas informações e eu comecei a desenhar os mapas dos roteiros por onde acontecia esse tráfico ilegal, e fiquei pensando como poderia envolver essa ideia de fazer mapas com o meu próprio trabalho e se reforçou essa ideia do Robert Smithson do desenho no campo expandido e alguns artistas dos anos 60 que tinham a prática de caminhar.

Um dia peguei a motocicleta que possuo faz 17 anos e comecei a fazer uma viagem pela Colômbia, uma Vespa, ia fazendo desenhos, mapas e resultou em um projeto que se intitulou “Topografia Anedótica”, era transformar a paisagem, a geografia através de anedotas e encontros, depois essa viagem se conectou com outro projeto sobre as Ferrovias na Colômbia, que estão abandonadas, e aí o desenho se transformou como um gênero documentário de consignar dados e informações. Mas apareceram outras encomendas, como desenhar um cartaz, fazer uma ilustração para uma revista, encomendas que te fazem na sua vida cotidiana, que você depois transforma em seus próprios projetos ou que inclusive te servem para fazer exercícios de desenho em oficinas de desenho. Dizer: “olhem, essas são possíveis aplicações do desenho, você pode utilizá-las sendo um geógrafo, sendo um

arquiteto, um padeiro ou um artesão. Como? Pois, possivelmente criando sua própria imagem gráfica do que você faz, ou pensando em fazer um mapa de trabalho, como se pode concebê-lo como um desenho”. Afinal é pensar que todo mundo pode desenhar e que pode desenhar a partir de diferentes disciplinas e que não há porque haver esse preconceito de que você não pode desenhar porque sabe o que é um bom desenho ou um mal desenho, que é o que colocam na cabeça das pessoas na escola, “você não sabe desenhar, não vai ser um arquiteto, não vai ser um artista”, mas pode querer sê-lo, ao final é isso, poder transmitir que o desenho é uma ferramenta do pensamento e que pode gerar confiança nas pessoas para desenhar ou para utilizar esse meio que está ao alcance de todos, é como escrever, mas escrever graficamente.

JG: Você usou uma maneira de falar, de arte conceitual artesanal, e na última entrevista também você falou, eu notei algumas vezes, você repetiu com muito cuidado. Estava pensando enquanto você falava agora, essa maneira cuidadosa com que você estava falando sobre a construção, essa noção de uma arte conceitual artesanal, é muito interessante as duas juntas, me parece que você está vivenciando e propondo uma nova prática, uma nova maneira de trabalhar. Não sei se você está achando isso...

ML: Eu sim sinto que... defino o desenho, bom, tem muitas definições e formas de fazer, mas para mim o desenho é um meio de resistência, como uma tentativa permanente de descobrir, de fazer e de executar tudo o que acontece na sua cabeça através de um meio, de alguma maneira elementar, quase como escrever, você precisa de uma folha de papel, para desenhar você precisa de uma folha de papel e uma caneta ou você pode fazer na parede, bom, há muitas superfícies, é muito próximo às suas mãos, a teu corpo, a teu organismo e sinto que muitas práticas artesanais têm essa proximidade com entornos naturais, corporais, são resultado do corpo e do desempenho do corpo, moldar, tecer, são práticas que me interessam muito. Não sei se é um sintoma, ou seja, uma definição da arte latino-americana, como essa proximidade com o artesanal, acredito que particularmente em Colômbia tem acontecido uma proximidade muito forte com a prática artesanal, a prática tradicional da arte e o ofício, e também acredito, sendo específico, a história do desenho na Colômbia tem sido muito pensada, muito conceituada, digamos que há muitos e muitos anos, para mencionar um antecedente, da história do desenho na Colômbia, existia toda essa tradição de artistas viajantes, no começo do século..., que queriam catalogar o mundo, cientistas, geógrafos, Alexander Von Humboldt, todos esses cientistas começaram a requerer assistentes, ajudantes em seus roteiros e suas travessias pelo continente, precisavam ilustradores, pessoas que desenhassem tudo, que ajudassem a catalogar e desenhar o que eles estavam encontrando. A partir dessas visitas, essas viagens...

### Vídeo III

ML: [...] essas pessoas começaram a criar escolas de artistas, que eram, digamos, “crioulos” como se referem aos nativos, que estavam ajudando a essas empresas de catalogação, e essas escolas começaram a expandir-se e criaram quase como uma tradição em torno do desenho e das artes gráficas. Dentro dessas escolas é interessante descobrir, por exemplo, que muitas vezes, desenhistas que haviam estudado fora do país eram aqueles que tinham um manejo de perspectiva, estavam desenhando contextos com os edifícios, tinham a informação, a geometria e a matemática e toda uma base de educação que se percebe através do desenho. E

aqueles que começaram a desenhar fora da escola, eram aqueles que faziam um desenho que estava flutuando, como um personagem que flutuava no papel e atrás não havia um edifício que criasse uma perspectiva e um contexto, eram como imagens suspensas. Criou-se essa ideia do desenho acadêmico e do desenho não acadêmico, e isso continuou acontecendo com mais visitas de mais cientistas e depois, indo muito rápido pela história, nos anos 60, o desenho reapareceu com artistas, como Antonio Caro, que adotaram novamente essa prática e a transformaram quase em ofício conceitual, como trabalhar os mínimos elementos e trabalhar com muitos elementos que não provinham de contextos de indústrias, mas sim que falavam do próprio contexto de trabalho, chegaram a trabalhar com fibras naturais e tintas naturais.

E é bastante interessante – avançando um pouco mais na história – a Colômbia até os anos 90, 88 mais ou menos, esteve fechada no mercado internacional e aconteceu uma situação, um acontecimento econômico, que se chamou Abertura Econômica, em que produtos de muitos lugares do mundo começaram a entrar no país. Até esse momento os artistas estavam trabalhando com materiais locais, digamos um pintor não tinha fácil acesso a um óleo que se conseguia na Itália e na França, sabe a pintura tradicional, ele estava trabalhando com materiais locais, se quisesse um papel fino, italiano, era muito custoso, então a opção era trabalhar com materiais locais, e também é interessante como isso chegou a impactar a forma em que você trabalha, ou continuar pensando na forma em que trabalha a partir do contexto no qual se trabalha, para mim é muito interessante dar valor a essa tradição e sentir que você pode trabalhar... bem, claro a distinção dos materiais com os que se trabalha na Colômbia ou em outro lugar do mundo, sinto que também aqui no Brasil há como uma proximidade, ou essa proximidade durante esta viagem, de trabalhar com as coisas que estão ali, na natureza, que estavam ao alcance da natureza, por isso possivelmente o trabalho está nutrido de elementos orgânicos, geográficos e naturais.

Sinto que posso definir meu trabalho como um artesanato conceitual, porque tem esse vínculo muito forte com o fazer, com os processos de trabalho, com o tempo em que você está concentrado na mesa, desenhando, que envolve muito uma colheita de material, que logo se decanta e você chega a um desenho, quase como um comentário gráfico. Também tem muito a ver com o espaço em que trabalho, um ateliê muito pequeno de dimensões específicas, com uma mesa de uma medida específica, com certos materiais que já estou acostumado a trabalhar e sempre estou pensando que quero crescer um pouco mais nas dimensões dos objetos e os desenhos que faço, mas não consigo, como uma tentativa falida, porque cada vez faço coisas menores, mais introspectivo e tenho clareza que não estou interessado em trabalhar com materiais plásticos, como derivados do petróleo e é aí que sinto que minha prática também é como uma postura de resistência, quero trabalhar com materiais que são orgânicos, derivados da madeira, que são papéis, são tintas naturais e que podem ser uma porcentagem mínima, mínima, mínima de impacto gerado pela prática, muito tem se falado da ecologia da arte, e sinto que a arte também produz muita contaminação, não só material como intelectual também.

GV: Interessante isso que você está falando de um posicionamento quase crítico ambiental. Me lembro também, na conversa, que você falava que na sua viagem, como arquiteto até, te interessava também percorrer as áreas, como se fossem áreas decadentes, e você falou rapidamente das Ferrovias, no caso agora de Ilópolis, o caminho dos moinhos de certa forma de resgata dessa experiência de estar percorrendo os caminhos decadentes, ao mesmo tempo que aquele lugar de

Ilópolis havia um momento de um surgimento de um novo período com o Museu recém inaugurado. Pode comentar um pouco?

ML: Me interessa muito essa ideia de prosperidade e de caimento, que é como um ciclo natural que a vida ou os lugares têm, é próspero e logo cai, depois volta e se levanta, é muito, digamos, para mim é um dos elementos mais evidentes, da arquitetura, você chega a uma cidade em que imediatamente você olha e vê que tem um passado, que tem uma memória, que tem uma história. E se associa essa ideia de caimento com poesia, para mim é como a forma em que a arquitetura começa a transmitir o tempo, é como poesia. Há um texto que gosto muito de Marguerite Yourcenar, *O tempo esse grande escultor*, em que ela diz que afinal o que faz a escultura é a pátina do tempo e o desgaste da pedra, e bom, há alguns arquitetos que trabalharam essa ideia de como pensar um edifício não quando está novo, mas quando está velho, antigo, esquecido e decaído. Tenho pensado muito durante todo meu trabalho essa ideia de buscar possivelmente o que é a utopia ou essas tentativas de criar lugares onde tudo vai acontecer e são prósperos, parte desse trabalho que mencionei sobre as ferrovias na Colômbia, é isso, em algum momento uma tentativa de modernidade, houve um grande investimento para construir as ferrovias nacionais, no começo do século... quando Panamá era parte de Colômbia, os Estados Unidos compraram Panamá para construir o Canal do Panamá, e esse dinheiro foi investido na construção das ferrovias nacionais, mas pela geografia, por uma precária administração esse projeto das ferrovias ficou abandonado até agora e fica um inventário de 370 estações e uma rede de hotéis pelo país que foram declaradas “patrimônio arquitetônico nacional”, mas que são ruínas, então é algo, não sei se defini-lo como algo dissidente ou muito evidente de um país como Colômbia que seu patrimônio são ruínas, como muito melancólico e está muito próximo a toda literatura latino-americana, García Márquez, com essa ideia dos lugares perdidos na selva.

Me interessa muito a ideia do percurso, do caminho dos moinhos, porque precisamente é isso, eu estive pensando com esse trabalho, este projeto sobre as ferrovias, que não é somente como assinalar a ruína, catalogar e fazer um inventário sobre as ruínas, mas pensar o que se pode fazer com esses lugares, como se pode transformar uma antiga estação de trem em uma escola, em uma estação de rádio, em um centro médico, que ao final são necessidades ou utilidades que estes lugares que estão ilhados podem ter. Possivelmente é isso o que estão querendo fazer com o caminho dos moinhos, temos um pouco de moinhos em madeira – em araucária – que queremos restaurá-los, e uma das tentativas é criar uma rota turística, fazer um centro base que é o Museu do Pão, depois criar um *hostel*, pequeno hotel, possivelmente o outro moinho vai ter outro caráter, pode ser centro cultural e a partir disso começa a criar-se ou gerar-se uma comunidade ao redor de um algo que gera uma identidade e gera um agrupamento, e ao final o que se está fazendo é reciclagem de arquitetura, de identidade e de memória, é muito importante.

GV: Muito bom.

JG: A gente está louco para ver o seu trabalho!

GV: Magnífico registrar essa sua coerência. Uma completa clareza de propósito, mesmo que haja mudança de ações. E o que fica mais claro ainda da nossa primeira conversa, que agora você mencionou algo novo, buscar a utopia, mas relacionado a essa história de García Márquez e tudo, que tá muito ligado aqui às Américas, a utopia de Thomas More, também temos outra aqui na América Latina que é o Eldorado, se existiu ou não existiu, enfim, e você ao mesmo tempo ter essa experiência em Ilópolis, houve um tempo daqueles moinhos e que agora está sendo

resignificado, há uma coerência nesse trajeto. Foi por acaso que você foi encaminhado para Ilópolis?

ML: Eu não tenho como saber. Foi uma coincidência, ou foi para eles uma associação.

GV: Que sinergia!

ML: Mas, quando me contaram do projeto das viagens, a primeira imagem que tive foi das Missões.

GV: Exato!

ML: Mas é também como a única informação que tenho sobre o Sul e a chegadas dos missionários e tudo mais.

GV: E é arquitetura também?

ML: É arquitetura, ruína e é passado também, mas também fiquei encantado com essa ideia de ir a um lugar sem conhecer nada e quase que extrair o suco de uma fruta que você não experimentou antes, que não provou, desconhece totalmente. Não sei se ao final, o que te dizia, uma viagem é isso, você tem uma ideia, mas não sabe o que vai acontecer, e aconteceu pelo encontro toda essa ideia de construir, sobre a comunidade ao redor do Museu do Pão, dessa identidade que estão tratando de criar nessa região e resultou esse trabalho.

GV: Quando nós conversamos com você, você expressou certa preocupação que é de dois tempos que surgem na sua experiência. Um foi muito bem expresso lá, é que você foi adotado, mas ao ser adotado, havia uma absorção de presencial lá, que te retirava do que você estava preocupado que era só um mês e que não tinha tempo para o desenho, então houve uma dificuldade.

ML: Foi intenso porque por parte da organização da Bienal, se espera que você tenha algo dentro da programação, que se chegue a uma exposição, a um grupo de trabalhos, mas me encantava essa ideia da acolhida que as pessoas tinham ali, de me mostrar e me levar e era muito curioso também, porque você se sente como um – e isso me é engraçado – evangelizador, em uma região onde se quer doutrinar e eu não queria nada disso, só simplesmente compartilhar como pessoa comum, mas estavam esperando muito dessa visita e o que me cativou é que é uma região muito pequena, e me imagino que o resto do país, do continente vai querer que aconteça uma situação assim, sabe. Receber um artista de uma bienal que quer fazer um trabalho de campo ou que quer produzir algo com esse contexto e eu acho que isso deve replicar-se e acontecer mais, e sinto que a arte contemporânea deve dirigir-se nesse contexto, de criar trabalhos com comunidades, de trabalhar com bairros – bairros marginais – com contextos de comunidades e compartilhar e criar entornos de diálogo, ao final. E desprender-se totalmente do objeto artístico, mas sim criar cenários de trocas, de informação.

GV: Muito bem, muito claro. Desapegar também, por ambas as partes. Desapegar de ter um processo, do domínio. Como se tivesse aí você apontando uma tendência da arte contemporânea. Um artista que compartilha e se desapega.

ML: Sim, ontem eu tive uma conversa com uma pessoa que me dizia que fazia oficina de desenho e propunha aos desenhistas artistas e não artistas, a fazer um desenho em conjunto e muitas vezes os desenhistas querem controlar seu próprio papel e que ninguém interfira. Há outras situações como quererem todos trabalhar em um papel, ter espaço para compartilhar e não criar regras nem limites. Acredito que a prática artística deve se transformar nisso, não do artista como monumento, mas o artista como uma pessoa que está trabalhando, que está permeado por um contexto, que pode ir daqui para lá e finalmente todo mundo tem acesso e pode ser isso, não há isto do título de artista. E sinto que há muitas pessoas que, muitos

amigos que não são de profissão artistas e trabalham como artistas, um é padeiro, outro é um biólogo e é isso que arte precisa, nutrir-se de outras fontes e criar outros espaços de trabalho.

GV: Muito bom!

ML: Muito obrigado.

GV: Gostei muito desses últimos encaminhamentos...

#### Vídeo IV

Mara Pereira: Eu queria saber como é que você recebeu o convite da curadoria, como foi esse início, e como você percebeu durante todo esse processo o acompanhamento da curadoria, tanto da Alexia, do José Roca e de outros também.

ML: Bem, eu acredito que recebi esse convite por alguns antecedentes que tenho com viagens, a viagem em motocicleta, logo o projeto das ferrovias que continua, e muitos dos meus projetos ou dos trabalhos que realizei giram em torno da viagem, do deslocamento, do encontro, que é muito próximo à vida prática, à vida cotidiana que é buscar informação ou encontrar casualmente informação que logo começa a transformar-se, a manipular-se e a converter-se em outra coisa.

Eu dizia a eles que posso definir meu trabalho, minha própria vida como uma deriva, que você chega a um ponto e esse lugar te leva a outro e este outro, e possivelmente essa nossa conversa vai nos levar a outra coisa, ou a conectar-se com outras pessoas, como que cada evento, cada situação vai te conectando com outra coisa, e cheguei a essa conexão com Alexia e com os curadores da Bienal, possivelmente por alguma dessas viagens, que logo me remeteu a outra viagem, que foi uma outra ramificação, outra deriva, que foi começar a viajar pelo Cadernos de Viagens por Ilópolis. Tenho que dizer que é preferível viajar quando você não tem uma data limite, ou um compromisso específico, ou seja, quando se tem mais liberdade do fazer e do não fazer, de não ter que ir por essa bifurcação, ou não ter isso, horários e datas para cumprir, como um fazer mais livre, mais entregue. Mas nesse caso havia toda a programação da Bienal, como um enlace local na cidade que ia me acolher, me receber, me alojar, que ia estar pendente de mim, que ia me dar comida e de repente, como artista você está esperando não ter nenhum compromisso com ninguém, mas demanda tanto que ao final você deve se soltar e dizer “bom, querem fazê-lo, vou fazê-lo”, deixar que sejam hospitaleiros comigo.

Depende também da sua personalidade, de como você se relaciona com as pessoas, em meu caso sou bastante tranquilo, onde me levam eu vou, sem questionar se possivelmente vai acontecer algo bom ou possivelmente não. E apareceram todas essas pessoas do local, da Prefeitura, do Museu do Pão, da Escola Agrícola, que começaram a criar essa situação de todos esses eventos que ao final nutriram a viagem e o projeto.

Sinto que quando você chega a um lugar para fazer um projeto as pessoas estão recebendo algo em troca e isso é algo que funde muito minha cabeça, é pensar como artista, como não artista, como arquiteto, músico, quando você chega a um lugar absorve algo, o transforma em algo e apresenta, há um assunto ético que a se complica muito para mim, como chegar aqui em Porto Alegre e levar esse copo, quase roubá-lo, e não deixar nada, por princípio deve haver um intercâmbio, eu levo isto mas deixo isso, para mim é muito valioso porque é também uma aprendizagem e uma troca de informações, então se você está realizando um projeto em um lugar onde as pessoas sendo amplamente hospitaleiras então você também deve deixar

algo. Então por isso eu também tinha esse interesse de fazer as oficinas, de ter essa conversa com artesãos, de que me mostrassem seu trabalho eu mostrasse a eles como era o meu, e como colaborarmos mutuamente, possivelmente eu fazer algum comentário sobre o trabalho ou eles sobre o meu. Para mim essa troca é como uma forma de agradecer também, e não simplesmente absorver para meu próprio trabalho, por isso me interessa muito a colaboração e também é trabalhar de uma maneira horizontal, de não estar trabalhando com uma estrutura vertical, com cargos e identidades, onde o artista está em um ponto e o curador mais acima, o espectador está mais abaixo e a pessoa com quem você vai trabalhar está abaixo. No meio artístico tem que ser tudo totalmente horizontal, você tem que estar trabalhando não somente com o curador, que te apresenta a audiência, mas com os mediadores, com o projeto pedagógico, com os guias, porque ao final é pensar que tudo é um conjunto e não peças separadas. Assim como a colaboração possivelmente com as pessoas lá de Ilópolis, também deve haver colaboração com os mediadores, os guias, e continuar pensando como esse trabalho que resultou da viagem continua, como esse jornal que está exposto vai servir para fazer mais oficinas, mais práticas e que o trabalho assim continue evoluindo e eu já perco o controle, o domínio.

MP: E em uma avaliação, você acha que isso funcionou, que toda essa organização fosse de forma horizontal?

ML: Sim, me parece que sim e me parece que a proposta da Bienal é essa, de expandir-se e não criar hierarquias dentro da prática artística, e dentro de “Cadernos de Viagem” era isso, não se trata de chegar e criar um mega evento em uma cidade e que três meses depois se desmonta e fica um vazio, fica o cais do porto aí abandonado. Como se uma viagem de diferentes artistas pelo Rio Grande do Sul, em meu caso particular trabalhei com Ilópolis e outros artistas trabalharam na fronteira, outros em uma comunidade indígena, é quando já a Bienal se expandiu começou a deixar raízes em outros lugares através de “Cadernos de Viagem”. O princípio é muito simples, é a ideia do artista viajante, do começo do século... que vai catalogar, classificar ou contar depois essa experiência, muitos dos trabalhos que você vai ver em “Cadernos de Viagem” são bem interessantes porque são sobre a paisagem, sobre materiais, pedra, barro, madeira, materiais desses lugares e contextos em que a cidade ali desaparece, é interessante pensar isso, a temática do mundo contemporâneo é a cidade, e o campo é o que produz o alimento, totalmente diminuído, só nos dá o alimento, mas o campo é como a vida mesmo, a selva é o oxigênio e o homem da cidade não considera muito isso posto que na cidade está a cultura, a arte. Isso foi bonito.

MP: Você deu alguns exemplos, falou do menino de onze anos que queria fazer uma troca, que outros retornos você teve dos participantes, que você acha que foram interessantes, como você acha que as pessoas que participaram da oficina que você fez reagiram a isso, teve algum ponto de tensão, alguma crítica, algum posicionamento que te chamou mais atenção?

ML: Minha viagem funcionou como um relógio, não houve nenhum evento assim complicado, afortunadamente, houve algumas outras aprendizagens, aprendi a fazer pão e estou tratando de fazer pão em casa, meu próprio pão, e essa experiência vem nutrindo outros trabalhos que estão em curso e que começaram a se transformar depois dessa visita, isso é maravilhoso, inclusive aparecem ideias que mais à frente quero começar a trabalhar ou expandir, que foram resultados dessa viagem. Ao final, é disso que trata uma viagem, coisas que você começa a ver, a



notar e depois recordar, e que vão te servir. Mas sinto que uma maneira de ter uma resposta com essas pessoas que estiveram comigo diretamente, foi através da oficina e do jornal, essa foi a reportagem gráfica que fiz dessa visita.

Em termos práticos, para além da cadeira que eu trouxe, depois dessa troca do desenho com esse menino, há muitas outras coisas mais de raiz, mais profundo que eu trago de lá, como essa ideia da relação com o campo da comunidade, como esse desespero que é produzido na cidade, voltar ao campo é como isolar-se demais. Acredito que isso foi o mais enriquecedor.

MP: Quantas pessoas participaram das oficinas, desses encontros que você fez?

ML: Foram várias. De artesãos foram de 15 a 20, na Escola Rural foi toda uma turma, várias crianças, os números são grandes. Havia sempre um problema com a língua, mas ao final conseguimos nos comunicar, e sempre outras pessoas assistindo as oficinas, a professora da escola, as pessoas que estavam aqui presentes do projeto pedagógico, os intermediários, tradutores, ou seja, não somente as pessoas que participaram da oficina mas também faziam parte as pessoas da Bienal, do Museu, os coordenadores locais.

MP: Acho que é isso...

**ANEXO M - Entrevista com Beatriz Santiago Muñoz– Artista de Cadernos de Viagem**

Em 11/09/2011, em Porto Alegre.

**Mara**

Como você recebeu o convite para participar de Cadernos de Viagem?

**Beatriz**

Pablo me explicou o que significava a seção de “Cadernos de Viagem” e queria que fôssemos artistas a desenvolver um projeto a partir da viagem e não antes. Ou seja, que deixássemos que o processo de estar em um lugar fosse o detonador para o projeto. O diferente, ou quem sabe talvez o que foi um pouco mais difícil para mim, foi que também teríamos que produzir e apresentar algo publicamente no lugar, por exemplo, eu tive uma apresentação pública [Mara: uma exposição, né?] em Caxias do Sul, antes de ir, é um período curto para chegar sem uma ideia clara e em três semanas ter uma mostra pública. Mas, era interessante, porque sempre havia uma tensão entre ir sem pré-concepções de antemão, e ao mesmo tempo poder planejar e essas são coisas que sempre se tem que negociar. E tratar de planejar deixando em aberto a possibilidade de mudança. Mas Pablo Helguera me explicou o projeto, me perguntou se eu estava interessada, falou sobre as viagens que eles tinham feito já inicialmente, depois conversei com Alexia, de “Cadernos de Viagem”, então ela me disse sobre ir a Pelotas, e estivemos conversando sobre o lugar e depois surgiu a ideia de ir a Caxias do Sul, ambas me pareceram interessantes, mas como me interessa a condição mais industrial de Caxias, acabei me inclinado mais por ir a essa cidade.

**Mara**

E como foi esse processo? Eu queria que você falasse de forma livre como foi a chegada lá, o contato com as pessoas, como você observou o lugar, que reflexões iniciais você teve, como isso foi se transformando – com certeza se transformou – no projeto.

**Beatriz**

Minha maneira de me aproximar com o lugar é difícil, para mim é difícil estar simplesmente em um lugar observando, acredito que..., eu por exemplo, tendo a fazer o que faz Italo Calvino em “Cidades Invisíveis”, há cinco cidades, geralmente, a cidade onde você nasceu, a cidade onde cresceu, a cidade onde você foi adolescente..., então cada nova cidade se entende como uma nova versão de uma dessas cidades anteriores, então me é difícil não cair nessa maneira de entender a cidade, e por isso quando chego a um lugar, chego com algumas perguntas, pelas quais tenho a necessidade de conhecer pessoas e me sentar para falar com elas e filmar. Então, cheguei com algumas ideias no bolso que tinham a ver com coleções de objetos e coleções semi públicas que alguém, uma pessoa, esteja cuidando ou guardando e comecei a falar com arquivistas de um museu, com pessoas que tinham coleções de discos de *hip hop* em casa, ou seja, comecei a ter diferentes conversações com pessoas que cuidavam de algo. É uma desculpa para conhecer pessoas, e para conhecer mais sobre a cidade de uma maneira social e não simplesmente visual, não simplesmente a partir de mim, mas de outras pessoas também. Logo, a partir dessas conversações, de filmar, estive filmando o museu

Municipal, como eles colocavam e retiravam peças para uma exposição, sem perguntar muito, simplesmente observando, entrando nos arquivos, falei com diferentes músicos que tinham coleções, então fui também falar com o rapaz que faz as projeções da cidade, do centro cultural, ele trabalha com um projetor de 25 milímetros dos anos 40 e quando esse projetor pare de funcionar ele deixará de trabalhar, e quando ele morrer ninguém mais vai poder usar esse projetor, porque é muito particular. Isso me fez pensar, isso e a combinação de que no museu me mostraram um modelo da fábrica “Everly”, metalúrgica, que é a fábrica que começou a produção industrial em Caxias e transformou a cidade. A conversa com esse rapaz, a casinha modelo da fábrica “Everly”, e conheci muitos músicos, conversando sobre a ênfase em Caxias, sobre o trabalho, e o trabalho só concebido como trabalho que possa ser um trabalho na fábrica, ou de engenharia, essa é a única concepção de trabalho que domina o lugar e daí surgiu a ideia de filmar na fábrica, nesse momento da saída dos trabalhadores e pedir aos músicos para que improvisassem a banda sonora, como uma maneira de criar um diálogo entre a imagem, essas duas diferentes concepções de trabalho, o trabalho estético e o trabalho mecânico da fábrica.

### **Mara**

Mas você falou de improvisar uma banda, com os instrumentos dessa fábrica, foi isso? Não entendi.

BS: Não, no dia da exibição pública em Caxias, fizemos a mesma coisa que vamos fazer aqui hoje. Com a mostra do vídeo de 8 minutos e os músicos improvisam a criação sonora. Tocaram por duas horas e como a modo de ensaio, eles não têm algo preparado, mas estão olhando a imagem e respondendo à imagem, e fazendo um trabalho que é estético, intelectual também. Está contraposto à imagem de trabalho da tela.

MP: E uma coisa que não entendi. Esses músicos são do lugar?

BS: Não da fábrica, são de Caxias. São todos músicos que conheci em Caxias e por casualidade, quer dizer, não totalmente por casualidade, o centro cultural onde eu estava me preparando para mostrar o trabalho, também tem um bar que é muito importante para a cena musical em Caxias, então como havia muitos músicos entrando e saindo dali, conheci esses músicos que tinham mais afinidades com o experimental, mas ao mesmo tempo Caxias se sente muito distante a Porto Alegre, as pessoas de Caxias sentem que não há uma relação, então me pareceu interessante não só que tocassem lá mas que viessem a Porto Alegre também para tocar.

MP: Interessante, eu estava olhando no site, no blog da Bienal, a sua entrevista, falando sobre essa ideia de fugir de uma racionalidade, de que a arte é capaz, um dos poucos setores capazes de fugir de uma racionalidade e de como você se interessava também, mesmo indo com uma ideia de pesquisar pessoas que colecionavam, você está aberta também aos encontros fortuitos, à casualidade, e isso tem muito a ver com o que a curadoria pediu e justamente o que você já faz e tem a ver com esse observar, mas se relacionando, buscando o tempo todo essa relação próxima e o projeto é muito capaz de se transformar por conta disso. Quando eu cheguei aqui, eu me surpreendi com o resultado, porque eu tinha visto que você ia trabalhar com pessoas que colecionavam objetos diversos, aí eu cheguei e vi um vídeo com pessoas entrando e saindo de uma fábrica, e eu estava conversando com outras pessoas e falei: “Essa é a Beatriz mesmo, o trabalho que ia acontecer e tal”? E eu achei isso muito interessante, o que é muito próprio de

projetos assim, você tem uma abertura para transformar e não tem uma regra ou algo fechado e estabelecido, pode se transformar. Como você identifica, em toda essa transformação, o acompanhamento da curadoria nesse seu processo, como isso aconteceu, a presença da curadoria, a relação que se estabeleceu com a curadoria?

BS: Não estou bem segura do que dizer sobre isso. Porque eu estava sozinha em Caxias e, ou seja, em relação a estar aberta à mudança, usualmente o que faço é..., não posso chegar sem nenhuma estrutura, mas o que faço é tratar de criar uma estrutura que tenha a possibilidade de me levar a outra coisa. Não se me explico. Então sempre estava em conversação com Alexia e com Maíra que é a Diretora de Produção, que tinha que me ajudar a conseguir autorizações, para entrar na fábrica, por exemplo, então através da Bienal poderiam me ajudar a conseguir entrar. Assim então eu ia informando, como estava o processo, ou seja: “Fiz uma filmagem no museu, conheci a essa pessoa, vou falar com tal, entrevistei o rapaz da projeção... ah me interessou isso no projeto, agora estou fazendo essa outra coisa, já sei o que quero fazer, ir filmar na fábrica e acredito que o vai acontecer é trabalhar com músicos, como ainda não sei...”. Então era um pouco, isso durou dez dias, de poder saber o que eu estava fazendo, pouco a pouco, eu saía todos os dias a filmar com minha câmera, então todos os dias tomava decisões mediante o trabalho, isso eu descarto, isso não.

MP: Você acha que teve algum momento em que a curadoria interviu a ponto de... ou isso ficou muito por sua conta, tem algum momento que você lembra, que a curadoria sinalizou alguma coisa, interviu de algum modo que fez você mudar a direção do trabalho?

BS: Não. Também sucedeu que eu fiz todo meu trabalho em Caxias, exceto editar o som depois, a única coisa que eu fiz quando voltei a Porto Rico foi isso, não havia espaço para mudar muito! Quando estava em San Juan, de repente gostei muito uma ideia, pensei quando volte ao Brasil, quero filmar mais na fábrica e Alexia me disse não. Acredito que isso é mais como um medo dos curadores de que a coisa nunca acabe, né?!

MP: Afinal de contas tem um cronograma, né?!

BS: Isso! Mas esse foi o único momento de intervenção. Porque muitas vezes eu não penso nas coisas como um fim necessário. Vou gravar hoje, e vou gravar o som, e levá-lo e editar e vou enviar outro som... Ontem estava pensando no rapaz da projeção, e que quero fazer um filme para ele.

MP: Qual o nome dele?

BS: Jonas, não me lembro o sobrenome, acho que nunca soube seu sobrenome.

MP: E qual é o nome da fábrica?

BS: Eu filmei em três fábricas, mas usei duas, a maior parte é em “Randon”, mas a segunda é uma fábrica pequena, perto do hotel onde fiquei, a que filmei a noite, e não me lembro o nome, como estava perto do hotel não pedi autorização, eu ia de madrugada, às 4 da manhã...

MP: As duas eram metalúrgicas?

BS: Não, a segunda não era metalúrgica. Mas não me lembro o que era, acredito que era de sapatos, mas não tenho certeza...

MP: Tudo bem... Como foi a reação das pessoas com quem você conversou, e você estabeleceu uma relação ao você dizer que era uma artista, como é que foi essa apresentação, como você se apresentava, como as pessoas te recebiam, como era isso?

BS: Sim, todos sabem que sou artista e que estou naquele lugar absorvendo e desenvolvendo um projeto, e para trato de ser o mais honesta possível, vou ao museu e estou filmando porque vejo melhor através da câmera, e necessito estar aqui, esqueçam-se de mim, vou escutar o que vocês estão fazendo...

MP: Houve algum estranhamento das pessoas, quando você dizia que era uma artista visual... não sei como você se apresentava, mas havia algum estranhamento, assim, ah é uma artista que está desenvolvendo um projeto e quando as pessoas viram o resultado de que isso virou exposição, como foi a reação das pessoas com quem você se relacionou? Pergunto por que geralmente não são pessoas de arte, e então como as pessoas reagiram a essa ideia de um projeto artístico feito dessa maneira?

BS: Acredito que em Caxias, a noção do que é Arte, mesmo que relativamente conservadora, tiveram pouco a pouco uma aproximação com artistas, alguns dali mesmo. Eu conheci, como Rafael Palatini, que está agora em Porto Alegre, mas é de Caxias, Detanico e Lain, designers das letras da Bienal são de Caxias, então pouco a pouco acontecem projetos de artistas que ajudam a expandir a noção do que é arte. Eu tive contato com diferentes grupos e penso que muita gente que veio na exibição final estava surpresa, como você! Porque havia começado como uma coisa e terminado como outra e, além disso, um espaço como um ensaio de música pudesse ser uma exposição. Mas acredito que no dia da apresentação, não falei com muita gente, eu estava muito focada em escutar o que estava acontecendo, e penso também que é uma maneira de modelar, quer dizer, vamos prestar atenção ao que está acontecendo aqui em termos estéticos em vez de tentar racionalizar.

MP: Experimentar né, perceber como estava acontecendo?

BS: Sim, sim. Depois falei com pessoas que havia filmado e conversado, quando ainda tinha aquelas outras ideias, lhes expliquei como foi que cheguei de uma coisa a outra e acredito que fez sentido.

MP: Interessante. Teve alguma... eu perguntei da relação com a produção, e você falou da Maíra, que eu vou entrevistar ainda, e como foi a relação com a produção nesses limites, assim como a Alexia quando você disse que queria voltar à fábrica e ela respondeu que não, e da Produção, como era isso no dia a dia, nas decisões em termos de limitação de material, de disponibilidade de tempo, como se deu isso, e como isso interferiu no seu trabalho?

BS: Eu sinto que nesse caso fluiu muito bem, eu sentia Maíra como pessoa de produção, facilitando o trabalho, quando telefonei dizendo que tinha cinco dias para filmar tudo o que pudesse na fábrica, logo se movimentaram e logo conseguiram autorizações. Eu sou uma bastante autossuficiente, em parte porque fico muito nervosa quando tem muita gente ao redor olhando o que estou fazendo, porque requer tempo e para mim a relação com a Produção não foi de interferência, foi realmente a de possibilitar. “Quero trabalhar com os músicos aqui e lá, há dinheiro ou não?” “Há.” “Então ótimo!” Foi muito fácil, realmente.

MP: Outra coisa, como que, o “Caderno de Viagem” tem uma relação direta com o projeto pedagógico da Bienal, você já trabalhou dessa forma em algum outro projeto, junto com um pensamento pedagógico? E como você percebeu essa questão pedagógica nesse projeto, na sua experiência, como isso se deu, que pontos de tensão você identifica, que questões interessantes surgiram?

BS: Eu não desenvolvi oficinas em Caxias, então minha experiência foi de comunidade, de criar conversação, foi a base do projeto, então minha relação com o projeto pedagógico até agora tem sido muito limitada, pois falei com os mediadores, mas não tenho participado de uma maneira mais ampla do projeto pedagógico, meu

enfoque é provocar que se preste atenção a essa maneira de pensar o que é o estético e acredito que a maneira pela qual tenho tratado de falar com os mediadores para que eles possam criar uma relação entre as pessoas e o projeto, é enfocando esse momento de diálogo entre o racional e o pensamento estético, não sei o que dizer, acho que não tive muita relação direta, ou não vi ainda muito bem o que fazem em termos de projetos pedagógicos.

MP: Porque para alguns artistas isso ficou muito forte. Acho que para cada um foi de um modo diferente mesmo, cada trabalho com um perfil, cada trabalho de uma maneira, e acho que isso é interessante porque não tem um padrão, vai de acordo com cada trabalho, com cada situação. Interessante. Como você vê essa experiência na Bienal, a relação, eu percebi que tem uma relação com o que você desenvolve há um tempo, mas em que você acha que essa experiência afetou – talvez você só tenha essa resposta daqui a algum tempo – mas de que forma você acha que essa experiência está afetando no seu processo de trabalho? O que trouxe de novo, de reflexão, de crítica para você e seu próprio trabalho?

BS: Bom, na realidade eu trabalho dessa forma normalmente. O que acontece é que essa pergunta de como a arte se relaciona com o público em um lugar que não é um centro de arte, onde o público não está acostumado à linguagem da arte contemporânea, é algo como o que eu prego o tempo todo em San Juan, eu vivo em lugar onde não existe um núcleo de “profissionalizados”, então eu faço parte, ajudo a um grupo de pessoas que têm um espaço que se chama Beta Local, em San Juan, no qual lidamos constantemente com a criação de uma programação que amplie o público, fazemos de tudo, desde comida até palestras e criar projetos, então eu sempre estou pensando nessa maneira de cruzar diferentes disciplinas ou diferentes partes da vida, para poder pouco a pouco, começar a ter conversações sobre o estético. Se fazemos um jantar e os vizinhos participam, porque vem comer, não falar de arte, mas se sentam em frente a um artista, então acabam conhecendo uma maneira de pensar e fazer que é diferente. Ou seja, o que quero dizer é que na minha vida diária é algo que penso muito, e na maneira em que meu trabalho se desenvolveu em San Juan, há dez anos, e é um trabalho que se desenvolveu a partir do lugar.

MP: Tem uma discussão muito forte atualmente, e eu tenho olhado muito isso e lido muito sobre, uma discussão que não sei se você está acompanhando da Claire Bishop e do Grant Kester, não sei se você já leu alguma coisa, e Nicolas Bourriaud, que é uma discussão sobre uma estética relacional, uma discussão sobre arte e colaboração social e a Claire Bishop, atualmente ela é professora de, agora eu esqueci, mas é de uma Pós Graduação de Arte em Nova York, e ela traz uma discussão que é, se você puder depois dá uma olhada nesses debates, porque eles são bem interessantes, tem uns artigos que eles trocam, um alfinetando o outro, e tem uma discussão de até onde os projetos de arte e colaboração social, eles assumem um caráter assistencialista, ou de missionários, ah eu vou ao lugar...

BS: Olha, eu trabalho com gente e com o mundo, mas meu trabalho não sobre as relações sociais que se produzem, eu trabalho sobre o estético e o formal, então por isso também gosto de colaborar com músicos, que trabalham dentro de uma linguagem estética e acredito que é importante enfatizar isso. Meu trabalho é incapaz de ser um instrumento para gerar uma mudança social direta. Não é isso, não aspira ser isso, o que me interessa é trabalhar com diferentes pessoas dentro de um espaço estético que compartilhamos, ou seja, é social porque há pessoas e aí acontece a vida, mas o que me interessa é estabelecer um diálogo estético, formal sobre, mesmo em termos da fábrica, sim me interessa a fábrica, mas me interessam

as formas e as estruturas que a fábrica produz, e então me interessa como o pensamento irracional do estético pode romper essa lógica, e isso é com base em formas, base em estruturas.

MP: E eu acho interessante, estava vendo no blog quando a Alexia te pergunta do artista como etnógrafo, aquele texto do Hal Foster, e que você coloca a ideia de uma etnografia mais ampla, e não uma delimitação, e eu acho interessante porque você foge desse... a gente tenta o tempo todo setorizar né, o estético, o social, artista como etnógrafo e o artista não como etnógrafo, e na verdade você abre isso, abre mais a discussão e é mais interessante, do que querer te categorizar, te inserir em uma categoria. Acho que é isso, você já respondeu todas as minhas perguntas...

BS: A questão da etnografia é difícil, surge muito no meu trabalho e eu estudei arte e cinema também, ou seja, entendo todos os problemas que a etnografia contém, mas também penso que em um sentido básico, a etnografia significa um encontro, e esse espaço do encontro. E se alguém diz “esse espaço de encontro, tem muitos problemas de poder nesse encontro”, então ele não vai acontecer, acredito que não podemos tomar a decisão de que o encontro não aconteça, o encontro tem que continuar acontecendo, ou seja, o que podemos fazer para em certos casos aceitar que há um poder na pessoa que observa ou organiza o encontro, ou quem decide ao o que vai se prestar atenção no encontro, mas se perde muito ao decidir que o encontro não vai acontecer. Acredito que nessa pergunta sobre os problemas do etnográfico, é mais importante continuar fazendo e ver como esse encontro pode se dar de diferentes maneiras.

MP: Como você começou, como você iniciou esse tipo de projeto, o que você fez antes para chegar até o que você fez agora, queria que você falasse só um pouquinho para a gente encerrar, como começou essa produção?

BS: Tem se modificado, mas quando eu voltei – eu estudei em Chicago, cresci em Porto Rico – sentia que tinha uma defasagem e estava pensando em como produzir a partir do meu entorno, o que era que me interessava a partir de meu entorno, e estava lendo um livro que se chama – é uma coisa engraçada – “Salsa, sabor e controle” de um sociólogo, é sobre a relação entre o estético e o sociológico na Salsa, de Ángel Quintera, é belo, um livro que prega diretamente com as estruturas e as formas da Salsa, o jogo e a estrutura, controle, como essa estética tem a ver com o sociológico, e na introdução do livro ele fala sobre estar em uma conferência de outro sociólogo, e um sociólogo Martiniquense diz que em toda sociologia só se fala da miséria do caribe, e não falamos como se produz o gozo e o prazer no Caribe e comecei a pensar nisso, na estrutura do gozo, do prazer, da vida na rua em Porto Rico. E comecei um projeto que estava sempre filmando na rua, um projeto de já dez anos, mas é a partir desse projeto que começo a pensar de uma maneira mais enfocada na forma, na estética do social, dos diferentes tipos de encontro que acontecem. E fiz um projeto em uma fábrica em 2003, mas estive dois meses visitando a fábrica e pensando, observando e falando com as pessoas sobre tudo o que se produz na fábrica que não é parte da lógica econômica da fábrica, todas as amizades, uma amizade entre um senhor de oitenta anos e uma mulher de quarenta que estiveram dez anos trabalhando em máquinas um ao lado do outro, mas não podem se falar muito, porque há muito barulho, ruído, mas estão todos os dias aí. Bom, e esse projeto eu fiz durante dois meses, depois quis fazer um projeto com uma só pessoa, e trabalhei com um astrofísico, que trabalha em um radioscópico, e vive muito sozinho, somente pensa em viajar para as estrelas. E assim, pouco a pouco fui também fazendo projetos que eram muito rápidos pela rua, não havia tempo de organizar e outros que eram de dois meses ou mais o que acontecia em

termos de performance e eu simplesmente documentava o que acontecia. Fiz um projeto com gente que se identifica como anarquista em San Francisco. Ah, e o que eu ia dizer que era engraçado, encontrei esse autor no aeroporto de Panamá, vindo para cá, eu não o conhecia, e eu disse a ele, que há dez anos havia lido um livro dele que mudou meu jeito de pensar.

MP: Que ótimo, e que marcante você vindo para cá. Interessante.

BS: Somos quase vizinhos, vivemos a três quarteirões um do outro, mas não nos conhecemos.

MP: Beatriz eu acho que é isso, muito bacana conversar com você.



**ANEXO N - Entrevista com Marcelo Moscheta – Artista de Cadernos de Viagem**

Em 11/09/2011, Porto Alegre.

**Marcelo**

Eu estava na mostra – Geopoéticas, o Cauê tinha me convidado primeiramente, o dia que mandei o projeto para o Cauê, ele nem viu o e-mail, ele estava me ligando para me avisar que teve um remanejamento, teve um artista de Cadernos de Viagem que não pode vir, e a Alexia me roubou para a curadoria dela. Depois ela me falou que quando conheceu mais o processo de trabalho, falou: Ah, não! Ele tem que estar comigo, tem que trabalhar aqui porque essa ideia de viagem, de deslocamento no território... ela começou. É até engraçado voltar para Porto Alegre porque tudo começou aqui com a Bolsa Iberê Camargo, e em 2007 eu fui para a França e era um projeto muito aberto era a idéia do projeto, era andar, fazer umas andanças dentro do paralelo 48, que era uma linha, um paralelo que corta a Grã-Bretanha, que era um lugar eu iria ficar, em Hamilton, na capital da Bretanha, e a idéia era andar, e a partir dessa experiência do trânsito, criar alguma coisa e tem coisas que reverberam até hoje, alguns trabalhos são ecos dessa experiência que eu tive em 2007. Depois disso o meu trabalho mudou bastante, eu comecei a trabalhar mais diretamente no território, no lugar, a sair um pouco do atelier e a procurar estar mais nos lugares. Então quando eu fui remanejado pela Alexia para o caderno de viagem eu achei o máximo e super interessante, e quando ela me convidou, eu na hora já falei – eu quero ir para a fronteira – era uma ideia que me atraiu, essa história da fronteira do Brasil com o Uruguai principalmente, no começo pensei em fazer Mercosul sabe, Paraguai ou Argentina, Uruguai, e aí falei, não muita loucura, muita coisa, deixa eu diminuir um pouco, e aí fui lapidando então, o projeto. Eu já tinha ido para o Chuí em dezembro mais foi uma coisa minha.

**Mara**

Não foi exatamente a trabalho?

**Marcelo**

Foi uma história minha, eu precisava de um tempo para ficar sozinho, calado, então peguei o carro e passei cinco dias no Chuí sozinho. Peguei uma estrada, uma estrada que passa entre a lagoa dos patos e o oceano, que quase não acha uma alma viva ali, e é um caminho muito solitário, então, já conhecia um pouco o Chuí, essa relação de marcos e fronteira, esse era um tema que estava me agradando, e quando surgiu o convite, claro juntou a fome com a vontade de comer, estava feita a idéia, e falei com a Alexia eu quero fazer alguma coisa de deslocamento – o homem deslocando em relação a paisagem, quero uma relação de fronteira, quero um limite que é um limite de certa forma ele é físico, mas para mim ele é mais abstrato depois dessa viagem notei que ele é mais abstrato do que físico, em termos de topografia, que a região é a mesma, então isso me interessava, essa relação como essa paisagem é a mesma dos dois lados e como eu vou trabalhar com esses elementos. A ideia de fazer esse projeto não é tão nova assim, Alexia até me proibiu de pensar alguma coisa, sugerir alguma coisa, mas isso já estava latente, eu fiz um projeto semelhante chamado “deslocando territórios” projeto da Lisa, que desenvolvi na Bienal de Vila Nova de Cerveira, em Portugal, fiquei em uma vila a 200m do rio

Minho, o outro lado do rio era a Espanha, só que ali era uma coisa um pouco mais fixa, ia atravessar o rio pegava uma pedra na Galícia e trazia para Portugal. Fiz isso com 30 rochas e elas apresentavam uma configuração diferente, era mais um monte empilhado de rochas com os desenhos que estavam um pouco bagunçados assim, aqui tinha uma ideia um pouco mais de reordenação do território, percorri toda a extensão da fronteira entre os dois países, tem um pouco de rocha de cada sítio.

**Mara**

Como você começou com essa história das rochas, dessa coleta?

**Marcelo**

Comecei a trabalhar com essas rochas foi na exposição Gravity, na galeria Leme, trabalhei as relações de peso, trabalhei a relação direta com a galeria, não sei se você conhece a galeria?

**Mara**

A Leme é em São Paulo, né? Já vi algumas fotos.

**Marcelo**

A galeria Leme é um cubo de concreto, e a ideia era trabalhar uma questão até de mineral, uma questão de peso com relação aquele concreto todo, aquele cubo de concreto, então criei um eixo na galeria que era de um lado uma lua cheia de 3mx3m de grafite, do outro lado do eixo fiz uma instalação que se chama maré que são três fotografias, fica um projetor de slides ligado a um motor que tem um eixo cêntrico. O motor joga os projetores para cima e para baixo, então uma maré mecânica, a imagem é vista, mas o que move é o projetor que vai para cima e para baixo, então dentro desse eixo de atuação desses elementos naturais que era a lua que influenciava a maré, aquele sentido ali, dos lados da galeria, dos outros lados eu tinha essas coleções, eu fiz então uma coleta de rochas, e aí desenhava essas rochas com grafite e mostrava o desenho e a rocha como se fosse um... mas, aí era um trabalho individual, era um desenho para uma rocha, eles ocupavam todos os furos que tinham na parede. Que eram rochas assim, coletadas mais ao léu, eram rochas lá da minha região, de perto da minha casa, mas não era tão importante o conceito de sítio, onde foram encontradas, mas sim a ideia de representação daquilo.

**Mara**

E isso aparece quando?

**Marcelo**

Isso em 2009, e a partir daí eu começo a me apaixonar pelo mineral e vai para uma história de paisagem que eu já tinha e que era muito ligada a uma situação das nuvens, porque eu representava, desenhava nuvens, tinha uma relação com a parte de cima do horizonte, passei para a parte de baixo do horizonte, fechei um pouco essa relação com a parte efêmera da paisagem, se é que a gente pode dizer assim, a parte que é mais volátil, passei para uma parte que é mais sólida, mais histórica, que ela tem uma permanência, ela tem uma estabilidade, e aí busquei nessa coleta de rochas, de pedras, um elemento que fosse o que eu chamo até agora de DNA da paisagem, que a pedra, ela é o elemento primordial do solo, o que a gente tem depois de areia, de coisa mais assim é a ação natural do tempo sobre as rochas,

que é a primeira formação da terra, do planeta, então, essa coisa de que é o princípio das coisas e trabalhar essa ideia de partes constituintes do mesmo lugar, como uma célula, onde você vê um pequeno espelhamento do que é o todo numa parte fracionada, da fração da paisagem, mas que também, por isso que chamo de DNA, um geólogo me falou, você pode chamar DNA, está tranquilo, esse termo não é errado não, termo que você criou, mas que se encaixa perfeitamente, faz todo sentido, a rocha te diz exatamente tudo, as coisas que passaram por ali, é uma evidência clara da memória daquele lugar, e essa poesia com relação a paisagem me fascinou, isso acabou depois desdobrando em outras ações que eu tenho, em outros trabalhos que são agora árvores que tenho desenhado com papel carbono, e também faço outra relação entre o material que eu utilizo e aquilo que é representado, então para mim, desenhar árvores em papel carbono é uma relação muito estreita.

**Mara**

E isso é recente?

**Marcelo**

Rocha com grafite, mineral com mineral e depois de certa forma vegetal com vegetal.

**Mara**

E esse processo de trabalho com as árvores no carbono é desde quando?

**Marcelo**

É um pouco mais recente, é do final de 2009 assim, é mais de 2010.

**Mara**

E na experiência no Caderno de Viagem você fixou na questão das rochas, você também teve esse processo em relação às árvores?

**Marcelo**

O caderno de viagem teve esse projeto que era o carro chefe, era o projeto que eu tinha segurança que iria fazer, coletar rochas, então pelo menos eu teria um trabalho definido, e o outro, aquela questão dos mártires de fronteira, questão de coordenadas, de localização, até político, trabalho até mais político, e é claro, numa situação dessa de viagem, eu estava aberto para tudo. Eu fiz uma outra série de fotografias, que era a base para os desenhos com as árvores, mas, não fiz, e a exposição ficou muito cheia, e a gente resolveu limitar esse trabalho, então ele está guardado e um dia ele vai sair, que a ideia é basicamente...

**Mara**

Você fez no Caderno de Viagem, mas não trouxe para a exposição é isso?

**Marcelo**

É o seguinte, essa experiência do Caderno de Viagem, o que você está vendo aqui é a ponta do iceberg.

**Mara**

E, não dá conta mesmo, e dos outros artistas vi assim também é muito potente a experiência nos lugares, durante o percurso e aqui realmente não dá conta.

**Marcelo**

Não dá, não dá, se deixasse, se me dessem assim um ano, para fazer depois da viagem, eu poderia encher esse armazém de trabalhos, só com a experiência da viagem na fronteira do Brasil com o Uruguai, e tem coisas que sei que vão sair daqui a dez anos, porque é um pouco parte, acho que de todo artista, mas acho que falando de mim, eu tenho essas reverberações de trabalhos que acontecem aí...

**Mara**

Tempos depois.

**Marcelo**

É, e que é um processo tão subjetivo e tão interno e que as vezes eu externo as idéias e elas acontecem, as vezes tempos depois que eu consigo fazer a ligação de onde aquilo partiu, de tão internalizado que ele fica, parte da experiência da vida.

**Mara**

É, não é imediato, tem cliques que você só vai ter depois, e tem a ver também com o processo de pensamento, de pesquisa, de observação do que você está fazendo, é natural, e que bacana que é assim, ótimo que é assim.

**Marcelo**

É ótimo

**Mara**

Agora, nesse percurso que você fez, nessa rota que você fez no Cadernos de Viagem, de coleta das rochas, que você está falando desses outros, a série de fotografias e tudo o que envolveu, porque você foi nessas regiões de fronteira, foi um percurso que foi solitário, mas você teve uma relação nesses lugares com alguém do lugar? Porque são territórios meio esvaziados.

**Marcelo**

Totalmente, eu percorria...é quase nulo de presença humana.

**Mara**

Isso que eu queria saber, foram todos assim, teve alguma experiência nesse percurso com pessoas que de repente te marcaram?

**Marcelo**

Sim, tiveram. No blog eu relato algumas experiências, mas não era algo que eu também me lançava nessa experiência para tirar material de trabalho, vamos colocar assim, mas que foram trocas que me levaram a certas decisões depois, mas eu não tinha o foco nessa troca para dali tirar a experiência de criação, era simplesmente algo normal para mim como toda relação no dia a dia normal, mas eu lembro de Santana do Livramento, que o pessoal do Braguay, já ouviu falar?

**Mara**

Não, o que é o Braguay?

**Marcelo**

Eles criaram um reino, é o Brasil-Uruguai.

**Mara**

Ah, sim.

**Marcelo**

A Maria Alice está lá no blog, ela que é brasileira, é a rainha do Braguay e o rei que é um arquiteto uruguaio, o Tati. Foi uma experiência super legal de conversar, me deram dicas de caminhos, vai por aqui, pega essa estrada de terra, vai andar tanto, depois lá você vira numa estância, essas dicas que você só encontra ali, mas em termos de tirar dessa experiência, da troca com o outro, isso para mim é algo que não funciona muito bem, eu não consigo trabalhar com esse dado, o meu ponto de partida é sempre uma relação solitária do homem com a paisagem, até por isso que eu quis viajar sozinho. A Bienal até ficou meio assim, mas, como o convite aconteceu mudando de última hora eu tive um certo privilégio.

**Mara**

Você não foi o único também, eu vejo que teve uma diversidade nos projetos, tem artistas ali que como o Mateo, por exemplo, o Oliver, que o trabalho é baseado no contato com as pessoas e outros não, e é interessante ter das duas maneiras.

**Marcelo**

E o Nick também.

**Mara**

É, acho que Marcos também, a Maria Elvira, então acho que isso não era uma exigência.

**Marcelo**

Não, não de jeito nenhum.

**Mara**

Tinha uma liberdade. Cadernos de Viagem tem uma relação com o projeto pedagógico da Bienal do Mercosul, ele está interligado. Como foi isso com você? Como aconteceu essa relação ou não?

**Marcelo**

O que eu acho que é uma parte bem complementar que acontece no Cadernos de Viagem é a troca, mas é o retorno que a gente dá para os lugares que nos acolhem. Então eu usei como base Pelotas, me desloquei pelo território que não tinha uma base fixa, mas que por exemplo o Marcos Sari ficou em Bagé, o Mateo em Ilópolis, e aí existe uma exposição que é solicitada pela Bienal por essas bases, é uma exposição processual, onde está? Em que pé está a pesquisa? E como é essa ligação da gente com aquela região com aquele entorno? Isso é algo riquíssimo para as pessoas que estão próximas, participando. Eu tive uma experiência das mais bonitas em Pelotas. Uma colaboração que eu nunca vi antes com relação ao meu trabalho, dedicação das pessoas querendo trabalhar, ajudar, simplesmente pela vontade de estar perto. Então essa relação de retorno para o lugar e é interessante

isso, porque as pessoas do lugar têm ali um artista que olha aquela região em que elas habitam de uma outra forma e traz esse dado delas reencontrarem ou olharem de uma forma diferente aquele espaço que elas transitam, é claro que daí surgem as oficinas, passo a técnica, no meu caso fiz uma oficina de técnica, das técnicas que eu uso de desenho, e que foi muito interessante, foi uma troca riquíssima.

**Mara**

Achei bem interessante a experiência da oficina e de como foi o envolvimento das pessoas lá em Pelotas, foi bem interessante a colaboração. Gostaria que você falasse que pessoas foram essas? De que forma elas colaboraram?

**Marcelo**

Primeiramente fizemos o contato com o professor Pellegrini, que era professor da UFPel (Universidade Federal de Pelotas), que também tem uma relação com o MALG Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, que é o museu de Pelotas. Então ele fez todo esse entremeio, quando cheguei lá com as rochas, estava o próprio professor Pellegrini me ajudando a descarregar o carro para lavar as rochas, três, quatro alunos, ex-alunos, o diretor do instituto, o Lauer, todo mundo assim, sábado de manhã. Podia estar dormindo, mas estava lá, lavando pedra, sabe? Então foi uma coisa de uma generosidade tão grande, que acho também que essa ideia da Bienal ser generosa com essas pessoas no sentido de – vamos fazer uma exposição da Bienal em Pelotas, em Teófilo Otoni, em Ilópolis.

**Mara**

Descentralizar.

**Marcelo**

Acho que isso voltou, no meu caso, de uma forma maravilhosa, fiz amizades, pessoas que compraram a ideia do seu trabalho e que ficam maravilhadas, enfim, isso acaba ativando uma certa dinâmica em um espaço com uma discussão de uma visão de alguém que vem de fora, aquela coisa do estrangeiro, que traz, que olha o cotidiano com outros olhos, foi muito legal.

**Mara**

Essas pessoas eram de arte?

**Marcelo**

A maioria era de arte, estudantes de arte e artistas locais.

**Mara**

Como foi essa relação com o seu trabalho, de uma compreensão, por ser um trabalho de um artista e com rochas? Como eles se relacionaram com o seu trabalho?

**Marcelo**

Foi muito bem.

**Mara**

Achei que fossem pessoas de outras áreas.

**Marcelo**

Foi em Pelotas, em outras regiões não tive tanto... a não ser o pessoal lá do Braguay, mas não tive tanta troca, e também era um lugar de trânsito, dormi uma noite e cheguei outro dia. Armado mesmo foi um pouco em Quaraí e bastante em Pelotas.

**Mara**

E essa oficina, como aconteceu? As pessoas se inscreveram para participar?

**Marcelo**

A oficina foi organizada pelo projeto pedagógico da Bienal e foi feita na faculdade mesmo, na federal, dois dias a noite, um dia expliquei uma técnica de grafite em cima de pvc e no outro dia uma técnica de desenho com papel carbono, monotipia.

**Mara**

E foi com estudantes de arte?

**Marcelo**

A maioria. Eles eram abertos para a comunidade, vieram também algumas pessoas que não são estudantes, não são artistas, mas ficou um pouco mais restrito.

**Mara**

Quantas pessoas participaram?

**Marcelo**

Foi em torno de quarenta pessoas.

**Mara**

Isso que eu queria saber. Você se relacionou com pessoas de arte. Teve em alguma dessas passagens, algum envolvimento, em alguma conversa ou alguma situação que você presenciou de pessoas que não eram de arte se relacionando com o seu trabalho com a exposição que teve lá, teve alguma coisa que chamou a sua atenção?

**Marcelo**

Em Pelotas especificamente não, a relação ficou mais restrita a esse público. Eu tenho relatos do Pellegrini dizendo que muita gente da cidade passou por lá para ver o museu. É um museu que está bem no centro da cidade, ele é todo aberto, então, isso atrai também as pessoas, muita gente local que ia e tinha uma certa surpresa por ver pedras ali, acaba chamando um pouco atenção.

**Mara**

Estou perguntando justamente por esse estranhamento que a arte contemporânea provoca nas pessoas.

**Marcelo**

Isso acabava atraindo o pessoal sim, mas não tenho esse relato meu, tenho de terceiros, que era uma relação de carinho, de espaço, de memória que trazia uma lembrança de certos lugares, de certas experiências da paisagem dos pampas.

**Mara**

Como você vê essa proposta da Bienal de ir, de descentralizar, tirar o foco só de Porto Alegre e começar antes? Essa começa muito tempo, muitos meses antes. E essa ida em outras cidades, porque você falou agora uma coisa que me chamou a atenção que é a questão da Bienal estar sendo generosa, de fazer uma exposição em outros lugares. Como você vê isso considerando que a Bienal é um projeto que tem seus patrocinadores, é uma questão crítica, e quer uma visibilidade com certeza, é um projeto grande, é um projeto que na verdade essa ida, ela é um processo, pelo que tenho pesquisado, me parece um processo de avaliação de Bienal a Bienal que passa e essa necessidade de você ir mais além, de você atingir outras pessoas que não estão aqui em Porto Alegre, mas outras regiões. Como você vê esse posicionamento pensando nessa generosidade, mas pensando também no projeto que é um projeto grande que tem patrocínio, prestação de contas, que tem uma necessidade de visibilidade também é óbvio, claro e evidente. Como você vê isso?

**Marcelo**

Acho que tudo que tudo o que ela puder fazer voltado para fora, que passa os limites do cais, da cidade de Porto Alegre é válido. Tudo bem, dinheiro público é isso? Está fazendo como ação de marketing? Talvez, não sei te dizer, sinceramente nunca pensei nesse viés, mas também se for e tiver alcançando as pessoas, pelo menos é alguém fazendo sabe, pelo menos é uma ação que começou em abril com a Casa M, em abril, maio, que é uma coisa que se não me engano vai ficar permanente, por exemplo, a exposição do Eugênio Dittborn vai circular depois, vai para Pelotas, vai para Caxias, vai para outros lugares. A Bienal vai ser estendida também na espacialidade e na temporalidade, então, acho que o quanto ela puder ficar girando, acho que é válido. Agora de onde vem isso daí, acho que...se a gente for pensar no Itaú, no fundo ele usa a lei Rouanet, pode pegar um dinheiro que é dele e investir nele mesmo, acho que é um problema maior.

**Mara**

Porque é uma questão a se pensar mesmo, estou colocando nesse sentido, da gente refletir um pouco. Indo para um outro pólo, como você percebeu a relação com a curadoria, você falou da Alexia, não pensa agora, chega lá e vê, pensa no lugar, o que vai ser feito, como vai ser esse processo. Como você viu o acompanhamento da curadoria de todo o processo? Qual é a sua opinião sobre a curadoria, o papel do curador nesse tipo de projeto artístico, nesse tipo de ação? Que é uma ação aberta em processo, que depende do que você vai ver no lugar, depende dessa relação sua com a experiência no lugar com a paisagem.

**Marcelo**

Foi até engraçado a participação da Alexia, porque ela era uma incentivadora, ela estava sempre empolgada, ela quase não falou "não". Ela estava sempre ali comprando a ideia porque a gente precisava desse incentivo, então acho que ela funcionou mais nesse sentido de não tanto ser a curadora, o trabalho de curadoria foi mais na hora de escolher os artistas e apresentar o convite, porque depois era...

**Mara**

Era na confiança, o convite aconteceu, porque já se conhecia o trabalho do artista e acredita.



**Marcelo**

Todo mundo está feliz, todo mundo quer. Ela deu corda e a gente foi, então. O Romo foi até engraçado que ele falou com os mediadores assim, até na frente da Alexia – essa foi uma exposição que era um fator de surpresa, nesse sentido é quase uma não curadoria, quase um convite somente. Todo mundo em maio, abril, já tinha um projeto apresentado para a exposição da Bienal e isso foi discutido com os curadores a gente apresentou agora, na montagem, chegou com o projeto: “olha vai ser isso aqui...”

**Mara**

Tem uma autonomia.

**Marcelo**

É, o trabalho foi acontecendo em um tempo muito mais estendido, então nesse sentido acho que ela funcionou talvez como um porto seguro pra gente resolver algumas questões, a nossa autonomia para uma exposição com essa característica foi muito grande.

**Mara**

E isso aconteceu também com relação à produção? Por exemplo: “preciso de tal material?”.

**Marcelo**

Foi excelente, se todo mundo trabalhasse assim como a produção trabalhou, ia ter muita mostra excelente, eles conseguiam qualquer coisa para você, de qualquer jeito, era fantástico.

**Mara**

Uma curiosidade que tenho, na verdade é a última pergunta. Como você analisa o fato de ser um projeto que é um processo, seu trabalho, o trabalho de cada um, e você vai descobrindo no final mesmo que vai ser aquilo, que resultado isso vai ter? É possível identificar, analisar nesse tipo de projeto, o que deu certo, o que deu errado, o que é parte do processo, o que foi bom o que foi ruim, ou tudo é encarado como um processo e faz parte? Como você pensa nisso?

**Marcelo**

Você vai para um projeto sem uma certa censura, censura não é a palavra, você vai aberto, vou disposto a viver, sabendo que o material da arte é vida, vai sair alguma coisa, então, acho que tudo depende de cada artista, então se você tem um cronograma a cumprir muito mais fechado e rigoroso, aí pode se ter o fator de que isso deu certo, não deu certo.

**Mara**

Você tinha um cronograma a seguir?

**Marcelo**

Sabia que dia saía que dia voltava. Dentro disso tive uma flexibilidade e queria cumprir um trajeto, mas, por exemplo: Aceguá, quase nem passei por elas, ela estava em um projeto que estava no cronograma e tal, mas acabei desviando a rota

na última hora, mas passei ali perto, mas não fui para Aceguá, mas isso não me incomoda de maneira alguma, porque não havia um compromisso formal escrito, só precisava trazer o carro inteiro.

**ANEXO O – Entrevista com Marcos Sari – Artista de Cadernos de Viagem**

Concedida em 11/09/2011, em Porto Alegre.

**Marcos Sari**

Também pesquisando artistas e produções, que eles fossem trabalhar dentro do projeto, e por indicação de amigos e pessoas que conheciam o trabalho me indicaram para a curadoria, e a Alexia e a Paola visitaram o meu ateliê, e então fui mostrando a minha produção e tem uma parte da minha produção que é justamente intervenções na paisagem, já desenvolvo isso desde 2001 mais ou menos e isso também vinha sendo feito por meio das viagens que eu realizava com o Torreão, a minha formação maior como artista é de lá, depois eu fui fazer o Instituto de arte, já em um momento de formalizar mais essa formação, mas a minha formação mais forte é pelo Torreão. E então no Torreão a gente tinha essa coisa das viagens, que se chamava “Ateliês Abertos”, e foi aí que tive várias experiências de produzir obras relacionadas à paisagem, vários lugares. Fomos duas vezes para os salares na Bolívia, fizemos uma vez no litoral de Santa Catarina, uma vez também aqui nos Canyons do Rio Grande do Sul, então eram lugares bem marcantes de paisagens e que a gente ia para desenvolver algum projeto, na verdade, fazer exercícios junto a produção e a parte teórica, ou seja, a gente sempre trabalhou e aprendeu muito a partir do fazer, e as viagens aconteciam dessa maneira.

**Mara**

Você pode falar de algum projeto que foi marcante nesse período?

**Marcos Sari**

Acho que as duas viagens para a Bolívia foram muito marcantes, porque o lugar que a gente ia para fazer as intervenções, que é o Salar de Uyuni é um lugar muito impressionante, é um imenso deserto de sal, é um lugar que tem uma luz totalmente aflorada, só pode ficar lá com óculos escuros senão a gente não enxerga. O que desenvolvi lá não chegou a ser um projeto, era um processo muito aberto de ir e usar esse campo, que era essa paisagem bem marcante, no sentido de ser um imenso vazio e daí para experimentar coisas, dentro de uma linha muito mais poética. Na primeira vez trabalhei muito com a cor, lá mesmo comprei alguns plásticos em rolo, tinham uma cor bem forte, esticava o plástico na paisagem e produzia imagens com isso.

**Mara**

Em que época isso aconteceu?

**Marcos Sari**

Acho que em 2003. Na segunda viagem à Bolívia, já em 2006 resolvi trabalhar um pouco com uma anulação dessa coisa de intervir na paisagem, o que foi uma atitude de se misturar com aquilo, e aí fui para lá levando um material que eu ia me colocar todo de branco nesse lugar, e produzir imagens e filmes, eu meio que desaparecendo. O meu trabalho não tem muito esse viés social, não trabalho nesse sentido, não por ter alguma coisa contra, somente porque não é o meu trabalho, embora ache que isso às vezes é muito relativo, pode ser que até já esteja não sei,

mas não é uma coisa ligada à comunidade e mesmo aqui no Caderno de Viagem, sou um dos artistas que não trabalhou com comunidade.

**Mara**

Entrevistei o Marcelo Mosqueta também e a Beatriz se relacionou, mas também não foi exatamente, foi de maneira diferente de outros artistas, mais diretamente ligados à comunidade, como o Mateo, que teve realmente com dois grupos específicos e como o coral de queixas que para a obra acontecer precisava de um coral, de pessoas, mas no seu caso, no do Marcelo, acho que do Nick também, não é uma exigência. A princípio estava pensando em pesquisar isso, ainda me interessa, mas percebo que existem questões mais abrangentes, mais interessantes.

**Marcos Sari**

Acho que dentro disso, voltando para o Caderno de Viagem, claro que para o trabalho acontecer e ser colocado em Bagé, que era o ponto onde fiquei na maior parte do tempo, onde eu tinha que apresentar o projeto, claro que a partir daí teve toda uma relação, uma articulação com esse lugar escolhido para acolher o projeto.

**Mara**

E como foi essa articulação?

**Marcos Sari**

Isso aconteceu de forma institucional, ou seja, quem fez toda essa ponte foi a própria Bienal, a Maíra era a produtora e quem acolhe o projeto é da Maya Espaço Cultural, que é um lugar novo lá em Bagé e que meio está trabalhando assim com bastante intensidade em arte contemporânea, mas eles tem também uma intenção de um projeto educativo, eles trabalham com as escolas municipais de lá, eu fiz uma oficina com eles.

**Mara**

É um espaço que a sociedade, que a população visita?

**Marcos Sari**

É um espaço aberto, um espaço público.

**Mara**

Mas você sentiu que tem uma frequência, deu para perceber isso?

**Marcos Sari**

Acho que tem uma frequência que acaba sendo mais do meio artístico e cultural da cidade, mas também tem esse trabalho com as escolas municipais, que pega muitas crianças de todas as séries. Então ele está inserido assim nesse contexto sócio cultural de lá.

**Mara**

E teve a exposição e você já identificou a frequência de pessoas ligadas à arte, mesmo assim você teve alguma percepção de um estranhamento com o seu trabalho?

**Marcos Sari**

Mas acho que tem algum estranhamento, não senti estranhamento de contato com o que apresentei, ninguém me falou nada, mas a produção de arte que identifiquei lá é bem diferente do contexto que estou inserido de arte contemporânea mesmo, lá o contexto ainda é bem mais tradicional. Quando eu estava lá tinha uma exposição de pintura de novos artistas em um espaço público deles e os quadros estavam expostos em cavaletes, então é algo assim bem estranho.

**Mara**

Esse tipo de retorno você não teve?

**Marcos Sari**

Diretamente não, mas acho que certamente tem um pouco esse choque de produções que são diferentes.

**Mara**

Você fez oficina lá?

**Marcos Sari**

Fiz.

**Mara**

Acho que quem não fez foi a Beatriz.

**Marcos Sari**

Acho que o dela foi era uma outra coisa, que tinha uma interação grande que não deixa de ser uma oficina também, não sei como aconteceu o contato dela com o público. Mas eu trabalhei uma oficina com professores e outra aberta para qualquer pessoa, e a primeira proposta foi ir com esse grupo de professores para um lugar de campo para fora da cidade, que acabou sendo a própria propriedade da dona desse espaço cultural, mas a gente teve um ônibus para fazer esse deslocamento, ir para esse lugar, na verdade a oficina era algo bem simples, foi somente uma tarde e foi justamente conversar sobre essa paisagem com eles lá, com os professores, era um grupo de mais ou menos trinta professores.

**Mara**

Eram professores de arte ou de áreas diversas?

**Marcos Sari**

A maioria era de arte, mas de escola mesmo.

**Mara**

E como foi essa conversa? O que você sentiu, que te marcou da fala deles, das observações?

**Marcos Sari**

Foi boa. Senti que as coisas que eu já sabia um pouco, que eles tem uma ligação forte com a paisagem assim como eu, mas que na verdade, para mim que sou aqui de Porto Alegre acho que tem um pouco essa coisa de senti que a gente se constrói um pouco como gaúcho a partir do isolamento que a gente tem em relação ao resto do país por exemplo, tanto em densidade populacional, quanto em espaço, e que

relacionado a Bagé é ainda maior, porque é um lugar ainda mais afastado, onde a densidade é ainda maior, e além disso tem a questão das grandes propriedades do campo e isso nos constitui enquanto cultura, e também tem uma relação disso com o meu trabalho, que tem sido bem de contemplação, que fala um pouco desse olhar que encontra espaço, que tem bastante espaço e isso junto tem uma solidão.

**Mara**

E você acha que na fala dos professores que participaram ficou claro essa distância, teve algo que eles falaram que estava relacionado ao modo como eles reagiram?

**Marcos Sari**

Tenho essa sensação de que na verdade não se falou muito, tem essa questão do silêncio ou de uma fala mais ponderada, um receio, e uma coisa de ser mais introspectivo, justamente por todas essas coisas e também me coloco uma pessoa e um artista assim, inclusive acho que o meu trabalho é um pouco silencioso, posso fazer uma relação com o minimalismo, e acho que isso é algo muito ligado a essa minha origem e a esse meu lugar no mundo também.

**Mara**

É interessante como você se depara com você mesmo, talvez o tempo inteiro que é muito você no contato com a paisagem, com o lugar, uma percepção minha do que li um pouco e de como no contato com outras pessoas para uma conversa e uma percepção sobre o seu trabalho, talvez realmente tenha uma distância porque é muito você na sua percepção, na experiência com o lugar, a paisagem, interferindo, e esse momento de troca é difícil mesmo.

**Marcos Sari**

É, mas acho assim que pegando outros artistas, não somente do Rio Grande do Sul, se a gente pensar a Argentina, no Uruguai, tem a questão de que talvez a nossa comunicação seja muito feita de silêncios também.

**Mara**

Muitas vezes o corpo está falando muito mais do que a fala, as reações através do olhar, uma movimentação nossa é muito mais forte que a fala em si. E outra oficina que você fez?

**Marcos Sari**

A oficina que aconteceu no espaço foi um pouco diferente, porque contou com a participação do educativo da Bienal, e a Carina Levitan, que é uma das produtoras do projeto educativo, foi junto e então essa oficina foi feita em parceria entre nós dois com as pessoas que se escreveram e então a proposta era trabalhar a percepção propondo que estivéssemos no espaço observando o jardim, era um trabalho com uma paisagem urbana, o jardim ser um pouco a busca por colocar uma paisagem dentro da casa.

**Mara**

Arquitetura moderna com a idéia do terraço suspenso, da idéia da transparência do contato com a natureza.

**Marcos Sari**

Uma natureza mais construída, porque a paisagem também é uma natureza construída teve uma construção ali, algo que para outras culturas não faz sentido nenhum, olhar para a paisagem é um distanciamento, entre o homem e a natureza.

**Mara**

Homem e natureza é uma coisa só.

**Marcos Sari**

Acho que é interessante, é um dos assuntos da arte contemporânea, acho que são esses temas tradicionais sendo revistos, sendo retrabalhados, é um pouco o que acontece com o trabalho que apresento aqui, que tem um pouco esse cruzamento com a questão da paisagem e também com essa construção abstrata de uma pintura mais desmaterializada, e tem uma outra parte que estou começando a trabalhar agora.

**Mara**

Em relação à experiência nas duas oficinas, como você vê a sua participação na Bienal e no Caderno de Viagem e a sua integração com o pedagógico, você já tinha trabalhado dessa forma em algum outro projeto?

**Marcos Sari**

A gente na verdade, foi convidado a trabalhar as oficinas, mas não era obrigatório fazer isso, poderíamos não ter aceitado. Na verdade a minha relação com a Bienal acontece há mais tempo, e em outras Bienais trabalhei com o projeto educativo, então para mim isso já tem uma familiaridade e me interessa bastante, fora essa coisa da produção como é possível que aconteça a comunicação nisso e até que ponto isso realmente acontece, e um pouco a contradição disso é que não tenho formação pedagógica, faço isso na esperança de que como artista consiga ainda criar essa comunicação, não sei se é possível, entre o público e obra, a partir de tudo que está na Bienal até que ponto isso tudo junto comunica.

**Mara**

Você acha que na oficina com os professores houve alguma comunicação interessante? Quantas pessoas participaram dessa oficina?

**Marcos Sari**

Um pouco mais de quarenta pessoas. Acho que por atestar que o meu trabalho é um pouco diferente do que eles estão acostumados lá, e ao mesmo tempo fala da paisagem, ou seja, desse lugar que é deles, isso já é um movimento que certamente gera uma reação e pelo menos uma conversa, e já tem um trabalho aí, o fato de terem participado e deles terem entrado em contato comigo e com o trabalho, já mostra que tem um desejo de conhecer, e da minha parte também tem o desejo de ser conhecido e conhecer e eles também e então acho que assim que algo pode acontecer.

**Mara**

Engraçado que você foi supervisor da mediação em outra Bienal, como foi isso para você, e agora você está expondo?

**Marcos Sari**

Para mim foi um processo bem natural, enquanto trabalhei nessa parte do educativo, sempre me coloquei e sempre falei, e fui muito mais artista, e fui convidado a partir disso, então para mim na verdade agora é mais normal do que o antes até, mas o antes foi muito bom porque é uma coisa que me interessa muito, quem se interessa por isso e como isso tem acontecido.

**Mara**

Você falou dessa distância do próprio Rio Grande do Sul em relação ao resto do país, e Bagé mais ainda, como você vê essa iniciativa da Bienal de ir para outras cidades, sair dos grandes centros. Que visão você tem de quando a Bienal assume essa postura de ir, visões tanto interessantes, quanto críticas, como você analisa isso?

**Marcos Sari**

Acho que isso é super importante, engrandecedor para todo mundo, porque consegue ampliar um pouco esse espectro justamente de pensar que as coisas não precisam acontecer somente no centro, então acho que isso é uma tentativa super válida de tentar dizer que a coisa não é tão pontual e ela pode se espalhar e se apresentar de outras formas e interagir de outras formas, e isso é uma coisa que percebo como artista aqui, que desde o início das Bienais já mudou muito essa visão que as pessoas tinham sobre a arte e outras coisas passam a ser muito mais possíveis e serem aceitas e acho que na verdade o evento é bem sucedido.

**Mara**

Você sendo daqui, e acompanhou como supervisor e agora como artista. Como você vê esse impacto na cidade? A mudança no olhar e na percepção das pessoas, você acha que isso chega a quem não é da área de artes?

**Marcos Sari**

Acho que sim, acho que a Bienal é um importante agente para isso, como ela se tornou um evento bem importante e até tradicional, ela acaba justamente fazendo essa ampliação desse público e dessa, na verdade a arte passa a ter mais interação com a cidade inclusive, e por mais que as pessoas venham para passear, é uma oportunidade a se inserir no cotidiano da cidade.

**Mara**

Como foi para você a relação com a curadoria da Bienal, a curadoria do Caderno de Viagem, no decorrer do processo, como foi o acompanhamento da curadoria e qual a sua visão de como foi esse acompanhamento? Teve algum ponto de tensão na sua opinião?

**Marcos Sari**

Acho que foi muito bom, teve bastante conversa, teve um direcionamento no sentido de balizar o que devia ser feito e de como era o projeto, mas dentro disso o nosso trabalho tinha bastante liberdade, o projeto na verdade, foi inventado pela gente, de forma geral. Depois algumas coisas como o que seria apresentado, o que se pretende na apresentação, isso foi conversado. Foi de forma a positiva, então houve um diálogo bem grande, e acho até que como a curadoria era um pouco distribuída, ou seja, a Alexia que acabou ficando responsável pelo Caderno de Viagem, então ela ficou bem próxima da gente e dos artistas e então não tinha uma relação



distanciada com o curador, esse contato foi próximo e aconteceu de forma aberta e com bastante liberdade com os dois lados.

**Mara**

Durante todo o processo você buscou encarar esse projeto, todo o desenvolvimento do trabalho como um caminho natural ou você identifica que tiveram acertos, erros, coisas boas e ruins no Caderno de Viagem, e liberdade para produzir, diante de toda essa relação teve algum ponto de tensão, algo que você teria críticas ou sugestões?

**Marcos Sari**

Acho que, claro que o projeto tem que ter um formato, a Bienal é um evento muito grande que envolve muita gente, muitos artistas e também obviamente que se eu fosse fazer um projeto totalmente por mim eu faria diferente, mas ao mesmo tempo a gente entende que tem toda uma adequação de coisas para que isso aconteça e possa acontecer de forma tão grande que seja envolvendo tantas pessoas trabalhando junto, então na verdade, quando a gente aceita o convite a gente se coloca um pouco como colaborador, no sentido de que eu quero que o trabalho aconteça e quero que como um todo a Bienal possa acontecer nas suas diferentes formas e eu como artista aqui de Porto Alegre também procurei ser bem flexível e trabalhar no sentido de fazer a coisa como estava proposta.

**Mara**

O que você faria de diferente?

**Marcos Sari**

A vontade sempre é de ter mais tempo, se pudesse acontecer de forma mais espaçada, ou seja, que a gente fizesse a viagem em uma semana, e daí passasse um mês e voltasse e ficasse mais uma semana, que essa apresentação pudesse acontecer também principalmente com mais tempo, no final da residência a gente tinha que mostrar uma exposição, a gente concordou em fazer isso, mas não acho isso o ideal, seria melhor fazer isso com mais tempo, trabalhar essas coisas com mais calma.

**Mara**

Você acha que dentro disso tanto a exposição que aconteceu lá quanto o que está aqui, elas dão conta do que foi esse processo?

**Marcos Sari**

Acho que sempre tem perdas, uma exposição nunca dá conta de contar uma experiência de uma residência, por exemplo, de uma viagem ela na verdade é um recorte dessa experiência e ela nem pode pretender ser mais do que isso, e nesse sentido estou bem feliz assim com o resultado não somente do que estou apresentando, mas o que está exposto no geral do Caderno de Viagem que na verdade são trabalhos desses artistas que tiveram essas experiências, mas eles não estão tentando descrever essa experiência. Foram produzidas obras que tem relação com a nossa produção como artista e com a experiência, mas elas são já um entre essas duas coisas e também são obras que podem ser vistas também como trabalhos que não precisam ter muito o relato desse processo todo, acho que não tem nada que tente ser documental. Isso eu acho legal porque justamente a didática não é a mesma para outras áreas.

**Mara**

Queria que você falasse um pouco sobre o outro lado, das fachadas, porque é bem diferente um do outro, queria saber como começou esse processo?

**Marcos Sari**

A outra parte que chamo de “arquitetura do dono da casa” começou há um pouco mais de tempo e aconteceu acho que teve a ver com outra residência que fiz antes para Buenos Aires, acho que na viagem, uma viagem residência típica, a gente acaba abrindo também bastante o olhar, porque a gente fica mais livre desse cotidiano de quando a gente está na casa da gente trabalhando no contexto mais de cotidiano, e daí nesse tempo comecei a prestar atenção nessas coisas, nesse desejo de identificar ações criativas no mundo, um pouco sentindo que todo mundo acaba produzindo também coisas usando a criatividade, então, essa coleção de imagens que estou fazendo dessas casas é no sentido de pensar o que é essa ação criativa, o que é a cultura, e o que é produzir arte, essa coisa de encontrar informações culturais e manifestações mais populares acho muito rico, porque a gente também identifica algumas passagens que também não são muito faladas, mas que para mim são evidentes. A última vez que estive no Rio de Janeiro vi algumas coisas bem interessantes, fui com um amigo que mora lá, e fui perto de Engenho de Dentro onde tem o Engenhão, ali tem umas misturas, fazer o revestimento com o que tem, isso acho super rico, e isso é uma coisa que às vezes aproxima porque até nas conversas que tive com alguns artistas aqui, teve uma com um artista alemão que está participando aqui da Bienal, e ele falou – “isso no meu país nunca ia acontecer”.

**Mara**

E aqui foi a Maria Adélia que falou no seminário, da flexibilidade tropical, se referindo ao Milton Santos. Ela se referiu à pirataria e tantas outras coisas que tem a ver com esses improvisos e atalhos que a gente pega.

**Marcoa Sari**

Outro dado legal, que foi o chileno Bernardo que falou “mas isso aqui é totalmente América do Sul” e aí outra coisa que nos une, e três dessas imagens foram feitas na viagem, uma em Caçapava do Sul, e outras duas em Bagé, e então você vê coisas próximas em Bagé e no Rio de Janeiro e às vezes parece tão longe, como poderia estar no Chile, Uruguai, ou Bolívia, mas essa parte é bem no começo.

**Mara**

Você está desde quando fazendo esse projeto?

**Marcos Sari**

Estou fazendo esse projeto menos de um ano, e é algo que acho que pode tomar outras formas inclusive, estou em um processo que talvez possa ir para um lado sociológico, quem sabe entrevistar os donos da casa, conhecer.

**Mara**

Você está falando de perceber a criatividade de outras maneiras, dentro de tudo o que você falou, do contato com as professoras, falou da oficina, dessa relação agora com as casas, desse olhar de uma produção criativa de quem não está associada à arte, mas é uma produção criativa no mundo, isso está muito presente, você não está trabalhando com arte colaborativa, mas esse olhar existe de algum modo, em algum instante. Por que trabalhar naquilo que não é imediatamente reconhecido como artístico ou criativo? O que te move a trabalhar com um discurso, ou produção disso que é encarado da sociedade como não arte no caso das arquiteturas?

**Marcos Sari**

No caso das arquiteturas acho que essas fronteiras do meu jeito, a gente pega geopoéticas e a gente está dizendo que essas fronteiras entre os países e as bandeiras e os mapas são invenções e tão borrados acho que na arte também, é tão relativo você falar que, por exemplo, que eu posso produzir melhor que o outro, não acho isso, acho somente que a gente quando trabalha com arte, fez escolhas, se inseriu em um contexto, mas como as outras pessoas se inseriram nos seus, acho que o bacana é quando a gente pode tentar criar conversas que justamente estejam quebrando essas barreiras, que de repente acho legal o médico que fala de outras coisas, tanto a própria Bienal tem um título que é já um atravessamento.

**Mara**

Você acha que essa participação na Bienal, no Caderno de Viagem, essa experiência que você teve, mesmo dentro de um tempo que você acha que poderia ser maior, o que você acha que tudo isso já está interferindo, ou pode vir a interferir nesse processo de trabalho daqui para frente?

**Marcos Sari**

Não somente a parte do projeto em si do Caderno de Viagem, mas também a parte dessa relação mais institucional, que agora a gente está participando da grande Mostra, isso acaba fazendo a gente entender várias coisas sobre o próprio sistema, isso muda bastante, me dou conta que tem um jeito para estar dentro, também não sei se isso é uma coisa boa, mas existe...acho que é até o Roca que tem um texto que fala um pouco disso, que já existe um pouco esse universo das Bienais, que é um universo específico, já tem um públicos específicos, artistas específicos, curadores específicos, etc. acho que aqui ele está tentando um pouco também quebrar isso e eu também sou totalmente a favor de quebrar, porque para mim não tem muita graça essa coisa fechada. Hoje estava conversando com a Angélica que trabalha na parte da imprensa e tinha um outro colega dela que trabalha na parte de produção, e estava pensando se eu pudesse pegar a Bienal do Mercosul e Porto Alegre em cena e cruzar os dois, no sentido de tentar misturar e fosse uma coisa só. Tem essa vontade de abrir e sair dessa coisa da aura ou da reclusão, nesse sentido que acho que para mim, voltando a essa coisa das arquiteturas do dono da casa, tem tanto interesse muitas vezes do que eu ir visitar uma exposição de arte contemporânea que esteja em algum museu, mas claro que esses assuntos são bem extensos, o Hélio Oiticica, seu conterrâneo já dizia “que o museu é o mundo”.

**Mara**

Marcos, é isso. Obrigada!