



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

CAMPUS DE SÃO PAULO – INSTITUTO DE ARTES

| Licenciatura em Artes Visuais

COISALIDADE, TRANSGUIRAÇÃO E ANTÍTESE EM OBJETOS ARTÍSTICO-EDUCACIONAIS

LUAH SOUZA CARIBÉ RATTES

SÃO PAULO

2022

LUAH SOUZA CARIBÉ RATTES

**COISALIDADE, TRANSFIGURAÇÃO E ANTÍTESE EM
OBJETOS ARTÍSTICO-EDUCACIONAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como pré-requisito para a obtenção do grau de Licenciatura em Artes Visuais, sob a orientação da Professora Doutora Rita Luciana Bredariolli e co-orientação da mestranda em Artes Lu Martins.

SÃO PAULO
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S729c	<p>Souza, Luah (Luah Souza Caribe Rattes), 1999- Coisalidade, transfiguração e antítese em objetos artístico-educacionais / Luah Souza Caribe Rattes. - São Paulo, 2022. 86 f. : il. color. + anexo</p> <p>Orientadora: Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Artes. 2. Arte - Educação. 3. Arte contemporânea. 4. Objeto (Estética). I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 707.17</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Fabiana Colares - CRB/8 7779

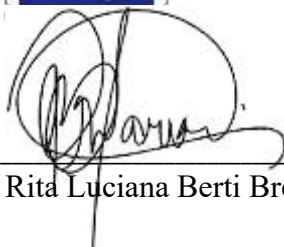
LUAH SOUZA CARIBÉ RATTES

**COISALIDADE, TRANSFIGURAÇÃO E ANTÍTESE EM OBJETOS
ARTÍSTICOS-EDUCACIONAIS**

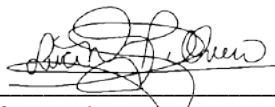
Trabalho de conclusão do curso, apresentado à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte das exigências para a obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.

São Paulo, 21 de Fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli



Profa. Luciana Tavares Martins



- Mestra Andrea Pereira Gomes de Souza

Dedico este trabalho a todas as pessoas que mantêm a Universidade pública funcionando e que trabalham sob constantes ataques vindos de todos os âmbitos do desgoverno.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Emília Pereira de Souza

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Bredariolli.

À minha co-orientadora Lu Martins, por tudo que me ensinou e continua a ensinar.

À minha banca, Andrea Souza.

Ao Thiago Bueno, pela sua companhia e parceria.

À Vera Cozani, servidora técnica-administrativa dos ateliês de BLAV.

Às pessoas da Seção de Graduação do Instituto de Artes da UNESP.

À Ivy Costa, do Escritório de Pesquisa e Internacionalização do Instituto de Artes da UNESP.

Aos colegas do Diretório Acadêmico, que muito me ensinaram.

Ao Instituto de Artes.

À Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP.

À Pró-Reitoria de Pesquisa (PROPe), que financiou a minha pesquisa de iniciação científica.

RESUMO

A pesquisa trata do potencial educativo dos objetos do nosso cotidiano, desde sua existência imediata, que reflete interesses e formatos do capital e das ideologias dominantes, na medida em que educa silenciosa e constantemente, como observa Mészáros em seu livro “A educação para além do capital”, à conformidade com certas regras de conduta sociais, até o seu potencial como matéria prima para a produção de obras de arte, ao passarem por um processo de “transfiguração”, como abordado por Arthur C. Danto em “A Transfiguração do Lugar Comum”. A ideia que desencadeia neste trabalho é unir a produção plástica e a pesquisa em arte-educação, trabalhando com a Pesquisa Educacional Baseada em Arte, e como princípio das inquietações a serem trabalhadas optou-se por trazer como exemplo a oficina Costura-Coleta, ministrada no SESC Pompeia durante o estágio realizado na exposição Afonso Tostes: Floresta D’Água, em 2019. O desenvolvimento da oficina esteve vinculado a um processo de investigação e criação sobre mediação em exposições, como parte da formação continuada do arte-educador, e que seguiu o caminho do desenvolvimento de oficina autoral em relação direta com as questões suscitadas na exposição e ao mesmo tempo com a produção artística que vinha sendo desenvolvida.

Palavras chave: Arte contemporânea; Cultura Visual; Arte-educação; Transfiguração; Coisalidade; Objeto Mediador.

ABSTRACT

The research deals with the educational potential of the objects of our daily lives, from their immediate existence, which reflects interests and formats of capital and dominant ideologies, to the extent that it educates silently and constantly, as Mészáros notes in his book “Education beyond capital”, to compliance with certain rules of social conduct, to its potential as raw material for the production of works of art, as they go through a process of “transfiguration”, as addressed by Arthur C. Danto in “The Transfiguration of the Common Place”. The idea that triggers in this work is to unite plastic production and research in art-education, working with the Educational Research Based on Art, and as a principle of the concerns to be worked on we chose to bring as an example the costura-coleta workshop, taught at SESC Pompeia during the internship held at the exhibition Afonso Tostes: Floresta D’Água, in 2019. The development of the workshop was linked to a process of research and creation on mediation in exhibitions, as part of the continued training of the art-educator, and that followed the path of the development of an authorial workshop in direct relation to the issues raised in the exhibition and at the same time with the artistic production that had been developed.

Key-words: Contemporary art; Visual Culture; Art-education; Transfiguration; Thingness; Mediator Object.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Campbells tomato soup, Andy Warhol, 1968.....	pg. 12
Figura 2 - A fonte, Marcel Duchamp.....	pg. 12
Figura 3 - Coleção de objetos vernaculares de Lina BoBardi.....	pg. 26
Figura 4 - Teares na exposição Bauhaus Imaginista.....	pg. 27
Figura 5 - Teares na exposição Bauhaus Imaginista.....	pg. 27
Figura 6 - Mesa do educativo da Bauhaus Imaginista.....	pg. 28
Figura 7 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 1.....	pg. 29
Figura 8 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 2.....	pg. 30
Figura 9 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 3.....	pg. 31
Figura 10 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 4.....	pg. 32
Figura 11 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 5.....	pg. 33
Figura 12 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 6.....	pg. 34
Figura 13 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 7.....	pg. 35
Figura 14 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 8.....	pg. 36
Figura 15 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 9.....	pg. 37
Figura 16 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 10.....	pg. 38
Figura 17 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 11.....	pg. 39
Figura 18 - Registro de mediação na Bauhaus Imaginista 12.....	pg. 40
Figura 19 - Linha do Tempo, de Afonso Tostes, no Sesc Pompeia.....	pg.41
Figura 20 - Linha do Tempo, de Afonso Tostes, no Sesc Pompeia.....	pg.41
Figura 21 - Manto de folhas.....	pg. 43
Figura 22 - Manto de folhas.....	pg.44
Figura 23 - Manto de folhas.....	pg. 45
Figura 24 - Registro da oficina Costura Coleta 1.....	pg. 48
Figura 25 - Registro da oficina Costura Coleta 2.....	pg. 49
Figura 26 - Registro da oficina Costura Coleta 3.....	pg. 50
Figura 27 - Registro da oficina Costura Coleta 4.....	pg. 51
Figura 28 - Registro da oficina Costura Coleta 5.....	pg. 52
Figura 29 - Registro da oficina Costura Coleta 6.....	pg. 53
Figura 30 - Registro da oficina Costura Coleta 7.....	pg. 54
Figura 31 - Registro da oficina Costura Coleta 8.....	pg. 55
Figura 32 - Registro da oficina Costura Coleta 9.....	pg. 56
Figura 33 - Registro da oficina Costura Coleta 10.....	pg.57
Figura 34 - Registro da oficina Costura Coleta 11.....	pg.58

SUMÁRIO

Introdução.....	pg.11
Capítulo 1 - Prelúdio	pg. 14
1.1 Coisalidade.....	pg.14
1.2 Transfiguração.....	pg. 16
1.3 Antítese.....	pg.17
Capítulo 2 - Objeto mediador.....	pg. 20
2.1 Produção plástica como pesquisa.....	pg. 20
2.2 Obra e gambiarra.....	pg. 22
Capítulo 3 - Ação estético-educativa.....	pg. 25
3.1 O Tear na Bauhaus Imaginista.....	pg. 25
3.2 Manto de folhas.....	pg. 41
3.3 Costura-Coleta.....	pg. 46
Considerações finais.....	pg. 59
Bibliografia.....	pg. 60
Anexos.....	pg. 61
ANEXO A - Relato sobre o processo pessoal e coletivo no educativo da exposição “Floresta d’água: Afonso Tostes”, 2019.....	pg. 61
ANEXO B - Registros de mediação - Bauhaus Imaginista - Sesc Pompeia	pg. 64

INTRODUÇÃO

O foco da presente pesquisa foi o uso de objetos comuns, do cotidiano, para a produção de saberes no âmbito da educação não formal, através de ações estético-educativas desenvolvidas a partir de alguns materiais considerados banais. O trajeto partiu da experimentação que vinha sendo realizada com diferentes materiais comuns, ou “coisas”, que eram colecionados e ressignificados para a construção de obras plásticas. Foi esse ponto de interesse que moveu o trabalho, desde a busca de relações com algo que se pode chamar “teoria” da arte e com a filosofia no geral, até à produção em arte-educação pensada e desenvolvida nos anos de 2018 e 2019, sobre a qual buscou-se um aprofundamento à luz dos conceitos estudados.

Quanto à busca de relações com a filosofia, uma das primeiras referências que nortearam a pesquisa foi o conceito de “coisa”, conforme colocado por Martin Heidegger em seu livro “Que é uma coisa?”, e a partir deste buscou-se estabelecer possíveis vínculos ou intersecções entre a ideia de Coisalidade e as obras de arte contemporâneas, que frequentemente se apropriam de objetos do cotidiano - de coisas - para a construção de poéticas e visualidades. O livro de Heidegger forneceu uma base em que se assentou a definição de coisa, sem a qual seria impossível determinar qual a sua relação com a obra de arte.

Para entender como uma mera coisa pode se tornar uma obra de arte, foi também fundamental a leitura de alguns livros e textos de Arthur C. Danto, como “A Transfiguração do Lugar Comum”, onde o autor busca uma definição abrangente para a arte, movido pelas questões suscitadas por Marcel Duchamp em seus trabalhos, que ele nomeou como sendo ready-mades, “Duchamp (...) o primeiro a realizar na história da arte o sutil milagre de transformar objetos do Lebenswelt¹ cotidiano em obras de arte: um pente de pêlos, um porta-garrafas, uma roda de bicicleta, um urinol.” (DANTO, 2010, p. 24).

O autor também se debruça sobre a produção plástica do artista conhecido pelo movimento da Pop Art, Andy Warhol, já que sua obra, como a de Duchamp (apesar de terem adotado procedimentos distintos) se apropriou de objetos comuns ou mesmo considerados banais, deslocando-os de seu contexto/função usual, atribuindo a eles um pensamento novo. Essas transfigurações constituem, portanto, uma espécie de marco na história da arte, e tornaram um tanto mais difícil a tarefa de filósofos de chegarem a uma definição adequada para a palavra arte, já que uma obra e um objeto comum podem ser indiscerníveis visualmente.

Os artistas mencionados por Danto influenciam a produção de muitos artistas contemporâneos, como é o caso da artista brasileira Leda Catunda, conhecida como

1 Lebenswelt, do alemão, ou “mundo-da-vida, é um termo advindo da filosofia ligado a fenomenologia de Edmund Husserl.

parte da “Geração 80”, cuja tese “Poética da Maciez” foi importante para o pensamento plástico contido nesta pesquisa. No texto, Leda fala sobre seu processo criativo, mostrando de onde partiu para a elaboração de suas obras e descrevendo relações observadas entre sua poética e a de outros artistas, anteriores a ela ou do mesmo período. Frequentemente, sua produção artística bebe na fonte do cotidiano: imagens da cultura de massa são exploradas e ressignificadas em suas “Vedações”(1983) - pinturas sobre superfícies estampadas, que vedam partes da imagem de um tecido e deixam outras à mostra, de modo que subvertem, em certa medida, a lógica da pintura, ao utilizá-la como ferramenta que apaga ao invés de preencher. Ao se apropriar de objetos seriados de origem industrial, a artista se aproxima de Duchamp, no que ela chama de “aceitar colaborações do entorno” (CATUNDA, 2003, p. 16).

Figura 1- Campbells tomato soup, Andy Warhol, 1968



Fonte: TOYA. [Hu]. 16 Set. 2006. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Campbell%27s_Soup_Cans#/media/File:Black_font_crop_from_Campbells_Soup_Cans_MOMA.jpg. Acesso em: 6 jan. 2022

Figura 2 - A fonte, Marcel Duchamp



Fonte: Wikicommons. 29 Mar. 2017. 1 ilustração. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/contemporanea/2018/06/12/a-arte-a-fonte-e-o-mijadouro-v-4-n-6-2018/>. Acesso em: 6 jan. 2022

Finalmente, para compreender esse deslocamento e essa antítese presentes na relação entre obra de arte e objeto comum, o texto “A significação antitética das palavras primitivas”, de Sigmund Freud, fornece uma hipótese proveniente da linguística para entender esse jogo de oposições, defendendo, através do estudo realizado por Karl Abel sobre a língua egípcia antiga, que os conceitos só se estabelecem e se tornam claros por meio da antítese, ou seja, que seria impossível termos um conceito de arte, por exemplo, sem que houvesse o seu oposto, o objeto banal do cotidiano, já que “Nossos conceitos devem sua existência a comparações.”(FREUD, 1970, p. 95). Ele se baseia no estudo do filólogo Abel, cujo estudo sobre a antítese na origem de línguas antigas lhe despertou interesse, por conta da similaridade que constatou entre essa manifestação presente em línguas primordiais e na maneira como se dá o sonho, onde muitas vezes o mesmo meio de representação é empregado para expressar contrários, de acordo com Freud (1970, p. 94).

Essas questões também estiveram presentes durante a produção de trabalhos plásticos, e antes deste aprofundamento teórico ter início já a busca por materiais era norteadada por essa incorporação de objetos que compõem a gama da estética cotidiana, essa estética que se alimenta das propagandas, das imagens da cultura de massa, das embalagens, etiquetas e roupas, e que permeou, inevitavelmente, a minha produção artística e, posteriormente, a prática educativa.

Durante o estágio realizado em algumas exposições no Sesc Pompeia colocou-se em movimento uma pesquisa sobre a mediação em instituições culturais e a educação não-formal (aquela que não se dá dentro das instituições formais como a escola e a universidade, mas que também não se dá livre de estruturas organizadoras), e conforme desenvolvia-se essa prática em proporcionar maior acesso do público às exposições, foram sendo estabelecidos paralelos com a produção artística mencionada anteriormente, culminando na oficina Costura-coleta, ministrada em 2019 como um evento da exposição “Afonso Tostes: Floresta d’água: Ofício farpa”, em que propunha-se a produção de uma obra com objetos coletados pelo espaço do SESC e arredores (principalmente folhas que caíram das árvores e embalagens).

O estudo das poéticas e dos processos que se dão na arte ajuda a compreender melhor as estruturas do mundo, na medida em que a arte se alimenta do mundo, tanto como o artista, no que diz respeito aos materiais, tanto físicos como abstratos - experiências, sensações, ideias -, com que compõem as obras de arte. Estudar a maneira como a arte incorpora em si coisas do cotidiano é olhar para esse cotidiano criticamente, olhar para o consumo, para o lixo, olhar, com a maneira de ver dos artistas, para o próprio cotidiano, e buscar maneiras de reinventá-lo. O foco desta pesquisa está em traçar paralelos entre a prática artística ressignificadora e a arte-educação em um contexto não-formal.

CAPÍTULO 1 - PRELÚDIO

O percurso desenvolvido na presente pesquisa de licenciatura foi paralelo à Iniciação Científica realizada na Universidade, com o título “Coisalidade, Transfiguração e Antítese na Obra de Arte Contemporânea”, e foi a partir das questões levantadas e da produção artística desenvolvida que tomou forma esse estudo. Torna-se portanto necessária uma contextualização acerca dos conceitos de “coisalidade”, “transfiguração” e “antítese” que estiveram presentes nas ações estético-educativas desenvolvidas e descritas no Capítulo 3, e que de certa forma foram presentes durante todo o desenvolvimento do presente trabalho.

1.1 Coisalidade

Em seu livro “Que é uma coisa?” Heidegger se aprofunda em uma questão fundamental e muitas vezes ignorada, por ser já muito antiga e assim tomada como resolvida. Trata-se do uso da palavra Coisa para nomear praticamente tudo, em determinadas situações. “Falar uma coisa”; “Ter coisas para fazer”; a palavra até mesmo já foi transformada no verbo coringa “coisar”, como observa-se na cultura brasileira contemporânea, que, na falta de outro melhor, diz tudo que se busca dizer de acordo com o contexto em que está inserido. O filósofo afirma que devemos reaprender a questionar, recolocar a questão da coisalidade. Afinal, o que é uma coisa? Inicialmente, ele nos dá três possíveis significados, do mais restrito ao mais lato

1. Coisa, no sentido do que está ao alcance da mão: uma pedra, um pedaço de madeira, um alicate, um relógio, uma maçã, um pedaço de pão; as coisas sem vida e as coisas com vida; uma rosa, um arbusto, uma faia, um abeto, um lagarto, uma vespa...2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido, mas, igualmente, os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar, os feitos, o histórico...
3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada.(HEIDEGGER, 1992, p. 18)

Mas essa é uma resposta que não responde e que por conta disso está longe de encerrar a questão. É apenas um ponto de partida. Ao nos perguntarmos o que torna “a coisa uma coisa”, entramos no território da filosofia, da verdade, e da base onde assenta-se toda a lógica da ciência moderna. O autor faz, então, um percurso filosófico em busca de um entendimento sobre o que torna algo uma “coisa”, ou seja, qual característica une todas as coisas que são postas nesta categoria, tendo como ponto de partida o livro “Crítica da Razão Pura”, de Kant

(...) o puro pensar não pode ser o tribunal da determinação da coisalidade da coisa, ou, dito à maneira kantiana, da objectualidade do objecto. A lógica não pode ser a ciência fundamental da metafísica. Mas na medida em que, na determinação do objecto (o qual, segundo

Kant, é um objecto do conhecimento humano), o pensar permanece necessariamente implicado precisamente como pensar relacionado com a intuição, quer dizer, como juízo sintético, nessa medida, a lógica, como doutrina do pensar, tem igualmente uma palavra a dizer na metafísica. De acordo com a modificação da determinação da essência do pensar e do julgar, deve também modificar-se a essência da lógica que concebe o pensar, exclusivamente, na sua relação com o objeto. Kant chama transcendental a este tipo de lógica. (HEIDEGGER, 1992, p. 171)

Heidegger busca sua questão da coisalidade amparando-se nesta obra emblemática de Kant, onde expõe um dado essencial à razão e seu funcionamento: a intuição. Ele demonstra que o “evidente” é historicamente relativo, e traz à questão uma outra dimensão, vilipendiada, mas essencial ao funcionamento da própria razão que delimita o campo da verdade - a sensibilidade que permite intuir e que é base e razão de ser de todo o pensamento.

Nesta pesquisa, o conceito de Coisalidade, de Heidegger, foi fundamental para a compreensão do objeto artístico, uma vez que este objeto só se constitui como tal na medida em que interage com o seu entorno e estabelece-se em um jogo complexo de relações, “(...)As coisas actuam umas sobre as outras e opõem-se umas às outras; de tais relações entre as coisas resultam, depois, outras propriedades, que as coisas passam igualmente a ter.” (HEIDEGGER, 1992, p. 41).

É nesse sentido que interpretou-se a concepção heideggeriana de “coisa”, como algo construído na relação intrínseca com o “eu”, de tal modo que a intuição pertence ao objeto e o determina, concepção por sua vez embasada na leitura feita por Heidegger da obra de Kant (demonstrando mais uma vez a impossibilidade de se criar algo a partir do nada)

Na nova definição (de juízo)...fala-se da unidade objetiva dos conhecimentos, quer dizer, da unidade das intuições, a qual é representada como pertencente ao objecto e determinando-o. (...) Mas, com isso, estabelece-se, ao mesmo tempo, para Kant, a relação com o <<sujeito>>, no sentido do eu, que pensa e julga. (HEIDEGGER, 1992, p.156).

Seu livro é concluído com a constatação de que “Apenas podemos concluir acerca da existência efectiva de um objeto - este objeto, o facto de que ele deve estar aí - a partir da relação do objecto com outros objectos, não podemos obtê-la imediatamente.” (p.216), de maneira que também coloca o sujeito que percebe essas relações no centro da questão da coisalidade. Dado que o objeto (ou a coisa) é definido pela razão e pela intuição, pode-se entender que a coisalidade constrói-se dessa relação, e é a maneira de se mostrar da coisa.

A questão <<“que é uma coisa?”>> é a questão <<“Que é o homem?”>>. Isto não significa que as coisas se reduzam a um resultado da actividade

humana, mas, pelo contrário, quer dizer que o homem deve conceber-se como aquele que, desde sempre, ultrapassa as coisas, mas de tal modo que este ultrapassar somente é possível na medida em que as coisas vêm ao encontro e, deste modo, permanecem justamente elas próprias, na medida em que nos remetem para alguém de nós mesmos e da nossa superfície. (HEIDEGGER, 1992, p. 231)

1.2 Transfiguração

Partindo desta leitura para uma primeira concepção da “Coisa”, presente como matéria prima para a produção de obras plásticas, a pesquisa se direciona para o livro “A Transfiguração do Lugar-comum”, de Arthur Danto, com fins de aproximar-se da produção artística de Andy Warhol e Marcel Duchamp, sobre as quais Danto discorre, bem como compreender as implicações das transfigurações realizadas pelos dois artistas.

O autor busca, em seu texto, analisar as diferenças entre uma obra de arte e um objeto cotidiano, mesmo quando esses dois objetos são idênticos um ao outro em seu aspecto físico, como é o caso de muitas obras de arte, desde o que chama de “transfiguração primordial”, com “A Fonte”, de Marcel Duchamp. Se dois objetos aparentemente idênticos são, respectivamente, um objeto banal e uma obra de arte, o que os diferencia? Para responder à esta questão, Danto traz situações reais e hipotéticas relacionadas a obras de arte, em que as diferencia de meros objetos comuns, ou de meras representações, já que não basta o fato de algo representar outro algo para que aquilo seja considerado uma obra, e ele pontua que “a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma ideia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado.” (pg. 219).

Um objeto já existia fisicamente idêntico, como o urinol, depende de algo que Danto nomeia “sistema referencial da arte” para ser identificado como arte por um conjunto de pessoas

(...) é verdade que podemos encontrar objetos - contrapartes materiais - em qualquer época em que seja tecnicamente possível fabricá-los, mas as obras de arte, ligadas às suas equivalentes materiais de uma maneira que mal começamos a compreender, são tão relacionadas com seu próprio sistema referencial que é quase impossível imaginar qual seria a reação das pessoas ao mesmo objeto em outro tempo e em outro lugar. (DANTO, pg. 173)

Ele destaca o papel da antítese ao afirmar que “O valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade.” (pg. 36). Há aí contido o pressuposto de que arte surge como algo que se opõe ao conceito de realidade.

A representação não é a coisa real que denota, e sim uma nova coisa real. Essa “nova coisa” pode ter os mesmos aspectos perceptíveis que existem na coisa que denota, sem contudo poder-se dizer que é idêntica àquela. A obra se distancia do comum quando

se pretende afirmar como mera coisa do mundo, já que as meras coisas não costumam declarar nada - “uma maçã não costuma declarar que é só uma maçã” (Danto, pg. 141), e “Rotular um objeto tão corriqueiro e familiar é deslocá-lo ou desviá-lo do seu contexto usual.” (pg. 200).

Uma obra de arte pode não ter assunto porque o seu autor desejou que não tivesse, mas um objeto comum não tem assunto porque “não é logicamente do tipo que tem assunto, sendo apenas uma coisa”, como explica Danto. E mesmo que não tenha assunto, é inevitável que se acumulem sobre ela interpretações, como coloca taxativamente “não há obra de arte sem interpretação.” (pg.199), destacando também que sempre há uma metáfora, e que “Compreender a obra de arte significa compreender a metáfora que ela sempre contém.” (pg. 252).

Nesse ponto o autor vê a necessidade de esclarecer o papel que vê como sendo da crítica ou da análise, que não podem, de acordo com ele, substituir a obra

Nenhuma análise crítica da metáfora interna da obra pode substituir a própria obra, visto que a mera descrição da metáfora não tem o poder da metáfora que descreve, assim como a descrição de um grito de dor não provoca reações iguais às do grito em si (pg. 254)

A função da crítica, como Danto ressalta em seguida, é “fornecer ao leitor ou espectador as informações necessárias para que ele reaja à força da obra”, já que na ausência de certo conhecimento prévio sobre determinados assuntos a metáfora pode “envelhecer ou morrer”, e “o grande mérito de disciplinas como a história da arte e da literatura é tornar essas obras novamente acessíveis.”. Devo acrescentar também que é esse papel que enxergo cabível à atuação de profissionais da arte-educação.

1.3 Antítese

Apesar de o foco central da obra de Danto não ser essa oposição, a que aqui denomino “Antítese”, ela em muito contribui com o estudo do tema, e em muito se relaciona também com os dois outros textos que são trazidos aqui como fundamentais para a análise dos conceitos citados.

A oposição da arte à coisa considerada “comum” ajuda no seu estabelecimento como tal, e essa atitude de deslocamento da realidade é algo que ajuda a identificar algo como arte - quando por exemplo um objeto comum ocupa um espaço que não lhe é próprio e parece tecer comentários sobre aquele espaço e objeto, ao mesmo tempo sendo coisa e não sendo. “(...)as coisas que nós chamamos de estátuas, gravuras, ritos e similares passaram por uma grande transformação: deixaram de ser meramente partes da realidade (...)para se tornar elementos que contrastam com a realidade, que estão por assim dizer fora dela e contra ela” (DANTO, p. 128).

O autor também menciona a Crítica do Juízo, de Kant, que fora também crucial

para a obra de Heidegger mencionada anteriormente, e percebe-se a mesma posição com relação à coisa que se coloca em “O que é uma coisa”, que depende da subjetividade do observador e de sua maneira de se relacionar com a coisa

O fundamento da distinção () está na Crítica do Juízo, onde Kant parece sugerir, e talvez apenas sugerir, que é possível assumir duas atitudes distintas em relação a qualquer objeto, de modo que, em última análise, a diferença entre arte e realidade seria menos uma questão das coisas em si do que das atitudes, e portanto não dependeria das coisas com que nos relacionamos, mas de como nos relacionamos com elas. (DANTO, p.59)

Danto afirma que “O valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade.” (DANTO, p. 136), já que a representação não é a coisa real que denota, e sim uma nova coisa real. Essa “nova coisa” pode ter os mesmos aspectos perceptíveis que existem na coisa que denota, sem contudo poder-se dizer que é idêntica àquela. A obra se distancia do comum quando se pretende afirmar como mera coisa do mundo, já que as meras coisas não costumam declarar nada - “uma maçã não costuma declarar que é só uma maçã” (DANTO, p. 141). A ideia de que o conceito de realidade se estabeleceu através de uma oposição é defendida também por Sigmund Freud em seu texto A Significação Antitética das Palavras Primitivas, onde conta sobre a maneira como a oposição é algo que ajudou, no princípio de línguas como o egípcio antigo, por exemplo, a estabelecer os conceitos na mente dos falantes da língua, até que fossem incorporados. No texto, Freud oferece exemplos dados pelo filólogo Karl Abel, que cita diretamente

Segundo Abel, é nas ‘raízes mais antigas’ que se vê ocorrerem as significações duplas antitéticas. No curso subsequente do desenvolvimento da linguagem, esta ambigüidade desapareceu e, no Antigo Egito, pelo menos, todos os estágios intermediários se podem acompanhar, até a não-ambigüidade dos vocabulários modernos. ‘Uma palavra que originariamente comportava duas significações separa-se, na linguagem ulterior, em duas palavras com significações individuais, num processo pelo qual cada uma das duas significações opostas sofre uma “redução” (modificação) fonética particular da raiz original.’ Assim, por exemplo, nos hieróglifos, a palavra “ken”, “forte-fraco”, já se divide em “ken”, “forte” e “kan”, “fraco”. Em outras palavras, conceitos a que só se poderia chegar por meio de uma antítese tornaram-se, no curso do tempo, suficientemente familiares às mentes dos homens, possibilitando uma existência independente, para cada uma de suas duas partes, e, em conseqüência, permitindo a formação de um representante fonético separado para cada parte.’ (p. 96)

Em seu texto, partindo da análise do folheto de Abel bem como do mecanismo que observa nos sonhos, Freud conclui que a antítese se dá por conta da interdependência existente entre conceitos aparentemente opostos

O homem não foi, de fato, capaz de adquirir seus conceitos mais antigos e mais simples a não ser como os contrários dos contrários, e

só gradativamente aprendeu a separar os dois lados de uma antítese e a pensar em um dêles sem a comparação consciente com os outros. (FREUD, 1910, p. 95)

O conceito de arte, bem como a capacidade de discerni-lo, se estabelece através de um jogo de oposições, que constituem o seu campo relacional. Quando uma obra se apropria de objetos comuns, ela ao mesmo tempo constrói uma nova versão daqueles objetos, deslocando-os para outro lugar, e, através da distância que se coloca entre determinado objeto transfigurado e um objeto comum, torna-se mais clara a relação entre esses dois opostos. É por conta disso que a história sempre é um momento visto de fora, visto de outro momento - posterior -, a história é o fato posterior, como é inclusive o caso da história dos movimentos artísticos: só é possível identificá-los em oposição a outro período, em grande maioria a um período imediatamente anterior.

CAPÍTULO 2 - OBJETO MEDIADOR

A partir dessas ideias iniciais acerca da arte e de seus objetos pensou-se na possibilidade de um objeto artístico tornar-se por si mesmo mediador ou ao menos disparador de uma experiência educativa, com foco especialmente no âmbito da educação não formal, em exposições e museus, onde tive experiência como arte-educadora. Para desenvolver o que aqui denomino como objeto mediador e entendê-lo enquanto prática educativa, buscou-se de início compreender uma relação muito tipicamente brasileira com as coisas, que conhece-se por “gambiarra” ou “jeitinho brasileiro”, que segundo meu entendimento tem muita relação com a atividade artística, apesar da diferença de objetivo na produção de cada um desses objetos. A partir dessa caracterização de obra de arte e de gambiarra pretende-se reforçar a valorização da atividade criativa no cotidiano de todas as pessoas, artistas ou não, para a resolução de problemas de diversas naturezas e para o desenvolvimento de uma forma de inteligência que combine a intuição e o pensamento, como o que Kant define como “lógica transcendental” em seu livro “Crítica da Razão Pura”.

2.1 Produção Plástica como Pesquisa

A metodologia de pesquisa que se adotou no decorrer do desenvolvimento das propostas em arte-educação que se seguem foi amparada na “pesquisa educacional baseada em arte” (PEBA), de que falam Belidson Dias e Rita Irwin no livro “Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia”

O argumento-chave para essas metodologias é que elas, ao enfatizarem a produção cultural da cultura visual, rompem, complicam, problematizam e incomodam as metodologias normalizadas e hegemônicas que são aquelas que estabelecem, formatam, conduzem, concebem e projetam o conceito de pesquisa acadêmica em artes, educação e arte/educação. A PBA e a PEBA buscam deslocar intencionalmente modos estabelecidos de se fazer pesquisa e conhecimentos em artes, ao aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo (DIAS In DIAS; IRWIN, 2013, p. 23).

Também é importante para a definição da metodologia o conhecimento do que o autor define como cultura visual, entendendo-a como aquela que “(...) enfatiza as experiências diárias do visual e move, assim, sua atenção das Belas Artes, ou cultura de elite, para a visualização do cotidiano (...)” (DIAS, 2006, p. 103). A visualização do cotidiano teve papel fundamental para a presente produção plástica e educativa, constituindo uma fonte de referências e matéria-prima.

O trabalho “Trajetórias de um Fio de Rio” de Anita Novaes Prades traz uma reflexão muito pertinente sobre o papel da pesquisa educacional baseada em arte ao

tratar da quantidade esmagadora de imagens que nos cercam no cotidiano, que correm o risco de serem assimiladas de maneira automática sem que nos apercebemos, de forma que ideias são aceitas e naturalizadas sem que haja qualquer reflexão sobre a sua pertinência e suas consequências

A ampla circulação e quantidade de imagens, no entanto, não implica necessariamente que as mesmas se instaurem significativamente em nossas memórias. Pelo contrário, o excesso pode contribuir para uma sobrecarga mental que não permite que nossas imagens internas se organizem de uma maneira consistente em nossas memórias. Nessa conjuntura, é passível de questionamento a qualidade das imagens majoritariamente veiculadas pelos meios de comunicação, bem como o nível de aprofundamento de nossas experiências estéticas cotidianas. (pg. 69/70)

A autora cita um trecho de “Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas”, de Ítalo Calvino, em que ele discute o bombardeio por imagens na nossa civilização, em que a quantidade de informação que chega às pessoas a todo o instante é absurda e crescente. Sobre essa sobrecarga de imagens. Calvino coloca que “Em nossa memória, se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (CALVINO, 2001, p. 107).

Identifica-se nas palavras de Ítalo Calvino uma problematização do excessivo contato que estabelecemos repetitivamente com imagens de uma mesma natureza, resultantes de uma produção que pretende seu consumo fugaz, o que contribuiria para a estagnação de um repertório limitado em sua reiteração e fragmentação, caracterizado por sua escassez de possibilidades. Um verdadeiro “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (CALVINO, 2001, p. 107), cuja repetição colaboraria para a intensa reproduzibilidade de imagens que cada vez mais perderiam seu significado original, fragmentando-se nesses “mil estilhaços de imagens”.(pg. 70)

O sentido em propor a produção de um Objeto Mediador está em exercitar a habilidade de recontextualização e reorganização desse caos que Ítalo Calvino nomeia “depósito de lixo de imagens”. Esses estilhaços, assim como os retalhos que restam após o ato de costurar, teriam que então ser observados um a um, com atenção, e a partir desta atenção distinguir o de onde veio e para onde vai. Desses estilhaços, precisaria-se decidir o que precisa ou pode ser guardado e recontextualizado através de novos processos combinatórios. Anita Prades fala sobre a visão de Sartre da imagem como sendo um ato e não uma coisa, por conta de o conceito de imagem pressupor esse sujeito que se relaciona com ela (pg. 78). Essa concepção aproxima-se muito, apesar da diferença nas terminologias, da concepção heideggeriana de Coisa, como sendo algo que também pressupõe necessariamente um sujeito para se estabelecer e existir como tal. A coisalidade entende-se aqui como presente também na imagem, uma vez que ambas as categorias se misturam indissolúvelmente a partir das relações que constroem-se no

contato com os objetos de consumo em geral, abstratos ou concretos.

Anita conclui em seu texto que as imagens não possuem significados fixos, mas que esses “se constroem por meio do ato mutável de desencadeamento relacional do sujeito sobre a imagem, e da imagem sobre o sujeito”, de modo que

Nesse caso, nossa relação com o “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (CALVINO, 2001, p. 107) pode desdobrar-se em outros sentidos que não apenas a assimilação involuntária e inconsciente que atropelaria a faculdade da imaginação. Pelo contrário, a imaginação - ou seja, a diversidade de possibilidades de interações que podemos estabelecer com as imagens e realidades que nos rodeiam - pode nos permitir a conscientemente experimentar outras configurações de significado que não apenas as manipuladas pela produção midiática dominante. Nesse sentido, o trabalho da imaginação pode nos levar a ressurgir, como ligeiros e inapagáveis vaga-lumes, na expansão das brechas desse horizonte dominante, justamente como forma de resistência à tão criticada tendência homogeneizante da atualidade. (pg. 18)

O presente trabalho pretende portanto constituir um estudo sobre a atividade pedagógica em âmbitos não formais de educação em que a atividade artística constitua seu núcleo principal e disparador para a mediação de exposições de arte, buscando assim diminuir a distância que se costuma enxergar entre o artista e o professor; entre o fazer e ensinar arte, como colocam as pesquisadoras Sonia Tramuja e Tania Maria Baibich no artigo “A Pesquisa Baseada em Artes Visuais na Educação: Novos Modos de Investigar e Conhecer”, ao trazer a atenção para a divisão entre as duas atividades no próprio período de formação de educadores de arte dentro das instituições de ensino superior, onde “as disciplinas de teoria e práticas artísticas são coordenadas por profissionais das artes e as relacionadas à licenciatura permanecem sendo ofertadas pelos centros de educação”. Apesar dos benefícios, em termos de aprofundamento de pesquisas específicas, dessa divisão a que as autoras do artigo se referem, também trazem atenção a “uma situação de distinção entre quem produz arte, o artista, e quem ensina, o professor.” (TRAMUJAS, BAIBICH, pg. 4).

2.2 Obra e gambiarra

Para abordar a atividade da produção artística com pessoas não iniciadas na série de códigos e rituais que demarcam o “mundo da arte” teve grande utilidade o conceito de gambiarra. Por tratar-se de um fenômeno muito cotidiano, cada um entende-o de uma forma, e o conceito não é estático como se poderia esperar. Também por isso parece ser frequentemente deixado de lado, de modo que há uma ausência de teoria que a contemple. Uma definição encontrada ao decorrer desta pesquisa que conversa com a visão construída a partir de meu próprio contato com a gambiarra foi a apresentada por Gabriel Menotti em “A gambiarra e a perspectiva da prototipagem”, ensaio publicado no 1º número da revista Vazantes

(...) A gambiarra é uma emenda improvisada em objeto disfuncional, normalmente por meio de sua combinação com peças de outro objeto. Trata-se de um método de design ad-hoc, onde a máxima de que “a forma segue a função” é levada às últimas consequências. Uma das gambiarras mais exemplares é o uso de palha de aço em antenas de televisão, para compensar a recepção deficiente de sinal. Do mesmo modo que os protótipos são criados com base na expectativa e projeção de integridade, as gambiarras surgem da decepção e da falha. Para recobrar sua função, o objeto deve ter sua individualidade superficial sacrificada. Simultaneamente, outro objeto revela potenciais inesperados. A combinação de ambos resulta em um conjunto técnico cuja individuação é realizada pelo usuário. Impossível de dissociar da prática que a produziu, a entidade resultante também se chama gambiarra. Assim, enquanto o protótipo estreita a entidade técnica em concretude, a gambiarra a abstrai ainda mais, revelando os potenciais suprimidos de suas partes. (MENOTTI, pg.205)

Esse objeto que resulta do ajuntamento de coisas para funções práticas do cotidiano expressa o raciocínio e o desejo de quem o cria, de forma semelhante à obra de arte, mas em um contexto que não possui os mesmos códigos de linguagem e significados. A partir dessa proximidade entre a atividade da gambiarra cotidiana e a atividade do artista pode-se também tornar menor a distância entre o público e as obras de artes.

O artigo “Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante”, de Ricardo Rosas, após prover-nos uma definição de dicionário para a palavra, ressalta o seu significado, aplicada “pelo senso comum” no cotidiano, “para definir qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos antes destinados a outras funções, ou corretamente utilizados em outra configuração” estipulando também aspectos condicionantes que se resumem na falta, seja “de recursos, de tempo ou de mão de obra.” (ROSAS, 2008, pg. 19). Essa falta é central também no que costuma ser a justificativa para que a gambiarra não seja considerada uma forma de arte por aqueles que se dedicam a buscar tais definições. Ricardo Rosas, por outro lado, explicita sua compreensão da gambiarra “não apenas como prática, criação popular, mas também como arte ou intervenção na esfera social” (ROSAS, 2008, pg. 20), e levanta alguns elementos que observa como sendo recorrentes a esse fenômeno, como

a precariedade dos meios; a improvisação; a inventividade; o diálogo com a realidade circundante local, com a comunidade; a possibilidade de sustentabilidade; o flerte com a ilegalidade; a recombinação tecnológica pelo reuso ou novo uso de uma dada tecnologia, entre outros. (ROSAS, 2008, pg. 20)

Em seguida enumera no artigo algumas das criações resultantes desse procedimento, especificamente produções realizadas por pessoas da América Latina, e faz uso da palavra “vernacular” para descrever a natureza destas coisas que nascem “nos meandros da espontaneidade, do improviso diário para a sobrevivência, algumas vezes no terreno do pirateado, do ilícito, outras vezes dando um adicional criativo em meio ao caos e à pobreza diária.” (ROSAS, 2008, pg. 21).

Entre os exemplos citados estão os famosos “gatos” de TV a cabo e os sistemas de som dos bailes funks cariocas, mas há uma enorme variedade de exemplos do que pode ser caracterizado como gambiarra, que pode-se observar andando pelas ruas ou mesmo dentro de casa, nas soluções cotidianas para problemas, onde aplicam-se inventividade e onde de certa forma representam-se outras coisas que estão ausentes e são necessárias em algum grau.

Com relação à ausência de produção teórica que investigue essa produção, tão abundante no contexto da sociedade brasileira, o autor destaca como motivos um olhar muito voltado para as tendências dos EUA ou da Europa e ignorante ao que nos é local. Mais do que isso, talvez, engajar-se num entendimento da gambiarra tecnológica demandaria igualmente abandonar pressupostos, vícios e preconceitos que ainda dominam algumas dessas cenas. Acima de tudo, abrir os olhos para um possível excesso de autocomplacência, um esnobismo para com as práticas mais populares. (ROSAS, 2008, pg. 23)

Mais do que meramente a exaltação da prática da gambiarra como um fim em si mesma, este texto busca uma análise da mesma como afirmação política, levando em consideração que “consciente ou não, em muitos momentos, a gambiarra pode negar a lógica produtiva capitalista, sanar uma falta, uma deficiência, uma precariedade, reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas do sistema, trazer conforto ou voz a quem são negados.” (pg. 23). A professora e jornalista Lisette Lagnado, em “O Malabarista e a Gambiarra”, também ressalta esse “acento político além do estético” no mecanismo da gambiarra, e traz outros exemplos desta dentro de um contexto mais específico do mundo das artes, como o trabalho fotográfico de Cao Guimarães e as esculturas de Alexandre da Cunha, comentando sobre a operação realizada por estes (e outros artistas)

Essa articulação de coisas banidas do sistema funcional (sobretudo no âmbito da habitação e do vestuário) talvez seja um dos artifícios mais recorrentes. Mas cada urgência é uma nova urgência, pronta a determinar a invenção de seus elementos, diria o artista. Sucatas e utensílios domésticos ganham lugar privilegiado nessa fábrica, com soluções construtivas referentes à cor e geometria. Como evidenciam as fotografias de Cao Guimarães, todo acidente sobrevive à sua própria morte, dando uma reviravolta ao nonsense da inelutável obsolescência. (pg. 4)

O distanciamento que costuma se enxergar entre arte e gambiarra tem muito a ver com uma noção de arte como algo sem função prática e que ninguém queria, que ninguém pediu. O artista que aproxima-se demais de um “utilitarismo” tende a ter seu trabalho classificado como artesanato por muitas das figuras que habitam o mundo da arte. Busquei, nos caminhos descritos adiante em mediação, trazer de alguma maneira a revalorização do fazer artístico cotidiano e inserido nas coisas miúdas que se costuma ignorar.

CAPÍTULO 3 - AÇÃO ESTÉTICO-EDUCATIVA

Levando em consideração a relação entre coisa - obra de arte - sujeito buscou-se uma maneira de amalgamar essas ideias em uma ação estética de mediação. O presente capítulo dedica-se a narração do processo de desenvolvimento desta ação, partindo de uma experiência inicial com mediação em exposição em que o trabalho manual - e especificamente o tear - tornou-se uma ferramenta valiosa para que o corpo educativo pudesse se aproximar do público e a partir daí tecer diálogos em que possam haver “aprendizados recíprocos”.

3.1 O Tear na Bauhaus Imaginista

Para fornecer o devido contexto ao desenvolvimento do manto de folhas e da oficina costura-coleta, trazidos abaixo, devo mencionar a experiência que tive na exposição “Bauhaus Imaginista: Aprendizados Recíprocos”, a segunda exposição em que trabalhei como arte-educadora, no SESC Pompeia, na Zona Oeste de São Paulo, de outubro de 2018 a janeiro de 2019, trabalho que gerou diversas propostas e de que tenho amplo registro, que fora apresentado ao final do período do estágio para o grupo de educadores e supervisores - e que deixo em anexo abaixo.

A exposição, realizada pela parceria entre o Goethe-Institut, a Bauhaus Verbund 2019 e o Sesc São Paulo, trazia um panorama das apropriações realizadas pela famosa escola de artes alemã, considerada por muitos como precursora do Modernismo e do design, que durante o ano da exposição completava o seu centenário, tendo sido fundada em Weimar, Alemanha, em 1919. Um parêntesis considerado relevante para registrar aqui é que sua fundação, por Walter Gropius, seguiu a sua visita à Vkhutemas, na recém-formada União Soviética, que por sua vez constituiu uma experiência educativa revolucionária logo após a revolução de 1917, onde os primeiros traços do design se formavam, em meio à efervescência de movimentos artísticos, e teve professores como Kasimir Maliévitch, Kandinski e Rodchenko, para citar só alguns dos artistas (por sinal todos homens) que sobreviveram ao apagamento histórico da experiência revolucionária que se seguiu à Guerra Fria, ao contrário de grandes artistas precursoras da arte têxtil e da estamparia, como Várvara Stepánova e Liubov Popova.

Fechado este parêntesis, a exposição Bauhaus Imaginista tratava das apropriações culturais que os professores da escola realizavam conforme viajavam para regiões fora do eixo ocidental europeu, como o Marrocos, o Peru e o México. Esses processos ocorreram durante a construção da escola (mas não se limitaram a esse período), de forma que construíram a estética que marcou a produção artística na Bauhaus, desde a produção em tecelagem até à arquitetura, que na escola era considerada uma espécie de etapa final do curso.

Além desses atravessamentos durante o período em que a escola esteve aberta - isso é, de 1919 a 1933, quando o exército nazista tornou sua existência insustentável - tratou-se também das repercussões posteriores a ela, em vários lugares do mundo, depois da evasão dos professores da Bauhaus da Alemanha. Outras escolas foram fundadas, como a Black Mountain College, na Carolina do Norte, a Escola de Belas Artes de Casablanca, no Marrocos, e o Instituto de Arte Contemporânea, no Brasil, referenciadas nas experiências educacionais da Bauhaus. E os ex-alunos e professores da escola disseminaram ideias e visualidades por onde passaram, sendo que alguns fundaram suas próprias escolas.

Uma das repercussões dos ideais da Bauhaus explorada pela curadoria foi a influência sobre a produção de Lina Bo Bardi, arquiteta Ítalo-brasileira responsável pelo projeto do Sesc que acolheu a exposição, entre muitos projetos icônicos que podemos encontrar no circuito artístico da cidade de São Paulo - como a Casa de Vidro, onde residiu, o MASP, na avenida Paulista, e o Teatro Oficina, para citar alguns.

Havia na exposição um espaço destinado à Lina, trazendo suas experiências no MAM da Bahia e uma coleção de objetos vernaculares que coletara por lugares onde passara, objetos desenvolvidos por pessoas que precisavam de coisas que não tinham, e que apropriaram-se de outras coisas para construir esse objeto novo, “vernacular”.

Lina Bo Bardi acreditava que as artes manuais tradicionais - não no sentido folclórico, e -sim compreendidas como forma de inovação tecnológica surgida da mão do povo - deveriam formar a base do desenho industrial brasileiro. Sendo assim, ela colecionava diversos objetos da chamada “cultura popular”. (pg. 85)

A produção dessas novas coisas normalmente está associada a uma falta, uma necessidade, uma utilidade. É dessa forma que nasceram os objetos expostos na Bauhaus Imaginista.

Figura 3 - Coleção de objetos vernaculares de Lina BoBardi



Fonte: MASCARENHAS. [Elias]. 14 Abr. 2012. Disponível em: <http://www.antigoportal doservidor.ba.gov.br/noticias/agenda-cultural/objetos-da-cultura-popular-o-olhar-de-lina-bo-bardi?page=10.jpg>. Acesso em: 6 jan. 2022

Esse aspecto da exposição mostrou-se um potente disparador à medida que as pessoas que observavam essa coleção de certo modo se viam naquela produção, e pareciam de algum modo receber uma validação desses objetos cotidianos que acostuma-se em produzir em momentos de necessidade e que ao mesmo tempo são vistos de maneira pejorativa, por substituírem objetos ideais de desejo e consumo que “bombardeiam” a vida cotidiana, de modo que esse foi um tópico constante nas conversas que tive com o público.

Outra parte da exposição que chamava muito a atenção de todos, de crianças a senhoras, era aquela dedicada à arte têxtil e aos tecidos produzidos por Trude Guermonprez, Lenore Tawney e Sheila Hicks. A produção têxtil era o ponto de chegada para as mulheres em seu percurso dentro da Bauhaus, por conta da ideia de que era inferior às outras manifestações artísticas e à arquitetura, que era o ponto de chegada para os homens dentro da escola. Apesar da visão no mundo da arte da época com relação à arte têxtil essa foi uma área que obteve um grande destaque posteriormente, com muitas das ex-alunas da Bauhaus tendo tornado-se reconhecidas pelas suas obras ao redor do globo, processo que se acentuou após a escola ter sido desmantelada. E a obra dessas artistas mencionadas, por sua vez, inspiravam-se nas “(...) tradições têxteis dos incas - não apenas por causa de seu esplendor técnico, mas também devido ao alto valor social atribuído pela cultura inca à tecelagem (...)” (pg. 55).

Figura 4 e Figura 5 - Teares na exposição Bauhaus Imaginista



Fonte: ZEIGER. [Sérgio]. 17 Nov. 2018. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/sergio_zeiger/albums/72157703756904775. Acesso em: 6 jan. 2022

A partir destas obras, um dos educadores da exposição, Felipe Pennelucci, recordou-se de um tear manual que tinha aprendido em outro momento, feito com papelão e tesoura, além de algumas linhas de lã coloridas, que formariam o tecido, e produziu um para si, que ficava manuseando conforme caminhava pela exposição, passando um fio pro lado, outro fio para o outro lado, continuamente. Essa ação chamou a atenção dos visitantes e de alguns dos educadores (eu inclusa), e ele ensinou como fazer o tear, que adotamos como uma espécie de mediação ambulante, já que esses objetos de certo modo atraíam as pessoas e se tornavam disparadores para conversas relativas às obras da exposição e à percepção dessas obras.

Figura 6 - Mesa do educativo da Bauhaus Imaginista



Fonte: ZEIGER. [Sérgio]. 17 Nov. 2018. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/sergio_zeiger/45031222655. Acesso em: 6 jan. 2022

Esses teares eram fáceis e rápidos de montar, e a atividade rapidamente tornou-se uma grande aliada para o trabalho de estabelecer uma conversa sincera com aquele público, ao invés de forçá-la, abordando visitantes que nem sempre estavam buscando aquele contato. E o contato espontâneo suscitado por esses objetos mostrou-se extremamente frutífero, e ensinamos inúmeros visitantes a produzirem seus próprios teares, com o papelão das caixas onde vinham os catálogos da exposição, e ao longo do processo aprendemos com eles tanto quanto eles conosco, de forma que se produziu um novo sentido interno para o subtítulo da exposição - aprendizados recíprocos. Incluo como anexo no caderno de imagens o registro dos livros-objetos produzidos como apresentação final da pesquisa realizada na exposição mencionada acima.

As figuras abaixo, de 7 a 18, estão referidas na lista de ilustrações no início deste trabalho, e todas possuem fonte comum: Elaborado pela autora. 18 Jan. 2019.

Creamy Raisins

Solidarnosc

Creamy Raisins

PREMIUM CHOCOLATES

2

pralinês
com uvas passas

Bombons de chocolate com recheio cremoso



395 g e

Veja embalagem

Aromatizado artificialmente



CREAMY RAISINS

Solidarnosc

Creamy Raisins

PREMIUM CHOCOLATES

2

com pralinês e passas

305g e

16 caixas /
1600g

www.solidarnosc.com

Chocolate com recheio

Chocolate com recheio

















OFICINA DE
TEAR

MATERIAIS:

- Papelão (de caixa) /
Papel paraná
- Réguas / Tesoura
- Linha / Barbante /
Lã (cores variadas)



Opiniones

Creamy Raisins



PREMIUM CHOCOLATES



Papelão (de cartão)
Papel parafinado

pralinês
com uvas passas



395 g e

Aromatizado artificialmente

Foto ilustrativa

Bombons de chocolate com recheio cremoso e uva passa

3.2 Manto de Folhas

A experiência com tear realizada na Bauhaus Imaginista abriu caminho para o desenvolvimento de propostas em mediação na exposição “Ofício farpa: Afonso Tostes: Floresta d’Água”. Cada educador fora então instruído a desenvolver uma pesquisa autoral sobre a mediação em si e a mediação no contexto específico da exposição em questão, uma individual no espaço das Oficinas do SESC Pompeia do artista Afonso Tostes, ex-aluno da Escola Guignard e da Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro. A mostra recebeu o nome de “Ofício farpa” por ter composto uma programação do Sesc que dialogava diretamente com o espaço onde tomou lugar - as Oficinas de Criatividade, galpão com alguns ateliês como de cerâmica, marcenaria, costura, gravura e fotografia, onde ocorrem cursos regulares - sendo o ofício da marcenaria representado pela palavra “farpa”, e pela relação expressa no trabalho do artista com a madeira.

O conjunto de trabalhos exibidos por Tostes dialogava com um espaço de intersecção entre rio e floresta, e incorporava elementos diversos coletados ao longo de seus percursos pelo Brasil, como na obra Linha do Tempo, produzida em 2019, que “retrata o percurso que o artista realizou pelas águas brasileiras em busca de remos de madeira utilizados por embarcações de diferentes regiões.”, incorporando e amalgamando uma série de objetos como cordas, pedras, vasilhames de vidro com água, areia e outros materiais, pendurados em cordas amarradas em remos, alguns objetos caindo e outros presos ao teto.

Figuras 19 e 20 - Linha do Tempo, de Afonso Tostes, no Sesc Pompeia.



Fonte: Elaborado pela autora. 18 Jan. 2019.



Fonte: Elaborado pela autora. 18 Jan. 2019.

A obra, que se enquadra na definição de “site specific”, tendo sido produzida especificamente e em conversa direta com o ambiente expositivo, seguia por um dos corredores do galpão, e conduzia aqueles que a visitavam a percorrer toda a linha do tempo produzida pelo artista, de forma que as memórias daqueles objetos pudessem em alguma medida tornarem-se palpáveis para um observador. Por conta do seu formato

tão espalhado, cheio de fios com “coisas” penduradas, já os visitantes eram levados a tomarem uma atenção redobrada com seus movimentos e com o percurso, contornando os objetos que compunham a escultura.

Nas experiências vividas anteriormente com mediação em exposições no SESC o tempo era muito preenchido por visitas agendadas de grupos de diversas naturezas, principalmente de turmas de ensino fundamental e médio, de modo que quase todos os dias chegavam grupos de pessoas a fim de verem a exposição guiados por um ou dois arte-educadores. Nesse ponto a experiência nesta exposição divergiu muito das anteriores, e quase não houve agendamento de visitas guiadas, de modo que foi preciso encontrar outras maneiras de ocupar aquele ambiente como educadores e torná-lo mais convidativo para os visitantes.

Em conversa com a produção artística que vinha sendo desenvolvida ao longo do ano, e por conta da ausência de grupos grandes de visitantes, passei a costurar um manto de folhas dentro da exposição, como uma ação poética para conversar com as obras e com os visitantes, como uma forma de entreter a eles e a mim mesma, para “ativar” o espaço expositivo, torná-lo mais movimentado. Esse movimento aproximava o público de possíveis conversas sobre a exposição e sobre as suas percepções dela, em relação com a vida, e de maneira espontânea, sem que fosse necessário “perseguir” as pessoas pelos corredores.

A partir dessa ação poética tive contato com muitas crianças, para começar, já que costumam se interessar muito por novidades ou brincadeiras novas, e algumas dessas crianças sentaram-se ao meu lado para costurar com folhas. Uma delas fez um coelho (IMAGEM N), e foi dela a ideia de usar as lantejoulas costuradas na folha, que depois foi amplamente utilizada. Mas pessoas de todas as idades e também muitas senhoras se interessavam pelo ato de costurar folhas e buscavam entender do que se tratava, principalmente pessoas que tinham algum contato ou interesse prévio por costura e por tudo que costuma-se classificar como “arte têxtil”.

Cada pessoa, ao costurar com essas folhas que eram coletadas no caminho diário traçado da UNESP para o SESC, adicionava à prática sua própria particularidade, sua relação com a arte e com o fazer artístico, de modo que cada uma das obras produzidas pelo público foi única e exprimiu algo sobre quem a fez.

As figuras abaixo, de 21 a 34, estão referidas na lista de ilustrações no início deste trabalho, e todas possuem fonte comum: Elaborado pela autora. Entre maio e agosto de 2019.







.3 Costura-Coleta

A partir da interação com os visitantes e da produção artística desenvolvida em paralelo, surgiu a proposta de uma oficina, dentro de um dos ateliês, que abordasse as operações feitas pelo artista na concepção de suas obras.

“Costura-coleta” foi a forma encontrada de designar esse fazer arte de modo que pudesse abranger a atividade artística que vinha sendo realizada e a produção de Tostes e de outros artistas contemporâneos abordados na pesquisa, como Leda Catunda e Sonia Gomes. Costura porque fora para mim o próximo passo, depois da colagem, a nova maneira encontrada de unir coisas antes dispersas, e porque de certa forma pareceu-me que tudo era costura, tudo era resultado de coisas dispersas que se uniam, já me parecia algo impresso naquela frase célebre de Lavoisier “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” (tudo se costura) - como se poderia produzir uma obra a partir de nada, do zero? E a coleta é o que precede a costura no fazer artístico, é o decidir o que com o que se pretende unir, e essa coleta pode tomar inúmeras direções, desde o comprar materiais pré-fabricados com o fim de se tornarem obras, até o achar objetos pelos trajetos e guardá-los com o fim de que se tornem novas coisas, com outros significados e processos costurados.

Além de mim, alguns dos educadores da exposição também experimentaram construir coisas através da costura e de folhas achadas no SESC ou nos arredores, de modo que pudemos testar a oficina que estava sendo construída para que ela pudesse ser bem estruturada para aplicá-la com o público. Entre eles Rafael Pereira Vieira, na época cursando Arquitetura na FMU, atualmente formado, que fez a máscara de folhas com espaço para os olhos, e que trabalhava, como eu, no turno da tarde na exposição. Conseguira costurar as folhas com enorme facilidade, apesar de não ter costurado antes, e enquanto unia as partes da sua máscara, projetada e esquematizada através de um desenho, aplicava sua visão de arte e de artífice, ao mesmo tempo que transparecia sua formação em arquitetura no ato de projetar sua ação num papel.

A orientadora do educativo, Cintia Masil, aconselhou que fosse traçado um roteiro antecedendo os momentos da oficina, para servir de base e dar maior segurança na hora de colocá-la em prática. Dessa forma, estabeleci alguns pontos para a oficina, sendo o ponto de partida a observação conjunta da obra “Linha do Tempo” (figuras 7 e 8). Essa observação poderia ser silenciosa ou não, a depender do público, de modo que algumas discussões espontâneas surgiram a respeito da união daqueles objetos pelo artista, sobre a dificuldade ou facilidade de realizar aquelas operações - e esse era um assunto constante principalmente entre aqueles que produziam alguma forma de arte ou artesanato -, sobre a memória contida nos objetos e as memórias que esses traziam à tona em quem os via.

Então nos dirigíamos para o segundo momento da oficina, que tomou lugar no

ateliê de tecelagem das Oficinas de Criatividade do SESC, onde se deu a apresentação da proposta da oficina. O que propus foi que os visitantes usassem materiais coletados por eles no sesc e nos arredores para produzir um objeto novo, sem nenhum requisito sobre como esse objeto deveria ser. Também apresentei alguns materiais que havia coletado nas semanas anteriores nos arredores do SESC e no meu percurso até lá e os materiais de costura que poderiam ser usados para costurar, unir, amarrar de alguma forma aquilo que saltasse ao interesse de cada um. Entre esses objetos coletados haviam plásticos, embalagens, retalhos e folhas recolhidas do chão embaixo das árvores. Em seguida foi estabelecido um teto para essa coleta de materiais, ao cabo do qual deveríamos nos reencontrar no ateliê de tecelagem, onde a oficina aconteceria.

A partir daí se dava início à produção desses objetos, e eu realizava a oficina junto com os participantes - produzindo meu próprio objeto - enquanto auxiliava com qualquer dúvida sobre a “parte técnica” da costura, como passar a linha pela agulha mais facilmente, que tipo de agulha funcionava melhor com cada linha, ou se outra forma de unir os materiais se adequava mais àquela situação específica - também havia na mesa opções como fitas adesivas e fitas de tecido ou barbantes com que se poderia amarrar coisas.

Algumas pessoas optaram pela costura com folhas para criação de coisas sem função ou nome definidos, como esculturas abstratas, influenciadas também pelo manto de folhas que estava sobre uma das mesas como exemplo de algo que poderia ser feito e pelas produções de visitantes que haviam sido deixadas para trás. Outros optaram por fazer coisas com nome ou função conhecidas: uma peteca, uma bolsa, algumas máscaras. A maioria desses participantes levaram consigo suas produções e não há aqui, portanto, registro fotográfico de todas as obras; apenas daquelas que foram deixadas para trás, anexadas no caderno de imagens.

Foi nesta oficina que se deu a produção da obra “Que saco/cuidado frágil” (IMAGEM N°), que foi marcante dentro da minha pesquisa plástica por ser a primeira ocasião em que incorporei pequenos pedaços de plástico e embalagens menores na criação de roupas - ou coisas que se assemelham a roupas - e que culminou numa ampla produção de que trago uma pequena amostra no caderno de imagens.























CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida ao longo da graduação e do exercício do trabalho de arte-educadora foi resumida neste trabalho em alguns pontos principais e em experiências que considerei centrais, resultando na estrutura do texto dividido por três eixos, conectados entre si, tendo em vista que foram trabalhos em paralelo.

A primeira parte deste trabalho consiste num aprofundamento teórico a partir de três autores, importantes para a formulação de ideias que se relacionam com as obras produzidas: Martin Heidegger, com seu livro “O que é uma coisa?”, Arthur C. Danto, com seu livro “A transfiguração do Lugar-comum”, e o texto de Sigmund Freud “A significação antitética das palavras primitivas”. Vale ressaltar que a relevância de Freud nessa pesquisa está, não em suas hipóteses psicanalíticas, mas sim na análise que ele fornece sobre um folheto do filólogo Karl Abel, que diz respeito à linguística e à origem dos conceitos filosóficos.

Nesses autores, encontra-se uma fundamentação para compreender o uso da “coisa” na obra de arte contemporânea, que tem crescido desde as proposições de Duchamp e Andy Warhol, sobre os quais Danto discorre em alguns de seus livros. O conceito de antítese trazido por Freud foi importante para a compreensão da dependência existente entre opostos, de modo que uma coisa comum não existe sem o seu oposto, e vice-versa.

A segunda parte dedica-se a pensar esse objeto artístico feito a partir de coisas comuns como forma de mediação, tendo como metodologia a pesquisa educacional baseada em arte, que norteou as ações descritas no Capítulo 3. E a terceira parte se dedica a essa ação educativa, a partir de exemplos de situações experienciadas, de maneira que optou-se por um tom de relato, de certa forma destoando do restante do texto. Para maior riqueza de detalhes, incluiu-se parte do material produzido como registro dessas experiências nos anexos, e também é possível acessar o material completo através do link.

A escola é uma instância da educação, a qual não está limitada. É na vida, ao longo dos encontros e dos atritos, por mais sutis, que aprende-se a maior parte do que se sabe, e é na parte mais parecida com a vida, dentro dos espaços dedicados a educação, que mais se aprende: no convívio, nas conversas, nas trocas que acontecem sem nem nos darmos conta. O presente trabalho constitui um esforço para a aproximação da atividade artística cotidiana do que é tomado como arte institucionalmente. A relação com os objetos e com as imagens que compõem a cultura visual, na qual estamos imersos, desenvolve-se de acordo com as vivências constituintes de nossas “subjetividades”, e pode-se trabalhar com educação na produção de imagens e na maneira de comunicar de um trabalho artístico, que articulam um universo do afetivo e do subjetivo na construção de suas poéticas, relacionando-se ao mesmo tempo com o coletivo e com seu tempo histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVINO, Ítalo. **Visibilidade**. In: CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CATUNDA, Leda; PLAZA GONZÁLEZ, Julio. **Poética da maciez: pinturas e objetos**. 2003. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CATUNDA, Leda. **Tempo Circular**. São Paulo, Cobogó, 2019.

DANTO, A. C. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo, Cosac-Naify, 2005

DANTO, A. C. **Andy Warhol**. São Paulo, Cosac-Naify, 2012

DIAS, Belidson. **Acoitamentos: os locais da sexualidade e gênero na arte-educação contemporânea**. Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais - UFG. Goiânia, 2006.

FREUD, Sigmund. **A significação antitética das palavras primitivas**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. xi. Rio de Janeiro: Imago, 1970. p. 141-6.

HEIDEGGER, Martin. **O que é uma coisa?** Doutrina de Kant dos princípios transcendentais. Rio de Janeiro, edições 70, 1995.

LAGNADO, Lisette. **O MALABARISTA E A GAMBIARRA**. Revista Trópico: Idéias de Norte e de Sul, [s. l.], 2003.

MENOTTI, Gabriel. **A gambiarra e a perspectiva da prototipagem**. Revista Vazantes, UFC, 2017.

MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
Prades, A. N. [. (2019). **Trajetórias de um fio de rio: Narrar por imagens no contexto do livro ilustrado**.

ROSAS, Ricardo. **Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante**. Revista Gambiarra: Revista Gambiarra - No. 1 - Ano I - 2008, [s. l.], ano Ano I, ed. No. 1, 2008.

VASCONCELLOS, Sonia Tramuja; BAIBICH, Tania Maria. **A PESQUISA BASEADA EM ARTES VISUAIS NA EDUCAÇÃO: AÇÃO: NOVOS MODOS DE INVESTIGAR E CONHECER**. 37ª Reunião Nacional da ANPEd, Florianópolis, 2015.

**ANEXO A - Relato sobre o processo pessoal e coletivo no educativo da exposição
“Floresta d’água: Afonso Tostes”, 2019**

- Considerações iniciais

Nesse documento irei tratar da descrição e da reflexão sobre os processos que estiveram em curso no período do estágio na exposição Floresta d’água do SESC Pompeia, desde a formação até os últimos dias no espaço expositivo e as experiências nele vividas, para que a partir disso possamos construir saberes sobre educação em museus e instituições culturais e aumentar o alcance de nossa atuação e de nossas críticas – para que sejam sempre construtivas.

Esse relato está dividido em seções, cada qual destinada a um assunto específico, apesar de que as divisões não possam ser tão delimitadas e as questões todas se misturem, inevitavelmente, numa certa medida.

- Formação

Na semana do dia 28/05 ao dia 1º de junho se deu o início do nosso processo em mediação da exposição, que já estava aberta desde o dia 07/05, com uma formação estruturada e orientada pela coordenadora pedagógica Cintia Masil, para nos dar fundamentação teórica ao trabalho que deveríamos realizar, e a base fornecida foi muito importante não só para esse curto lapso de tempo, mas também para toda a nossa vivência futura com educação, formal ou não formal.

O foco, nessa semana, foi principalmente em aspectos teóricos da mediação cultural e do processo educativo no geral. Isso nos permitiu refletir sobre a prática de uma maneira muito aprofundada.

Apesar disso, acredito que também teria sido de grande ajuda um aprofundamento maior em aspectos formais e conceituais da obra do artista, não para que pudéssemos repetir como gravadores a informação recebida para o público que recebêssemos, mas para, principalmente, nos dar uma maior segurança nos nossos primeiros contatos com o mesmo e junto a ele ir construindo novos saberes.

- Proposta individual

Já no nosso primeiro dia trabalhando na exposição fomos incentivados a buscar nossos caminhos de pesquisa, conversando entre nós, com a Cintia e com os educadores formados, para que pudéssemos elaborar nossa visita e testá-la com os outros educadores antes de abrir para o público nossas propostas. De início não soube como me conectar com as esculturas da exposição, não me sentia tocada por elas e fui buscando elos através de exercícios de observação, tal como nos foi proposto pela coordenadora (fizemos uma experiência, ainda na formação, que consistiu em observar excessivamente os aspectos da obra e anotar aquilo que fôssemos percebendo, nos mínimos detalhes). Esses exercícios me ajudaram a construir uma visão mais crítica do trabalho visto, além de ter me possibilitado estabelecer elos com meu trabalho pessoal e com minhas experiências anteriores. Fui pelo caminho da costura, por ser algo que

permeia meus trabalhos de arte e que se mostrou potente para a construção de relações com o público. Então na segunda semana comecei a recolher e costurar algumas folhas que estavam caídas pelo SESC, e isso se tornou uma forma de ativar o espaço – atraía o público de uma maneira mais sucinta que uma abordagem direta, e permitia que trocássemos ideias e memórias de experiências vividas.

Uma das coisas que mais me agradou no trabalho do Tostes, e que quis trazer para as vivências propostas, foi a questão da resignificação e da memória dos objetos, que está extremamente presente no trabalho de muitos artistas contemporâneos e é também meu objeto de pesquisa da iniciação científica na faculdade. A partir dessa óptica, a obra torna-se mais próxima, mais palpável, e foi essa relação que quis explorar durante a oficina que elaborei ao longo desse período no educativo. Dei a ela o nome “Costura-Coleta”. Consistiu em uma vivência que se iniciava na obra Linha do Tempo, e eu propunha para o público a observação e a reflexão sobre esse trabalho, tínhamos ali uma conversa inicial, depois seguíamos para um ateliê (no caso utilizei o ateliê de arte têxtil) onde eu e o Rafael, que me auxiliou na oficina, apresentávamos os materiais e a proposta de produção a partir de objetos que seriam recolhidos pelos visitantes no SESC e arredores, para serem unidos em um novo objeto através da costura.

Inicialmente eu pensei a oficina exclusivamente para a confecção de roupas com esses materiais resignificados, por ser algo com que tenho maior familiaridade, mas depois de testá-la com a equipe educativa vi que as pessoas vão para caminhos diferentes e é mais potente abrir as possibilidades de criação. Por conta disso deixei por conta do público a decisão do que iriam produzir, de forma que alguns fizeram bonecos, brinquedos (como uma peteca), entre outras coisas.

Acredito que um acompanhamento pedagógico mais próximo – com uma supervisão diariamente próxima dos educadores – teria permitido que todos nós expandíssemos o alcance de nossas visitas, que acabaram acontecendo poucas vezes (pude realizar a minha visita apenas em dois sábados, também por conta da escassez de educadores, o que impossibilitava que nos ausentássemos do espaço expositivo para executarmos nossas propostas de mediação).

- Nosso tempo no espaço expositivo

Essa exposição, comparada às outras em que trabalhei, foi a mais vazia – em questões de público. A maioria das pessoas que passava pelo espaço das oficinas estava ali em busca de outra coisa, ou um curso regular, ou uma oficina, ou a clínica odontológica. Por conta disso, o tempo que passávamos na exposição era em grande parte ocioso. Buscamos ocupá-lo da melhor maneira possível. Em muitas de nossas reuniões entrou em pauta, como problema, o fato de que sentávamos nos bancos e de que ficávamos próximos ao trambolhinho. Acredito que faltou atenção/confiança no nosso trabalho, porque nós estávamos lá o tempo todo vivendo aquele espaço e observando suas demandas. Não fazia sentido dar voltas e voltas na exposição em certos momentos

em que nela não havia uma alma viva. Nos aproximávamos do público, quando público havia, e nos mostrávamos disponíveis. Orientávamos o público sobre o toque – que era permitido, desde que fosse cuidadoso – e a partir dessas aproximações conseguimos dar início a algumas conversas sobre as obras e os assuntos que iam se desdobrando, mas fiquei com a sensação de que esses momentos em que desempenhávamos nosso papel passaram despercebidos em detrimento com os momentos em que sentávamos. Acredito que seja normal, humano e necessário sentar-se de quando em quando, e não compreendo de que maneira isso foi visto como problema. Inclusive nós do educativo sentimos falta de um espaço na exposição destinado às nossas demandas (uma mesa, como houve nas minhas duas outras experiências e que servira de espaço inclusive para desenvolvermos atividades para o público na própria exposição, sendo muito potente como ativação do espaço).

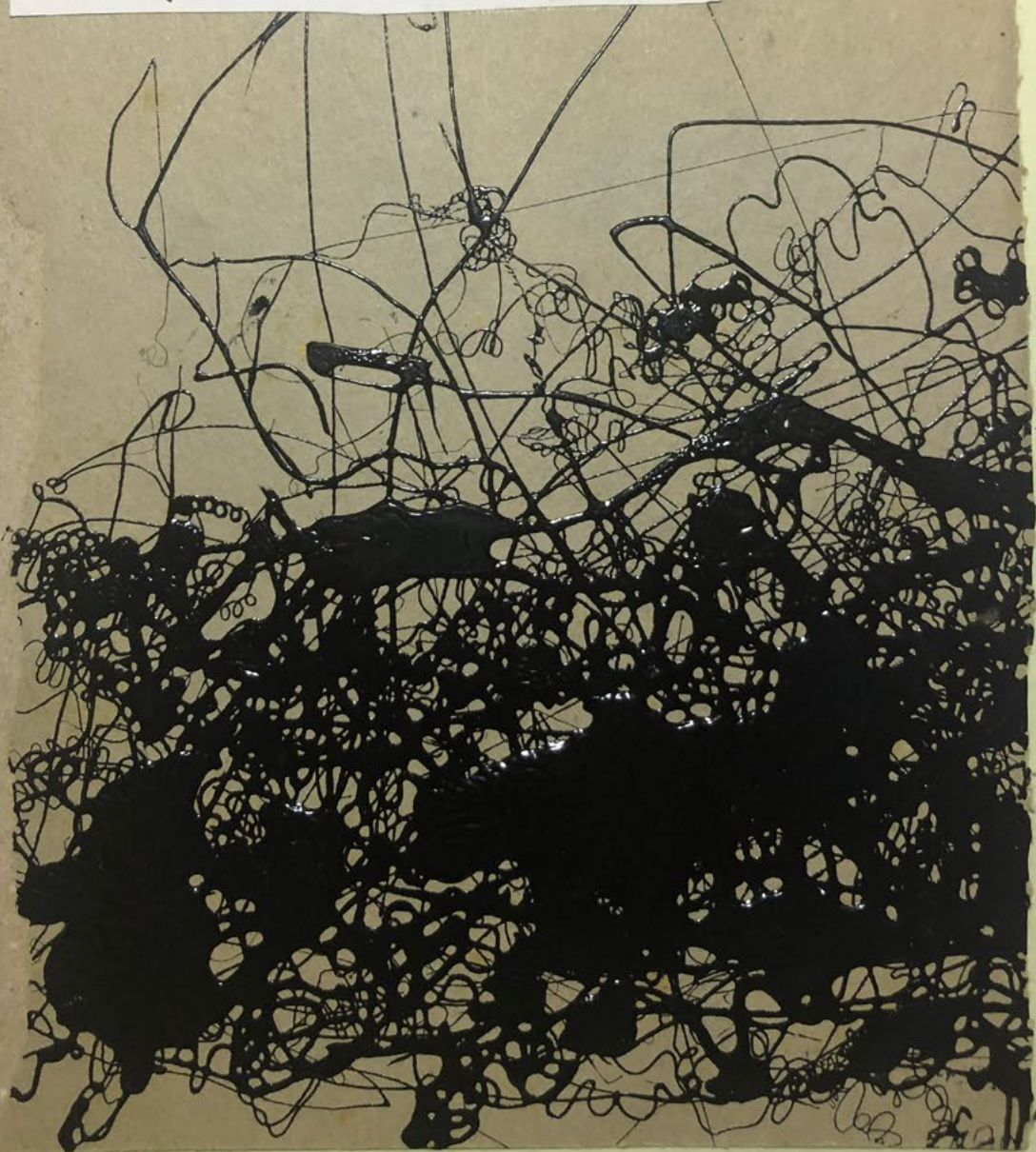
O fato de termos tido poucos grupos agendados – no caso da tarde, houve só um, e no período da noite não houve nenhum – também acabou gerando mais tempo ocioso, e algumas frustrações para nós do educativo, que queríamos estar ativos naquele espaço e trocar com o público o máximo que fosse possível.

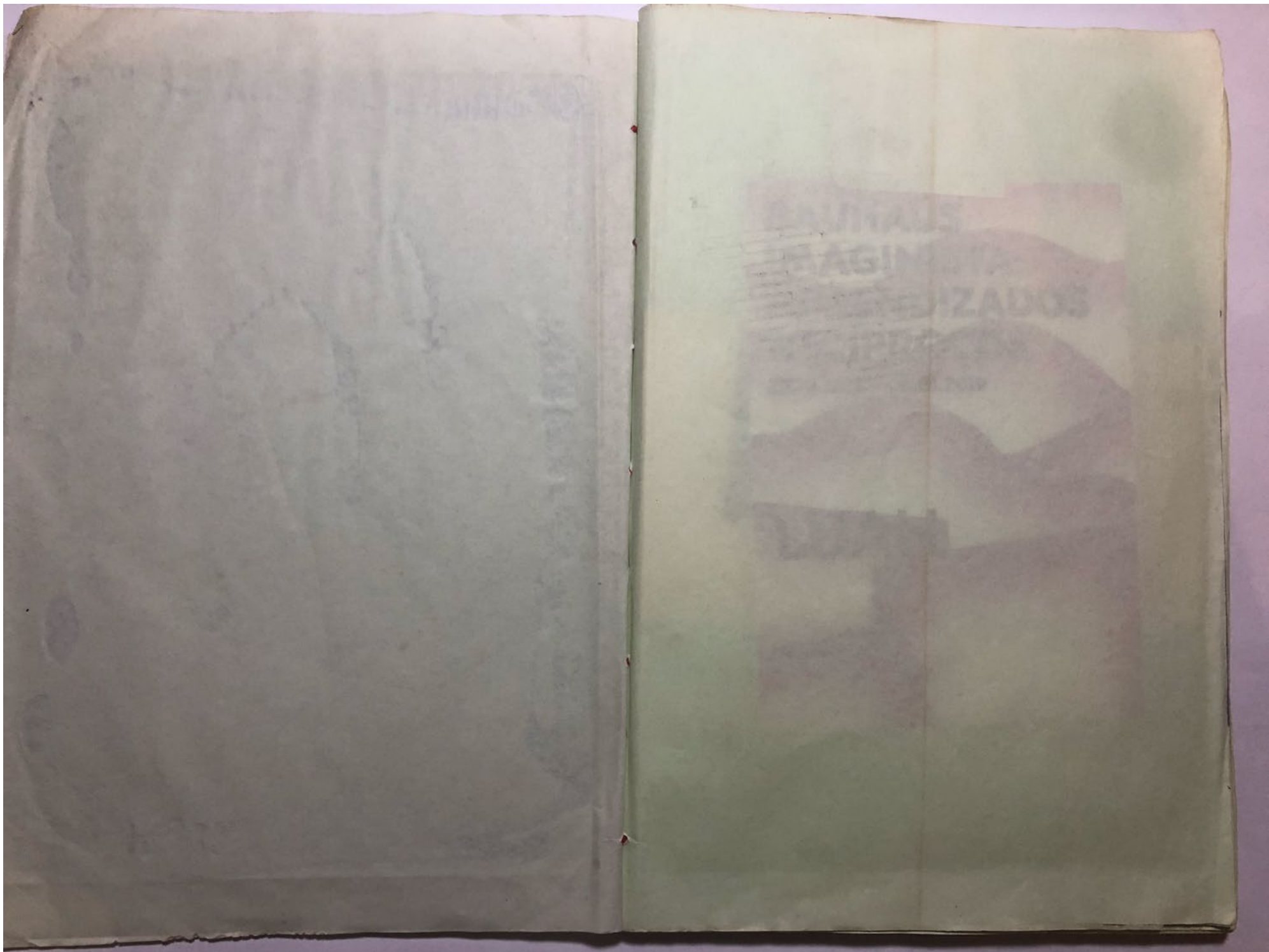
- Acompanhamento pedagógico

Como não tivemos supervisão, o acompanhamento pedagógico ficou limitado a momentos de encontros aos sábados e às quintas, com o empecilho de a equipe ser pequena para cumprir a demanda de dois educadores no espaço. Apesar disso pudemos discutir em momentos de encontro com a Cintia questões práticas e teóricas sobre o trabalho que estávamos executando, conversamos sobre alguns textos, como um excerto de Tópicos Utópicos, de Ana Mae, e um estudo sobre a aplicação da pedagogia histórico-crítica, de Demerval Saviani, em museus e instituições culturais. O contato com essas produções teóricas, a meu ver, em muito enriqueceram a nossa prática – atual e futura.

ANEXO B- Registros da mediação exposição Bauhaus Imaginista: Aprendizados
Recíprocos

bauhaus imaginista:
registros de pro-
cessos em media-
ção.







**BAUHAUS
IMAGINISTA:
APRENDIZADOS
RECÍPROCOS**

25.10.2018 - 06.01.2019

LUAH

registros
dos meus
processos
(e do grupo)

SUMÁRIO

1. introdução

2. capítulos

1 Formação

2 Tear

3 O sentar

4 Vernacular

5 convite ao
registro

3. manualidades

(conclusão)

SUMÁRIO

1. introdução

2. capítulos

1 Formação

2 Tear

3 O sentar

4 Vernacular

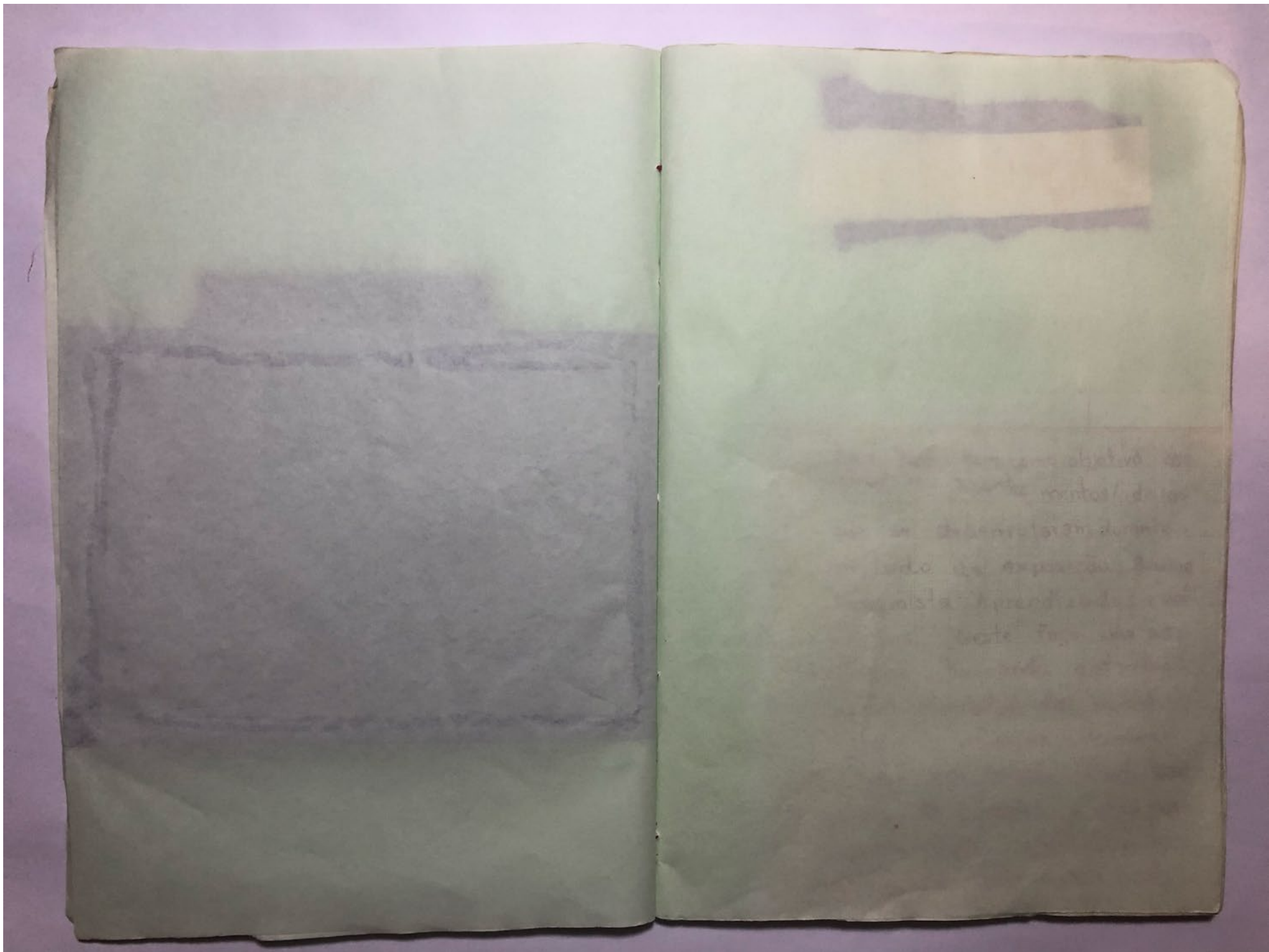
5 Convite ao
registro

3. manualidades

(conclusão)



guia às
caixas de
registros



INTRODUÇÃO

Esse texto tem como objetivo costurar os acontecimentos/ideias que se desenrolaram durante o período da exposição "Bauhaus Imaginista: Aprendizados recíprocos." Neste faço uma autoanálise buscando entender o fio condutor das minhas ações e pesquisas durante esses dois meses. Dividi em etapas o processo, e cada qual equivale a um capítulo no texto, que volto a unir na parte final.

pequeno guia de acesso
ao conteúdo das caixas-
memória:

• a primeira caixa contém
registros sobre as duas
semanas de formação

pequeno guia de acesso
ao conteúdo das caixas-
memória:

- a primeira caixa contém registros sobre as duas semanas de formação
- a segunda caixa contém objetos produzidos com tear e anotações
- a terceira caixa não é caixa e contém registros (pesquisa e planejamento) sobre a

visita do sentar.

2^ª a quarta caixa contém
~~alguns~~ objetos vernacu-
lares^{es} que fiz.

na quinta caixa estão
os caderninhos que usei
de contato ao registro.

na caixa adicional há
alguns escritos e memó-
rias que não se enquadra-
ram nalguma das cinco
primeiras caixas

cada capítulo a seguir tem, em anexo, uma caixa de objetos,* registros, e memórias, além de uma caixa adicional com mais

* guia no envelope roxo depois do sumário

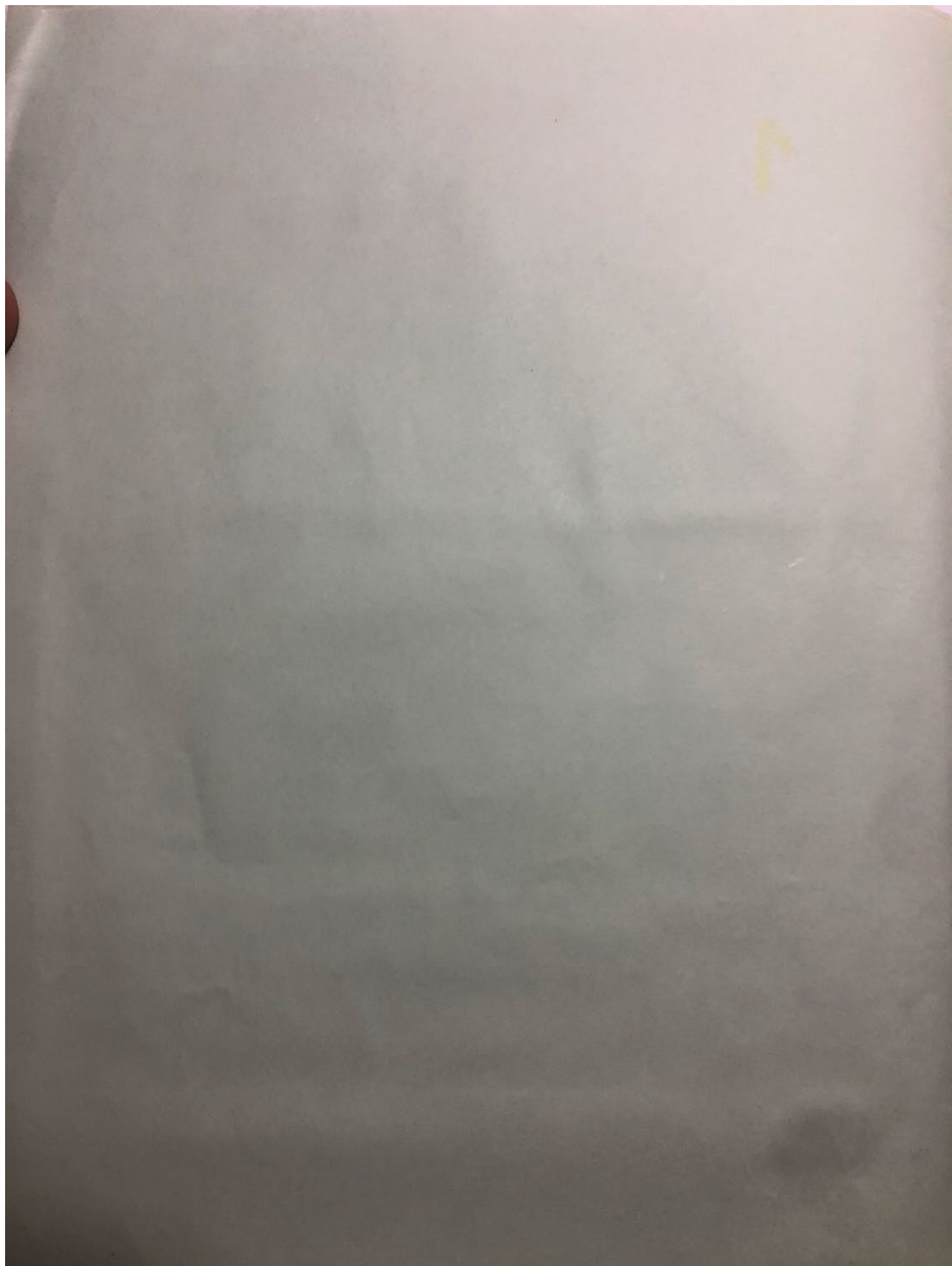
memórias e registros que não cabiam numa das caixas-capítulos.

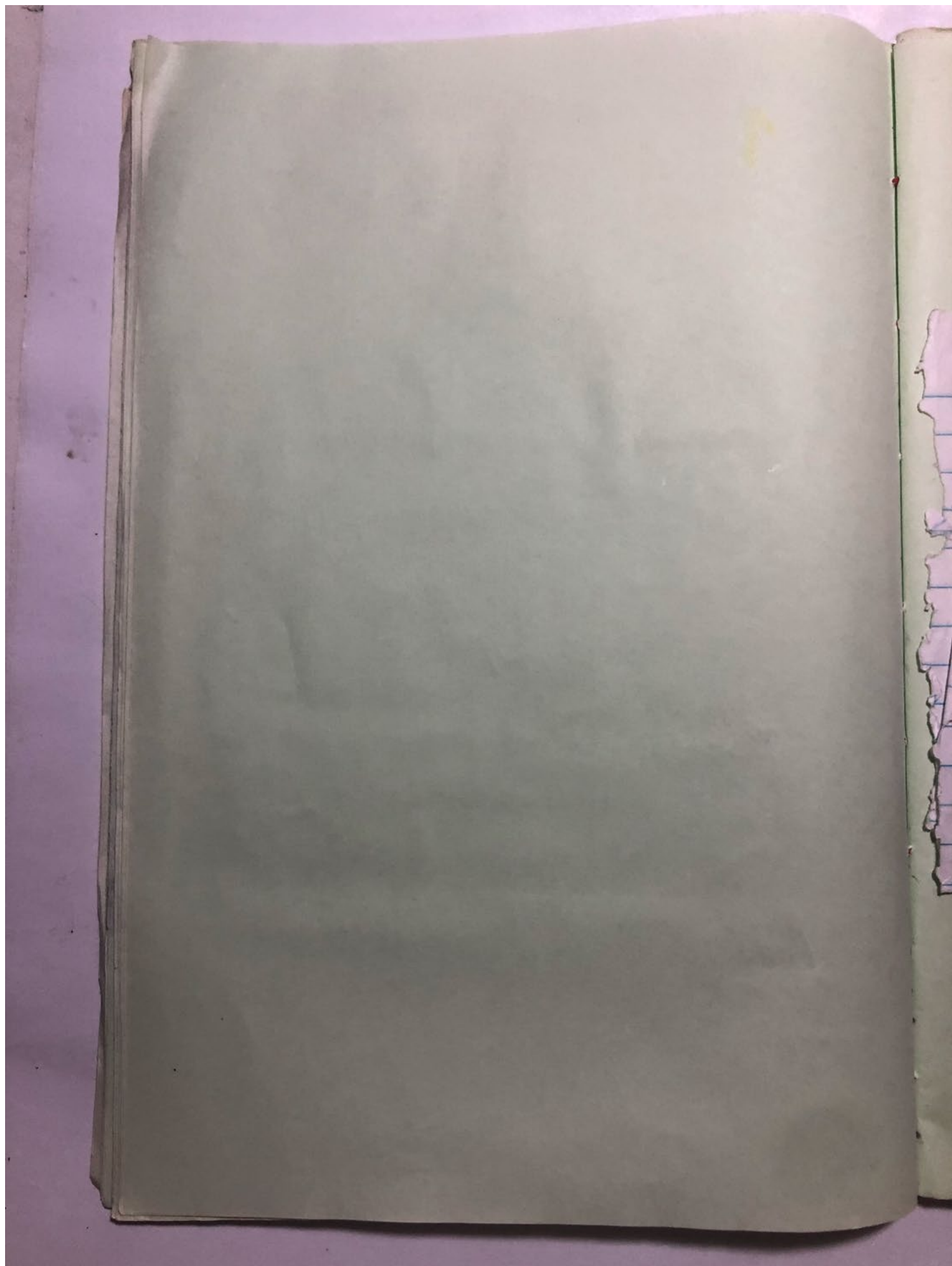
1

FORMAÇÃO

CRONOGRAMA | BAU-
09.10 - 13/10 | HAUS

[Faint handwritten notes and a grid structure are visible on the lined paper, but they are illegible due to fading and bleed-through.]





1

FORMAÇÃO

CRONOGRAMA | BAV- HAUS

terça	quarta	quinta	sexta
09/10	10/10	11/10	12/10
14h-18h	13h-18h	13h-18h	13h-18h
Conversa c/ Divina e Andrea	Lina BoBard c/ Luís Ant. Jorge SALA 2	Acessibilidade Claudio Rubino ofic. PINTURA	visita em expo Biennial 9h-13h
SÁBADO	terça	quarta	quinta
13/10	16/10	17/10	18/10
10h30-14h 10h30-14h	14h-18h	14h-18h	14h-18h
	id BR	Bauhaus girl	Kandinski e Klee
sexta	SÁBADO	terça	
19/10	20/10	23/10	
14-18h	10h30-14h	14h-18h	
Design Vern.	Alemanha HIST	Conversa c/ curador (15h-17h)	
quarta			
24/10			
ABERTURA			

foi nosso primeiro con-
tato com algumas
questões que seriam
debatidas até o
fim. acho que não
cabe descrevê-la aqui,
então segue um índi-
ce para facilitar
o acesso à caixa
de registros da
formação

09/10

16/10

10/10

17/10

11/10

18/10

12/10

19/10

13/10

20/10

23/10

Conversa
com Andrea
e Divina

Luiz Antonio
Jorge: o de-
sign e a
cultura brasi-
leira: Lina Bo
Bardi.

Claudio
Rubino:
Acessibilidade

Visita à
bienal

Mirtes M. de Oli-
veira: escolas
de design
e fases da
Bauhaus

Saloma Salo-
mão: a iden-
tidade bra-
sileira além

Mirtes:
mulheres da
Bauhaus

Claudia
Facca:
Kandinsky
e Klee

Juliana Alves:
Design
vernacular

Roberta Ju-
lien: contex-
to histórico
Bauhaus.

conversa

com os
curadores

TEAR

2

o nosso interesse coletivo no tear foi algo que começou no Felipe, logo que a exposição começou. ele encontrou um modelo de tear fácil de fazer na internet e começou a tecer no espaço. essa ação tinha um caráter inusitado que chamava a atenção - tanto dos visitantes quanto de nós

que ficávamos
no espago como
mediadores.

depois dele a
Pietra pesquisou
uma outra forma
de tear, que
era ainda mais
simples, e logo
estávamos co-
tativamente

interessados em aprender
o tear e ensinar o tear. ~~com~~

O material completo está disponível no anexo.

