

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARTES, ARQUITETURA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS**

**A PEDAGOGIA NO CAMPO EXPANDIDO DA ARTE: A 8ª BIENAL DO
MERCOSUL.**

**MARINA LANZONI LOUZADA
PROFª DRª MARIA LUIZA CALIM DE CARVALHO COSTA**

**BAURU
2014**

MARINA LANZONI LOUZADA

**A PEDAGOGIA NO CAMPO EXPANDIDO DA ARTE: A 8ª BIENAL DO
MERCOSUL.**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao DARG – Departamento de
Artes e Representações Gráficas/ Faculdade
de Artes, Arquitetura e Comunicação -
UNESP, como parte dos requisitos
obrigatórios para conclusão da graduação
em Educação Artística – Habilitação em
Artes Plásticas, sob orientação da Profª Drª
Maria Luiza Calim de Carvalho Costa.

BAURU

2014

A PEDAGOGIA NO CAMPO EXPANDIDO DA ARTE: A 8ª BIENAL DO MERCOSUL.

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao DARG – Departamento de
Artes e Representações Gráficas/ Faculdade
de Artes, Arquitetura e Comunicação -
UNESP, como parte dos requisitos
obrigatórios para conclusão da graduação
em Educação Artística – Habilitação em
Artes Plásticas, sob orientação da Profª Drª
Maria Luiza Calim de Carvalho Costa.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Maria Luiza Calim de Carvalho Costa
DARG – FAAC / UNESP

Prof.ª Dr.ª Maria Antonia Benutti
DARG – FAAC / UNESP

Profª Drª Eliane Patricia Grandini Serrano
DARG – FAAC / UNESP

BAURU
2014

À Rozaria, minha estrela guia.

À Catarina, luz de minha vida.

AGRADECIMENTOS

À todos que participaram destes quatro anos malucos, cheios de viradas e dedicação.

À Maria Luiza, que me acompanha desde o primeiro ano e sempre acreditou em mim – até nos momentos em que eu duvidei. Agradeço-a por ter sido paciente, compreensiva e sábia ao me guiar, apoiar e “puxar a orelha” nos momentos em que foi preciso. Agradeço-a também por não ter me deixado desistir e, com muito carinho, mostrado a profissão – e a arte - com olhos encantados.

À minha família que sempre me apoiou e ajudou chegar até aqui – acreditando em mim, investindo esforços, paciência e amor. Um agradecimento especial ao meu pai, minha mãe e meus irmãos de toda a vida. Apesar da distância nesses anos, sei (e sempre soube) que vocês estavam lá – torcendo e me esperando.

Ao meu Filipe, fiel companheiro, que fortalece meu ânimo em todas as batalhas e, com muito amor e carinho, me ajudou a enfrentar esta.

À minha filha, luz dos meus dias, que aqueceu minha vida nesta etapa.

Aos amigos – colegas de classe e de curso, de bar, de festas, de república, de biblioteca, de sesc e de polo – amigos que me fizeram sorrir, chorar e viver plenamente esses quatro anos. Em especial, agradeço a Thamara, que desde o primeiro ano de curso é minha companheira de trabalhos, festinhas e sufocos. Uma amiga a quem eu desejo toda a felicidade do mundo.

Aos amigos de Porto Ferreira e Ribeirão Preto – que mesmo longe, torcem por mim.

À todos os professores dos quatro anos – aqueles que se esforçaram para que saíssemos daqui pessoas de bom coração, qualificadas para ensinar o outro a conhecer a arte e a vida. Em especial: Guiomar, Toninha, Teacher Laranjeira e, mais uma vez, Maria Luiza.

Finalmente, à Monica Hoff por ter me recebido com muito carinho em Porto Alegre e, representando a Bienal, ter me auxiliado nesta pesquisa.

Entre la practica y la teoría, encontramos experiencias que desde hace años cultivan la escucha y el habla, el grito y el susurro, la poesía y el arte. Antes, en un espacio intimo, y ahora, multiplicados, marcamos en el mapa los lugares de encuentros, las micropolis, las ciudades independientes y experimentales

(Marina De Caro)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar os conceitos norteadores das atividades pedagógicas da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, através de uma passagem sobre sua história e uma pesquisa de campo realizada em 2011, na ocasião desta edição. Reconhecer os pontos inovadores de seu projeto curatorial pedagógico e o seu significado para a arte-educação e para a educação em museus – o campo expandido da arte. A experiência expositiva e educativa da Bienal do Mercosul, através de seus conceitos propõe uma reflexão sobre arte-educação em museus ou grande eventos.

Palavras-chave: 8ª Bienal do Mercosul, Pedagogia no campo expandido da arte e Arte e América Latina.

ABSTRACT

This research intend to investigate the main concepts on the pedagogical activities from the 8th "Bienal de Artes Visuais do Mercosul", through its history and in a field research made in 2011, by the occasion and in the same year of that edition. It tries to recognize the innovative points of its pedagogical curatorial project and its meaning for the educational art in museums - the expanded field of the art. The expository and educational experience in the "Bienal do Mercosul", through its concepts, proposes a reflection about educational art in museums or big events.

Key-words: 8th Bienal do Mercosul, Pedagogy in an expanded field of art, Art and Latin America.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Marca da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul	15
Figura 2 - Alejandro Xul Solar	16
Figura 3 - Jardim das Esculturas- Parque Marinha do Brasil/ Ted Carrasco (Bolívia) Cono Sur, 1997 - 246 x 160 Diâmetro cm/ Aço Inoxidável	16
Figura 4 - 1ª Bienal do Mercosul - Jardim das Esculturas- Parque Marinha do Brasil Amílcar de Castro (Brasil) Sem Título, 1997 240 Diâmetro x 220 x 190 cm	17
Figura 5 - Marca 2ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	18
Figura 6 - Carlos Leppe (Chile)	20
Figura 7 - Julio Le Parc (Argentina)	20
Figura 8 - Iberê Camargo.....	22
Figura 9 - Exposição “Picasso, Cubistas e América Latina”	22
Figura 10 - Diana Domingues (Brasil)	23
Figura 11 - Vista da exposição: Videoarte de Rafael França.....	24
Figura 12 - Vista da exposição: obras de Edward Munch.	25
Figura 13 - Diego Rivera (México)	25
Figura 14 - Marca 3ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	25
Figura 15 - Ayson Heráclico (Brasil).....	26
Figura 16 - Cidade dos Contêineres	27
Figura 17 - Marca 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	28
Figura 18 - José Clemente Orozco (México)	29
Figura 19 - Saint-Clair Cemin (Brasil)	30
Figura 20 - Arqueologia Genética, 2003.....	31
Figura 21 - Capa interior do material educativo elaborado para professores.	32
Figura 22 - Sumário do material educativo elaborado para professores.....	33
Figura 23 - Marca 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	34
Figura 24 - Ilya e Emilia Kabakov.....	35
Figura 25 - Paulo Vargas Lugo (México).....	36
Figura 26 - Obras de Lygia Clark (Brasil).....	36
Figura 27 - Marca 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	38
Figura 28 - Antártica 2, 2003.....	39
Figura 29 - Beatriz González, Colômbia, 1938.....	39
Figura 30 - Leopoldo Estol, Argentina, 1981.	40
Figura 31 - Marca 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	42
Figura 32 - Hoffmann's House - José Pablo Díaz, Rodrigo Vergara e Carlos Cabezas – Chile	43
Figura 33 - Luiz de Abreu, Brasil.....	44
Figura 34 - Entrada da Mostra Absurdo	45
Figura 35 - Debora Bolsoni – Brasil	45
Figura 36 - Cristiano Lenhardt – Brasil.....	46
Figura 37- Vista de parte da mostra “Árvore Magnética”	47
Figura 38 - Cildo Meireles, Brasil	49
Figura 39 - Marca da 8ª Bienal de Artes Visuais do Merconsul	52
Figura 40 - Esquema estratégico 8ª Bienal do Mercosul.....	53
Figura 41- Armazéns Cais do Porto.	54
Figura 42 - Anna Bella Geiger, Brasil.	55
Figura 43- Paola Parcerisa, Paraguai	55
Figura 44 - Regina Silveira, Brasil.....	57
Figura 45 - Irwin NSK – Eslovênia.	57
Figura 46 - Detalhe da obra de Gal Weinstein no MARGS	58
Figura 47 - Carlos Pasquetti, Brasil.....	59
Figura 48 - Coro de queixas de Teutônia, 2011.	60
Figura 49 - Imagem da Mostra Cadernos de Viagens	60

Figura 50 - Marlon de Azambuja, Brasil	61
Figura 51 - Mostra Continentes, 2011.....	62
Figura 52- Mostra Eugenio Dittborn	64
Figura 53 - Fachada Casa M, 2011.....	65
Figura 54 - Vista geral da Casa M, 2011.....	65
Figura 55 - Café Casa M, 2011	66
Figura 56 - Abertura Casa M, 2011.....	67
Figura 57 - Planta Casa M, 2011.	68
Figura 58 - Cozinha Casa M, 2011.	69
Figura 59 - Pátio Fernando Limberger	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A INSTITUIÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL	14
2. A 8ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL	52
3. PROJETO PEDAGÓGICO E AÇÕES EDUCATIVAS DA 8ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL.....	70
3.1. Curso de formação de professores	77
3.2. Curso de formação de mediadores	83
3.3. Conceitos operacionais: ações ativadoras e expositivas	86
3.4. Projetos especiais: Casa M.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS.....	96
ANEXOS	97
ANEXO 01 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de Arte.....	97
ANEXO 02 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de Literatura ...	103
ANEXO 03 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de Geografia ..	107
ANEXO 04 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de História	115
ANEXO 05 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno da Pré-Escola.	119

INTRODUÇÃO

A Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL¹ nasceu oficialmente em 1996, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, através de uma parceria entre empresários interessados em arte, o governo do Estado e do município. Nasceu a partir da necessidade de promover o diálogo entre os artistas dos países da América Latina e suas produções. O fluxo de circulação de arte no Brasil estava centralizado no eixo Rio de Janeiro – São Paulo e o Rio Grande do Sul estava crescendo neste sentido e precisava expandir esse trânsito.

Desde a primeira edição a Fundação preocupou-se com a cidade de Porto Alegre e sua população, valorizando as características da cidade e enriquecendo culturalmente seus moradores. Demonstrou grande preocupação e cuidado com a difusão do conhecimento no cenário escolar, promovendo simpósios, seminários, discussões, curso de formação para mediadores, formação de professores e outras atividades consolidadas a partir de um projeto pedagógico.

Ao longo de suas edições a Bienal do Mercosul transformou seu projeto curatorial de acordo com as transformações sociais – locais e mundiais – adaptando-o biênio a biênio, de mesma forma que seu projeto pedagógico foi sendo aprimorado e ganhando novas ações educativas.

A oitava edição da Bienal do Mercosul, realizada em 2011, teve grandes transformações em seu projeto pedagógico que serão abordadas nesta pesquisa. Realizamos em Novembro de 2011 uma pesquisa de campo no evento: estivemos inseridos durante dez dias em todo o universo da Bienal do Mercosul, participando de cursos, seminário, conversas com a equipe de mediação e público, visitas à todas as mostras do evento e sentindo a atmosfera de Porto Alegre.

O material de apoio que utilizamos são documentos e livros oficiais da Fundação Bienal do Mercosul, ou sobre ela – principalmente sobre a oitava edição.

¹ MERCOSUL/ Mercado Comum do Sul é a união aduaneira – política de livre comércio – entre países da América Latina. Foi criado em março de 1991 a partir do Tratado de Assunção, com o objetivo de facilitar a integração política, econômica e social desses países. Neste momento era composto por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. Atualmente composto por Argentina, Brasil, Uruguai, Paraguai e Venezuela.

Na primeira parte da pesquisa será apresentado um breve histórico da Instituição Bienal de Artes Visuais do Mercosul, desde o seu projeto inicial até a oitava – pontuando momentos das bienais, nomes das equipes, ações e artistas participantes. Esta parte é ilustrada ao longo do texto com imagens das mostras e de algumas obras que estiveram presentes nestas edições. O segundo momento do texto descreve o projeto pedagógico da oitava edição passando por sua fundação, conceitos operacionais, expectativas e ações. Assim como, os cursos de formação de mediadores e professores e o material pedagógico desenvolvido para esta edição. O terceiro momento da pesquisa é uma reflexão pessoal sobre o momento vivido na 8ª edição, contendo detalhes das sensações e considerações extremamente individuais sobre a pesquisa. Nas considerações finais uma análise sobre as contribuições que a curadoria pedagógica do evento oferece nessa experiência para a mediação em grandes eventos artísticos.

1. A INSTITUIÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

Sendo o eixo Rio-SP o centro das grandes manifestações artísticas nacionais, surge no Rio Grande do Sul no fim dos anos 80, início da década de 90, a ideia de descentralizar e ampliar essa difusão, suprimindo as necessidades culturais do Estado. Mais que isso, surge o questionamento sobre a necessidade de promover e estimular a produção artística latino-americana, saciando a falta de diálogo sobre a mesma entre os países dessa região. Tal projeto nasce em Porto Alegre, sob autoria de Maria Benites Moreno, com o nome Bienal do Conesul, que mesmo sendo entregue a secretária de cultura do Estado, na época Zulmira Guimarães Cauduro, não foi executado. Um grupo de artistas, intelectuais e investidores, que acreditavam na importância do projeto, realizaram o Encontro Latino Americano de Artes Plásticas, que aconteceu em Porto Alegre por três anos. O I ELAAP² aconteceu em 1989 e discutiu o sistema de arte na América Latina, a circulação da obra de arte e questões políticas que envolvem essa produção e circulação. O II ELAAP aconteceu em 1990, refletindo sobre questões relacionadas ao ensino da arte no Brasil, a produção teórica e, mais uma vez, a circulação das obras e teorias de arte no circuito latino-americano. Já a terceira edição do ELAAP teve uma abordagem voltada para a produção artística, com o título: Arte na América Latina – 100 anos de produção, discutindo temas mais abstratos sem muita preocupação com questões políticas.

Posteriormente, esse mesmo grupo, com o apoio do governo do Estado e de outros grandes investidores, consegue iniciar as atividades para a realização da então, Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL. Este passo foi possível graças à criação da Lei de Apoio a cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) criada no governo Collor (Presidente Fernando Collor de Melo) e à Lei de Incentivo Estadual (Lei nº 10.846, de 19 de agosto de 1996). Outro fato colaborador vem de 1988, quando a nova Constituição diz que o país buscava com os países latino-americanos, maior interação social, política, econômica e cultural.

Assim, em 1996, nasce oficialmente a Instituição de caráter privado, sem fins lucrativos, com sede em Porto Alegre, que busca promover arte e cultura na região

² A partir de agora ELAAP será utilizado significando Encontro Latino Americano de Artes Plásticas.

sul do país e unir os países do MERCOSUL através de sua produção artística. Nesta ocasião, Justo Werlang³ é nomeado o 1º presidente da Instituição.



Figura 1 - Marca da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Fonte: fundacaobienal.art.br

Em setembro de 1997, iniciando as atividades para o público, é inaugurada sob curadoria geral do crítico de arte Frederico Moraes⁴ a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que buscou estimular a discussão sobre a marginalidade que a arte latino-americana sempre teve diante das grandes produções mundiais (europeias e norte-americanas) e quebrar este distanciamento, mostrando ao mundo que a América Latina possui produção artística independente e conceitual, acabando com a imagem de repetição dos padrões europeus que sempre foi dada a região latino-americana. A proposta do curador era atingir essas questões e derrubar tais barreiras através do esforço coletivo dos artistas latino americanos.

A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul contou com a participação de sete países (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai e Venezuela – país convidado). Teve como homenageados o argentino Alejandro Xul Solar⁵ (Figura 02) e o crítico de arte Mario Pedrosa⁶, também 10 esculturas implantadas no Parque da Marinha do Brasil – esculturas de Amilcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco

³ Justo Werlang, Porto Alegre, 1955. Empresário, colecionador, interessado em arte e cultura e sua difusão. Presente na história da Bienal do Mercosul e Bienal de São Paulo.

⁴ Frederico Moraes é crítico de arte, jornalista e curador independente. Foi coordenador de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi titular da coluna de artes plásticas do jornal O Globo 1975-1987).

⁵ Alejandro Xul Solar (1887-1963) é um dos principais nomes argentinos associado a vanguarda modernista na América Latina, século XX. Muito ligado a filosofia, astrologia, diversidade cultural e música. Utilizava a aquarela e tempera para reproduzir suas obras, que, em sua maioria, relacionavam-se com o zodíaco ou grafias inventadas pelo artista. É possível encontrar em sua obra elementos surrealistas, maneiristas e dadaístas.

⁶ Mario Pedrosa (1900 a 1981) foi militante político e crítico de arte e literatura no Brasil. Defendia a liberdade na arte e apoiou movimentos de vanguarda: modernismo e concretismo.

Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajado, brasileiros; Ennio Iommi, Julio Perez Sanz e Herman Donpé, argentinos; Francine Secretan e Ted Carrasco, bolivianos.



Figura 2 - Alejandro Xul Solar
Drago, 1927.
Aquarela sobre papel, 25,5x32 cm.



Figura 3 - Jardim das Esculturas- Parque Marinha do Brasil/ Ted Carrasco (Bolívia)
Cono Sur, 1997 - 246 x 160 Diâmetro cm/ Aço Inoxidável
Fonte: bienalmercosul.org.br



Figura 4 - 1ª Bienal do Mercosul - Jardim das Esculturas- Parque Marinha do Brasil

Amílcar de Castro (Brasil)

Sem Título, 1997

240 Diâmetro x 220 x 190 cm

Fonte: bienalmercosul.org.br

Na ocasião da I Bienal do Mercosul não havia, em Porto Alegre, um único lugar que pudesse abranger em seu espaço físico todo o evento, dessa forma a necessidade de organizar-se em diversos pontos de Porto Alegre – pontos culturais, como museus; ou espaços não expositivos que são adaptados as necessidade de cada exposição. Esta organização museográfica, que viria a tornar-se permanente nas próximas edições, proporcionou ao público do evento explorar a cidade durante a visitação. Componentes da mostra foram instalados no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)⁷, antigo Banco Ioschpe e outros lugares que foram adaptados e organizados pelo arquiteto e designer de exposições Gerardo Vilaseca, que pensou em todos os detalhes para montagem dos espaços, desde a escolha de

⁷ MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul – O museu foi inaugurado oficialmente em 1957, no foyer do Theatro São Pedro. Possuía, neste momento, um vasto acervo - Portinari, Debret, entre outros. Sob os cuidados do Diretor Ado Malagoli ganhou um ambiente iluminado, musical, com movimentação de exposições, cursos e contato com a população local. Até os anos 70 o MARGS não possuía uma sede definitiva, então, nos últimos anos da década o prédio – construído para abrigar a antiga delegacia fiscal – tornou-se a casa oficial do MARGS e todo o seu acervo. O museu está localizado no centro da cidade de Porto Alegre, mais especificamente na Praça da Alfândega, e recebe inúmeras exposições por ano – nacionais e internacionais -, oferece cursos ao público especializado e não especializado em arte, mantendo sua flexibilidade diante a população local.

cada lugar para abrigar determinadas exposições, até a climatização necessária para as obras.

Nesta edição, as ações educativas estiveram sob responsabilidade de Margarita Kremer e tinham a preocupação de socializar a transmissão da arte, promover a educação estética a todas as classes sociais e integrar a história da arte latino americana no currículo escolar. Assim, um mapeamento de todas as escolas de PoA e região foi feito, para que cada escola recebesse a equipe da Bienal do Mercosul e participassem do evento com visitas guiadas. Seiscentos estudantes participaram do curso de capacitação para monitores, do qual, cento e quarenta e dois foram contratados para tal atividade.

Dois seminários internacionais⁸ foram realizados com mais de 60 críticos/palestrantes, e tiveram como temática: americanismos, mitos e verdades da arte latino-americana, suas vertentes, arte e política, globalização e arte latino americana, presença da arte europeia e norte-americana na América Latina, curadorias, bienais e revistas de arte.

A primeira edição foi muito comentada por toda a mídia e considerada um evento prospectivo, que mostrava as tendências da arte, os percursos estéticos percorridos na América Latina até então e tratava com maestria o diálogo entre contemporâneo, moderno e antigo⁹. Com esse fôlego, em 1999, acontece a segunda edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.



Figura 5 - Marca 2ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Fonte: fundaçãobienal.art.br

⁸ Seminários: *Utopias Latino-americanas e América Latina vista da Europa e Estados Unidos*.

⁹ Crítica de Angélica de Moraes em "Porto Alegre abriga a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul," *Caderno 2*, O Estado de São Paulo, São Paulo (08.11.1997). Documento consultado em Nucleo de Documentação e Pesquisa da Instituição Bienal do Mercosul, em 14 de Novembro de 2011.

Esta segunda edição aconteceu sob presidência de Ivo Nesralla¹⁰, curadoria geral de Fábio Magalhães¹¹ e curadoria adjunta de Leonor Amarante¹², que tiveram o desafio de “fazer acontecer” com pouco dinheiro, após uma queda brusca no valor do real¹³. Neste momento houve a preocupação da Instituição com a inviabilidade financeira ao realizar a II edição do evento e cogitou-se adiar para outro ano. Graças a determinação do presidente, mais preocupado com a descontinuidade do evento do que com as verbas desfavoráveis, a Bienal pôde dar continuidade as atividades. Com pouco dinheiro investido, mas com muita vontade e determinação da equipe.

Questões de identidade e diversidade cultural foram abordadas nesta edição de maneira livre, permitindo inúmeras leituras sobre tais pontos. A curadoria buscou reunir as obras ao redor de uma problematização da sociedade e não ao redor de um tema. Aproveitando para levantar a reflexão sobre a identidade cultural e artística latino-americana. Essa edição, por possuir menos recursos financeiros, usou e abusou de materiais alternativos, o que permitiu ao público à conscientização de um novo cenário contemporâneo em relação à arte. Toca-se, neste ponto, na abertura que a produção contemporânea dá ao uso de materiais diversos, não tão “nobres” ou tradicionais - característica da produção que mostra a não existência de limites na produção artística.

¹⁰ Ivo Nesralla é médico cardiologista que, paralelamente a sua profissão preside há mais de 10 anos a Orquestra Sinfônica de Poto Alegre. Presidiu a II e III Bienais do Mercosul e recebeu em 2001, do Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, a Comenda da Ordem do Mérito Cultural.

¹¹ Fábio Magalhães foi curador-chefe do Museu de Arte de São Paulo (MASP), diretor da Pinacoteca de São Paulo e Secretário da Cultura da cidade de São Paulo.

¹² Leonor Amarante é jornalista e realiza curadorias independentes - muitas internacionais. Durante quase uma década (1995 a 2004) foi editora executiva de publicações do Memorial da América Latina. Na ocasião da II Bienal do Mercosul assume o cargo de curadora adjunta, cargo que foi idealizado nesta edição e tornou-se permanente na história da Bienal do Mercosul. Atualmente é editora da revista Nossa América – Memorial da América Latina.

¹³ Desde 1994 o Banco Central mantinha o regime de cambio fixo como forma de controlar a inflação, na ocasião de Janeiro de 1999, este regime foi alterado para o cambio-flutuante. Dessa forma, o valor do real encontrava-se em disparidade com o valor do dólar, causando instabilidade econômica, desvalorização do real e aumento das taxas tributárias.



Figura 6 - Carlos Leppe (Chile)
 Banquete sobre la plataforma, 1999.
 Balsa, mesa, cadeiras, toalhas, frutas, carnes e bebidas.
 Fonte: Acervo NDP-FBAVM

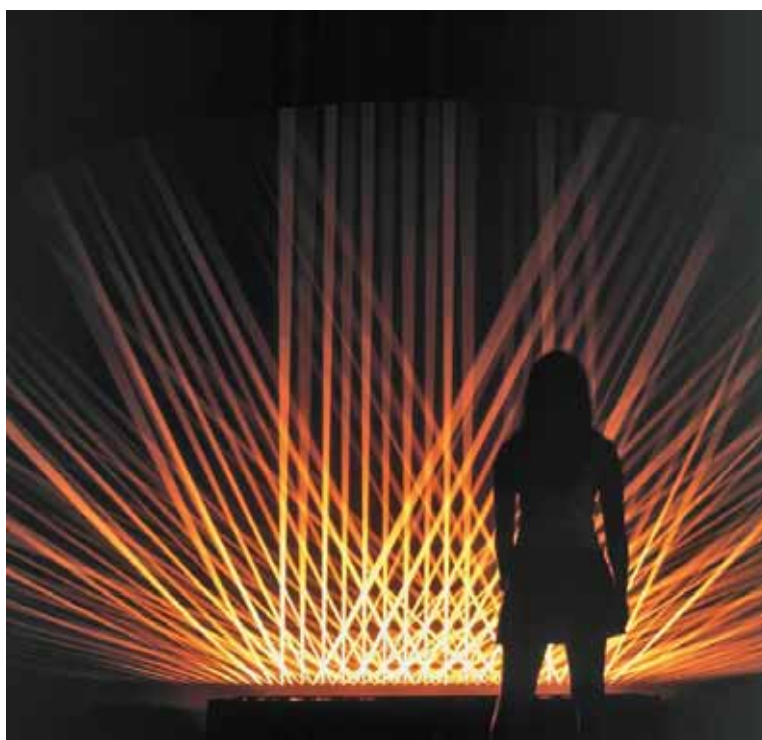


Figura 7 - Julio Le Parc (Argentina)
 Ensemble de 8 mouvements surprises avec lumière pulsante, 1966-71.
 242x250x20 cm - Madeira, metal, motores, luz, etc
 Fonte: Acervo NDP-FBAVM

Nesta edição o artista homenageado foi o pintor Iberê Camargo¹⁴. A curadoria da primeira bienal foi muito questionada sobre a escolha do artista homenageado – naquela ocasião, o argentino Xul Solar – por não ser o gaúcho, enquanto Iberê Camargo (Figura 08), muito importante à história da arte nacional e, principalmente, à trajetória artística sul-rio-grandense. A curadoria admitiu falha neste ponto por não ter a obra do artista em nenhum espaço, mas alegou que sua obra não se enquadrava na temática e objetivos propostos daquela edição¹⁵.

A edição contou com a exposição: “Picasso, Cubistas e América Latina” (Figura 09), como forma de confrontar e analisar as diferenças e influências da arte européia na América Latina e, principalmente, a grande referência do cubismo de Picasso aos artistas latino-americanos.

Outros componentes desta edição foram a exposição de obras de Julio Le Parc¹⁶ (Figura 07) e a mostra de Arte e Tecnologia - Ciberarte: Zonas de Interação foi a grande mostra da Bienal, que permitiu a participação de artistas contemporâneos de outros lugares do mundo, de forma a reconhecer a influência que os artistas de outros pontos culturais têm sobre a arte latino-americana. Nesta mostra aconteceram inúmeras ciberinstalações, vídeoartes e obras em hipermídias de CD-ROOM e websites. Ainda, parte desta mostra, a Bienal disponibilizou em seu site uma visita online aos corredores da exposição.

Promovendo a integração a nível regional, na 2ª edição, acontece uma itinerância de obras do evento. Itinerância que aconteceu duas vezes em Caxias do Sul, uma vez em Buenos Aires – Argentina e duas vezes em São Paulo. Em Caxias do Sul um recorte é feito e 14 obras de Brasil, Chile, Colômbia e Paraguai são expostas com apoio da Universidade de Caxias do Sul. As obras são escolhidas buscando representar resumidamente a arte contemporânea latino-americana que foi exposta na Bienal do Mercosul em 1999. Desse recorte foram expostas obras dos artistas: Ana Miguel, Arnaldo Antunes, Félix Bressan, Marta Gofre, Rocheli Costi,

¹⁴ Iberê Camargo nasceu em Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, em 1914. Morreu em 1994. Suas pinturas são consideradas expressionistas e algumas abstracionistas construtivas. Sua obra possui características marcantes como as cores fortes contrastando com pontos de luz. Lutou pela diminuição das taxas de importação das tintas e pela falta de qualidade dos materiais nacionais, que comprometiam a qualidade da obra, tanto em seu processo artístico, como em sua preservação.

¹⁵ “A última chance para visitar a Bienal,” *Correio do Povo*, Variedades (30.11.1997), 24. Material consultado em Núcleo de Documentação e Pesquisa da Instituição Bienal do Mercosul, em (14 de Novembro de 2011).

¹⁶ Julio Le Parc é Argentino, radicado em Paris, onde sua obra integrou-se a obra europeia, porém sem deixar traços da estética latino-americana.

Sandra Cinto e Walter Silveira, do Brasil; Andréa Goic, Catarina Purdy, Cristian Silva, do Chile; Fernando Arias e Mário Opazo, da Colômbia, e Osvaldo Salermo, do Paraguai. Em um segundo momento acontece a mostra de arte e tecnologia, “Ciberarte: Zonas de interação” (Figura 10).



Figura 8 - Iberê Camargo
 “Tudo te é falso e inútil,” 1992.
 200 x 236 cm
 Óleo sobre tela
 Coleção: Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo
 Fonte: Fundação Iberê Camargo



Figura 9 - Exposição “Picasso, Cubistas e América Latina”
 MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul
 Fonte: NDP-FBAVM

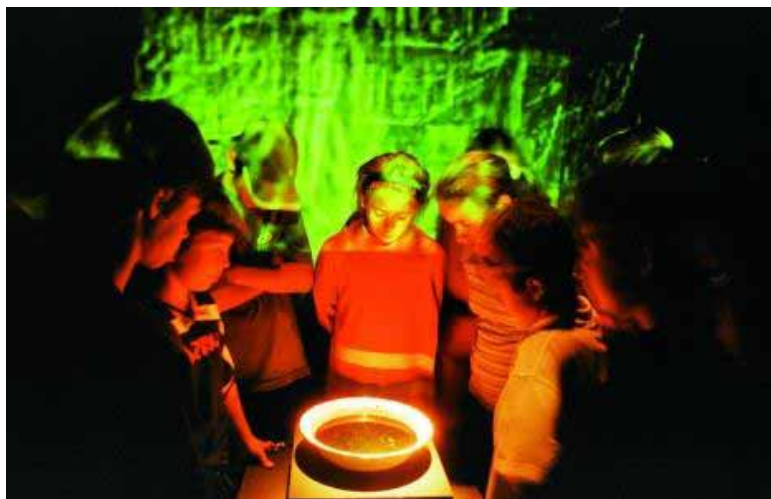


Figura 10 - Diana Domingues (Brasil)
Exposição Arte e Tecnologia – Usina do Gasômetro.
Instalação “Transe-E: my body, my blood”, 1997.
Fonte: bienalmercosul.com.br

Em Buenos Aires, no Museu Nacional de Belas Artes, uma exposição de Julio Le Parc, com todas as obras que estiveram na Bienal, aconteceu em 2000. Enquanto isso, em São Paulo, no MAM Higienópolis, parte da Bienal foi exposta e posteriormente, ainda no MAM Higienópolis, a mesma exposição de Julio Le Parc, que aconteceu em Buenos Aires é apresentada.

As ações educativas continuaram sob responsabilidade de Maragarita Kremer e, nesta edição, buscou socializar, entre todas as camadas sociais e idades, o conhecimento da arte e noções de estética. Novamente foi realizado o contato direto entre a equipe da Bienal e as diretorias de diversas escolas de Porto Alegre e região, através de um extenso trabalho entre a Secretaria Municipal de Educação e a Direção de Educação – criada nesta edição pela curadoria da Bienal do Mercosul e dirigida por Evelyn Berg loschpe. O curso de formação de monitores foi oferecido a 514 estudantes, dos quais 183 foram contratados, e 19 palestrantes participaram deste momento de formação.

Para facilitar aos professores a integração da arte latino-americana ao ensino de arte dentro das escolas e continuação das atividades educativas da Bienal, onze artistas foram escolhidos para preencher com sua obra uma lâmina sobre seu país, contexto social e político, estilo estético, referências estéticas, propondo a leitura das obras e um projeto de aula.

Outras atividades paralelas aconteceram, como o seminário internacional “O lugar da Arte na cultura contemporânea”, “III Ciclo de Debates da sociedade

psicanalítica de Porto Alegre”, “Simpósio de comemoração dos 50 anos de fundação da Associação dos Críticos de Arte” e um ciclo de palestras no MARGS, com diversos temas relacionados a esta Bienal – por exemplo: Iberê Camargo e sua obra, a influência do Picasso na América Latina, etc.

A terceira bienal, em 2001, manteve o presidente e curador geral da edição anterior e contou com a participação de seis países do MERCOSUL e um convidado, sendo Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai e Peru - convidado. O artista homenageado foi Rafael França¹⁷ e algumas obras do começo de carreira foram expostas – dessas, imagens de intervenções urbanas –, mas o grande foco foi o final de sua carreira - vídeoarte, anos antes de sua morte (1991). Aconteceu, paralelamente, a exposição da obra de Edward Munch¹⁸ e de parte do acervo do muralista Diego Rivera¹⁹, mostrando sua trajetória e 50 anos de sua vida com 44 obras. Estas exposições tiveram grande destaque na terceira edição da Bienal do Mercosul.



Figura 11 - Vista da exposição: Vídeoarte de Rafael França.
Memorial do Rio Grande do Sul, 2001
Fonte: NDP – BAVM

¹⁷ Rafael França (1957 – 1991) é um artista porto-alegrense, que trabalhou durante anos a relação entre a obra de arte, o artista e a cidade, através de intervenções urbanas e posteriormente concentrou sua obra em vídeoarte. Seu trabalho é marcado por sua característica transgressora e rebelde.

¹⁸ Edward Munch (1863 – 1944) nasceu em Loten - Noruega e é um grande nome do expressionismo alemão.

¹⁹ Diego Rivera (1886 – 1957) nasceu em San Angel, México e é considerado um dos maiores pintores mexicanos. Considerava a arte em murais a melhor forma de representar suas obras, que na maioria das vezes eram sobre a história política do México, o povo mexicano, suas lutas e sua história.



Figura 12 - Vista da exposição: obras de Edward Munch.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2001
Fonte: NDP – FBAVM



Figura 13 - Diego Rivera (México)
O retrato de Ruth, 1949.
199 x 100 – Óleo sobre tela.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS
Coleção Museu Nacional de Arte
Fonte: NDP – FBAVM



Figura 14 - Marca 3ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Fonte: fundacaobienal.art.br

Como proposta da curadoria, a exposição “Poéticas Pictóricas” buscou a reflexão sobre a expansão da pintura no contemporâneo, mostrando-a sem olhar para o passado, de forma a expor o trabalho de artistas contemporâneos que usam a pintura como técnica e a tela como suporte sem perder a atualidade de sua obra, sem deixar de ter um viés contemporâneo. As telas foram dispostas de maneira não tradicional, estando entre balcões, colunas, paredes e até no chão, quebrando a sensação de tradicionalidade que as telas expostas dentro de um museu possuem, aumentando, neste sentido, a característica contemporânea que a pintura pode ter. Mostrou ainda, artistas que utilizam a pintura como técnica absoluta, mas suportes e materiais variados, como é o caso da obra do brasileiro Ayron Heráclico (Figura 15), que utiliza o vidro como suporte e água, sal e azeite de dendê como materiais expressivos.



Figura 15 - Ayson Heráclico (Brasil)
Divisor, 2001.
200x300x25cm
Vidro, água, sal e azeite de dendê.
Fonte: bienalmercosul.com.br

A grande inovação da curadoria para esta edição foi a “Cidade dos Contêineres” (Figura 16), onde 51 contêineres para transporte naval foram instalados e as obras de 51 artistas foram expostas no interior de cada um deles. Dessa forma, exclamando as características nômades da arte contemporânea mundial e exclamando a produção artística emergente. Outro ponto atingido com a “Cidade dos Contêineres” foi a acessibilidade ao público especial, viabilizando a

circulação de cadeiras de rodas na mostra, esta preocupação surgiu por ser o primeiro evento realizado após a criação da lei de acessibilidade.



Figura 16 - Cidade dos Contêineres
Vista geral da montagem
Fonte: NDP – FBAVM

O projeto pedagógico pensado para esta edição teve intencional preocupação em enfatizar a importância do espaço urbano de Porto Alegre para a pedagogia levando em consideração o conceito “cidade educadora”, o título deste vetor conceitual foi “Pedagogia Urbana: a cidade como espaço educador”. O projeto pedagógico ofereceu 1.200 kits, com pranchas de 10 artistas que estiveram na Bienal elaborados com propostas de leitura e aulas, para subsidiar os professores a dar continuidade à visita à Bienal, além dos kits oficinas aconteceram para orientação desses professores. Outros cursos para os educadores foram oferecidos, ademais três seminários internacionais²⁰ - que discutiram questões da contemporaneidade -, encontros com alguns artistas participantes da Bienal – que falaram sobre sua trajetória e participação no evento -, aconteceram paralelamente completando as atividades educativas e formadoras.

O curso de formação de mediadores aconteceu em parceria com a URGs – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e, sob coordenação da Prof^a Dr^a Icléia Cattani, tinha como objetivos a suplementação no currículo desses estudantes de arte-contemporânea, arte latino-americana e a postura questionadora que o monitor começou, neste momento, a tomar.

²⁰ Seminários: “O Futuro da Arte”, “O Retorno do Figurativo” e “Lugar da Arte na Cultura Contemporânea”.

Essa edição teve entrada franca e a itinerância de parte das obras continuou acontecendo, dessa vez, o recorte de pinturas contemporâneas, feito pela curadoria esteve exposto em Brasília esteve também, um *making-of* da montagem da 3ª Bienal do Mercosul, feito pelo fotógrafo Gal Oppido.

Dando continuidade, a quarta edição, em 2003, foi presidida por Renato Malcon²¹ e curadoria geral de Nelson Aguilar²² e contou com a participação de sete países do MERCOSUL (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai e México – país convidado). Abrindo novamente as “portas” da Bienal a artistas de outros países, uma exposição internacional contou com obras de 84 artistas, de 16 países, como Alemanha, Cuba e Estados Unidos.



Figura 17 - Marca 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Fonte: fundacaobienal.art.br

Outro fator de importância mundial nesta edição foi a inclusão da Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL no calendário de reuniões e atividades do MERCOSUL, fato que consolidou a bienal como o maior conjunto de eventos sobre arte latino-americana do mundo e reconheceu a cidade de Porto Alegre como centro internacional de difusão da cultura.

Esta 4ª bienal contou, pela primeira vez, com um plano de captação de recursos, alcançando patrocínio histórico de empresas privadas, que investiram verbas na mostra, aumentando consideravelmente a verba disponível e, dessa maneira, a proporção do evento.

O tema desta edição foi Arqueologia Contemporânea, buscando identificar e reconhecer as origens da arte latino-americana e o cenário atual, criando pontes

²¹ Renato Malcon é presidente de uma financeira, foi conselheiro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e do MARGs. É membro do Conselho do Museu de Arte Contemporânea, do Conselho da Fundação Iberê Camargo e do Conselho Editorial da Revista do MARGs.

²² Nelson Aguilar foi Prº Drº em Estética e História da Filosofia e curador de diversas exposições importantes - nacionais e internacionais.

entre o passado e o presente na arte, explorando aspectos arqueológicos, territoriais e sobre fronteiras/divisões geográficas e políticas. Com esse propósito, pela primeira vez, as obras da bienal foram divididas de acordo com as fronteiras geográficas dos artistas participantes.

Sete artistas, um de cada país participante, foram escolhidos para a criação de sete mostras distintas, que salientassem as características de cada um, fazendo referência a sua nacionalidade (Figura 18). Assim foram escolhidos: Antonio Berni, da Argentina, Pierre Verger, da França - sobre a Bolívia, Roberto Matta, do Chile, Livio Abramo, do Brasil – sobre o Paraguai, María Freire, do Uruguai, e José Clemente Orozco, do México.



Figura 18 - José Clemente Orozco (México)
Vista da exposição – Mostra icônica
MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fonte: NDP – BAVM



Figura 19 - Saint-Clair Cemin (Brasil)
Supercuia, 2003.
Esplanada Hely Lopes Meireles, Porto Alegre.
Fonte: NDP - FBAVM

O artista homenageado foi Saint-Clair Cemin²³ (Figura 19). E três exposições importantes aconteceram paralelamente: Transversal: o delírio do Chimborazo, que uniu artistas latino-americanos, europeus e norte-americanos com obras a partir do poema *Mi delírio sobre el Chimborazo*, inspirados na trajetória de Simón Bolívar ; Arqueologia das Terras Altas e Baixas, exibindo a Arte pré-colombiana; e Arqueologia Genética, onde foi produzido um “mapa genético” de toda a equipe da Bienal do Mercosul, pelo artista Ary Perez e o geneticista Sergio Danilo Pena.

²³ Saint Clair Cemin (1951) é brasileiro, trabalha e mora em Nova Iorque, onde produz suas esculturas monumentais com diversos materiais (bronze, pedras, ferro, madeira, mármore, resinas artificiais, etc) e formas.



Figura 20 - Arqueologia Genética, 2003.
Instalação – Ary Perez e Sergio Danilo Pena.
Armazén do Cais.
Fonte: NDP - BAVM

As ações educativas foram propostas e coordenadas por Mirian Celeste Martins²⁴ e Gisa Picosque²⁵ seguindo o conceito: dialogar e aproximar, criando ações aproximativas entre obras e público de uma forma comunicativa. Esta edição foi marcada por sua característica de questionar as obras e os artistas através da mediação. Assim, a partir deste momento monitores tornaram-se mediadores²⁶ e foram preparados pela professora Monica Zielinsky²⁷. O foco do projeto pedagógico foi a questão da interrogação, as indagações e contradições possíveis na arte, sendo mais importante as perguntas que a obra faz ao espectador e as perguntas que o espectador faz a obra, do que as respostas.

²⁴ Mirian Celeste Martins tem graduação em Licenciatura em Desenho pela Faculdade de Santa Marcelina (1970), Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1992) e Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (1999). Tem experiência de atuação na área de mediação cultural e elaboração de materiais didáticos especializados em arte e educação. É diretora do Rizomas Culturais, projeto em arte educação.

²⁵ Gisa Picosque é especialista em arte-educação, atuando na formação de professores, mediadores e elaborando materiais educativos. É diretora, ao lado de Mirian Celeste Martins, do Rizomas Culturais, projeto em arte educação.

²⁶ A monitoria pode ser vista como o acompanhamento do público por um determinado tempo, controlando suas atividades, enquanto a mediação cria caminhos e espaços para o diálogo entre público e obra, viabilizando o questionamento e pensamento crítico sobre o que se está vendo. As visitas mediadas tem um papel educativo de informar e formar, naquele momento, um público questionador e criativo. O modelo da equipe educativa da Bienal estava, desde edições anteriores, ultrapassando os limites da monitoria e assumindo o papel da mediação.

²⁷ Monica Zielinsky é doutora em Arte e Ciências da Arte - Terminalidade Estética, pela Université Paris. Atualmente é professora na URS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenando pesquisas na Fundação Iberê Camargo e Centro de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É, também, coordenadora da Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para os mediadores, além do curso de mediação, foram elaborados quatro apostilas “Cadernos e Textos do Mediador” para subsídio do curso com informações complementares sobre artistas, obras, arte latino-americana e mediação cultural. Para facilitar o trabalho dos mediadores, foram criados roteiros de visita, que facilitavam no agendamento do público e garantiam mais tempo e qualidade durante a visita guiada.

A equipe de mediação recebeu treinamento para o contato e atendimento ao público com necessidades especiais – deficientes visuais, auditivos e físicos.

Aos professores da rede de ensino (público e particular) foram oferecidos o curso “Camadas para escavar sentidos: o olhar do professor-pesquisador” e o material pedagógico “Inventário dos achados: o olhar do professor-escavador de sentidos”, como forma de preparar os professores para as visitas com os objetivos e conteúdos da 4ª edição.



Figura 21 - Capa interior do material educativo elaborado para professores.
Fonte: bienalmercosul.com.br

Na capa, a seguinte frase encoraja o trabalho do professor e demonstrar a preocupação desta edição do evento:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, resolvê-lo como se resolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a todos na galeria do colecionador (Walter Benjamin).

sumário	
AÇÃO EDUCATIVA. TERRITÓRIO DA MEDIAÇÃO	5
ARQUEOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS. revolvendo a exposição	6
O OLHAR DO PROFESSOR-ESCAVADOR DE SENTIDOS	7
CAMADAS DE LEITURA QUE ORIGINAM ACHADOS	10
Caligrafia da criação	
Materialidade/Matéria	
Corpo movente	
Memória -(In)Temporalidade	
O PÓ DOS CAMINHOS, RASTROS DO SABER-FAZER DO PROFESSOR E SEUS ALUNOS	26
Convites para novas expedições	30
Referências Bibliográficas e Sugestão de leituras	32
Encarte: Baralho das Arqueologias Contemporâneas	

Figura 22 - Sumário do material educativo elaborado para professores.

Fonte: bienalmercosul.com.br

Outra inovação foi a criação do “Espaço educação e cultura”, que possuía biblioteca específica e material pedagógico para consulta e discussão do público, tornando as fontes de conhecimento acessíveis a qualquer tipo de público – escolar, especializado ou espontâneo.

Essa edição teve visitação gratuita e demonstrou grande preocupação com a comunidade de Porto Alegre e região. A itinerância de recortes do evento prossegue

em continuação – por diversas capitais do país e, desta vez, a Bienal confecciona catálogos especiais para essas itinerâncias.



Figura 23 - Marca 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Fonte: fundacaobienal.art.br

A quinta edição (2005) trouxe para toda a equipe questionamentos sobre o funcionamento da bienal, desde projetos até a execução e disposição das mostras. Uma das consequências desses questionamentos foi a forma organizacional das mostras que, nessa edição, tiveram suas obras divididas de acordo com suas especificidades linguísticas e temáticas, buscando mostrar que a arte não tem fronteiras. Os projetos curatorial e organizacional do evento são repensados, neste momento, levando em conta as novas necessidades do mercado de arte, do público que recebe este conhecimento e das mudanças no estilo de vida dessas pessoas. Outro motivo desta reformulação é a importância na internacionalização da Bienal do Mercosul, que, por ser uma bienal, deve mostrar o que há de mais contemporâneo no cenário artístico e não se esquecer de suas raízes – raízes latino-americanas e de outros centros culturais do mundo todo.

Para atingir tais objetivos algumas ações foram praticadas – dessas, algumas com resultados à curto prazo e outras a longo prazo. Duas, muito importantes, a curto prazo foram: investimentos depositados na mídia internacional e uma mostra com obras especialmente preparadas para a Bienal do Mercosul.

Participaram sete países da América Latina e três países da Europa e Estados Unidos trazendo para a Bienal artistas de grande reconhecimento mundial, mantendo a ideia de que a arte não tem fronteiras, a mostra “Fronteiras da Linguagem” foi composta por obras desses artistas que não fazem parte da América Latina - Marina Abramovic, Ilya e Emilia Kabakov, Stephen Vitiello e Pierre Coulibeuf.

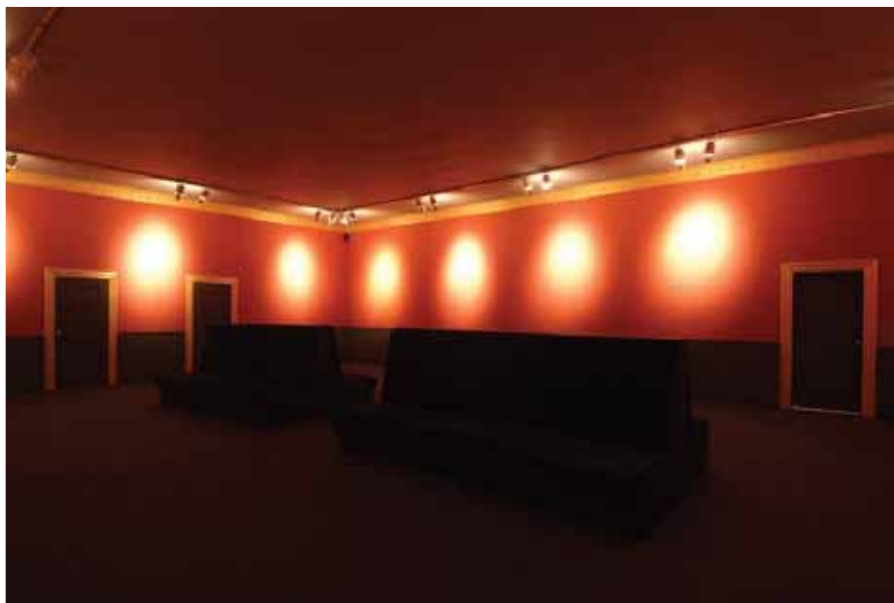


Figura 24 - Ilya e Emilia Kabakov
O museu vazio, 1993.
Detalhe da entrada da exposição “Fronteiras da linguagem”.
Fonte: NDP – FBAVM

Entre grandes nomes, o brasileiro Amilcar de Castro foi o artista homenageado e teve um pavilhão exclusivo durante o evento, com obras renomadas e inéditas expostas e algumas esculturas espalhadas por todos os pavilhões.

Com a temática “História da Arte e do Espaço – construção e expressão nas experiências de espaço na arte contemporânea” o foco da 5ª edição era questionar e explorar a relação entre o espaço físico e as manifestações artísticas do início da história aos dias atuais. Esta edição teve suas obras divididas por afinidades linguísticas, assim: “Da escultura à instalação”, “A persistência da pintura”, “Direções do Novo Espaço”, “Transformações do Espaço Público” e o Núcleo Histórico.

Todos os segmentos do evento conversavam entre si no sentido de referirem-se ao espaço, seja no espaço em que a obra é construída, no espaço em que a obra existe, no espaço das novas mídias, no espaço como suporte, no espaço público, no espaço expositivo, na ocupação do espaço ou no espaço dentro da história. Todas as divisões da Bienal do Mercosul buscaram questionar a história da arte e sua interferência no espaço contemporâneo – seja ele físico, cibernético ou pessoal.



Figura 25 - Paulo Vargas Lugo (México)
Da Escultura a Instalação.
Parte externa do Armazém do Cais – Porto Alegre.
Fonte: NDP – FBAVM



Figura 26 - Obras de Lygia Clark (Brasil)
A (re) invenção do espaço – Vista da exposição.
Santander Cultural
Fonte: NDP - FBAVM

Foi presidida por Elvaristo Teixeira do Amaral²⁸, teve curadoria geral de Paulo Sergio Duarte²⁹ e as Ações Educativas foram coordenadas por Fábio Coutinho³⁰. Nesta edição o Projeto Pedagógico quis atingir grande público mostrando as faces da arte contemporânea latino-americana e a importância desta compreensão para a vida dessas pessoas. Alguns seminários foram realizados, o Simpósio Internacional “A Arte Contemporânea: Posições e Direções em Perspectiva” com a participação de curadores e artistas do mundo todo, um ciclo de palestras aconteceu sob as temáticas “Arte em Trânsito” e “Arte e Tecnologia” – discutindo diversos temas acerca do viés central da edição e dois simpósios em parceria com a Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre – “O Espaço e o Vazio na Arte e na Psicanálise” e “O Espaço Consolidado e a Geração do Novo Espaço”. As grandes ações educativas promovidas pelo Projeto Pedagógico foram: o projeto “Diálogos Culturais”, onde diversos artistas conversaram com o público, de modo a expor suas opiniões, história e experiência e o projeto de formação cultural para estudantes a nível universitário, onde diversas palestras foram realizadas especialmente para esse público e o contato direto entre curadores e público jovem.

Novamente o material educativo foi elaborado para professores e mediadores e, dessa vez, um envelope com uma impressão, em tamanho A4, de algumas obras que estiveram expostas na Bienal e, no verso, a história do artista, o contexto da obra e plano de aula.

Nesta edição a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul fundou o NDP - Núcleo de Documentação e Pesquisa³¹, para organizar o acervo de informações e documentos da história da Bienal de Artes Visuais do Mercosul e disponibilizar para consulta de pesquisadores e estudantes. O Núcleo de Documentação e Pesquisa está, desde então, sob a responsabilidade da historiadora Fernanda Ott, que coordena o acervo, o trabalho dos estagiários e as visitas/consultas. O Núcleo está

²⁸ Elvaristo Teixeira do Amaral é empresário com formação em Administração de Empresas e experiência no mercado financeiro. É colaborador da fundação do Santander Cultural.

²⁹ Paulo Sérgio Duarte nasceu em 1946, em João Pessoa - PB. É pesquisador e professor no Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade de Candido Mendes, projetou e implantou o Espaço Arte Brasileira Contemporânea no Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, presidiu a Comissão Nacional de Artes Plásticas e leciona Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

³⁰ Fábio Coutinho é jornalista e produtor cultural ligado às Artes Visuais.

³¹ NDP – Nucleo de Documentação e Pesquisa é o acervo de dados da Fundação Bienal do Mercosul e será citado futuramente no decorrer deste trabalho.

localizado dentro do prédio da Fundação Bienal do Mercosul em Porto Alegre e possui um acervo digital no site da Fundação.



Figura 27 - Marca 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
fundacaobienal.art.br

A sexta edição, em 2007, é considerada na história das Bienais como um salto epistemológico³² para a arte educação, por ter tido novas atividades voltadas para a educação. Nesta edição, sob curadoria geral de Gabriel Pérez-Barreiro³³, pela primeira vez houve a presença de um curador específico para o Projeto Pedagógico, cargo ocupado por Luiz Caminitzer³⁴, que inovou em diversos sentidos da pedagogia para a arte. A vertente temática abordada foi metaforicamente sobre o título de um conto de Guimarães Rosa³⁵, “A terceira margem do rio” que tinha a intenção de expor uma nova forma de enxergar a arte educação ali explorada, uma nova perspectiva seguida pela Bienal naquele ano.

O projeto curatorial e o pedagógico foram construídos ao mesmo tempo e com algumas ações conjuntas, propondo intencionalmente que o público deixasse de ser apenas apreciador das obras – resultado final – e participasse de toda a reflexão sobre o processo criativo do artista e o resultado final ali exposto.

Essa edição teve quatro importantes componentes:

- Exposições monográficas, com obras de três grandes nomes para a arte latino-americana, representando-a em diversos momentos de sua história, a saber: Jorge Macchi da Argentina, Oyvind Fahlstrom do Brasil e Francisco Matto do Uruguai (Figura 28).

³² Termo utilizado por Monica Hoff, na ocasião (2008) coordenadora executiva do projeto pedagógico,

³³ Gabriel Perez-Barreiro Doutor em História e Teoria da Arte, curador de arte latino-americana do Museu de Arte Blanton da Universidade do Texas em Austin, espanhol, residente em Austin, Texas.

³⁴ Luiz Caminitzer é uruguaio e artista e professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, onde reside.

³⁵ “A Terceira Margem do Rio”, na história de João Guimarães Rosa, um homem decide, súbita e inexplicavelmente, viver em um barco no meio do rio. O barco, inexplicavelmente, permanece parado neste lugar. Após certo tempo, a família aceita sua silenciosa presença e ele passa a constituir uma terceira margem para esse rio, mudando sua ecologia cultural para sempre através de sua teimosa presença.



Figura 28 - Antártica 2, 2003

Papel e grafite sobre papel.

22,5 x 30,5 cm

Collection of Craig Robins, Miami, USA.

Fonte: Jorge Macchi para o Guia da 6ª Bienal do Mercosul.

- Conversas, onde artistas latino-americanos convidaram artistas de outros lugares do mundo que tivessem produções semelhantes para que suas obras dialoguem, participaram 35 artistas de diversos pontos. O artista, nesta mostra, tem papel de destaque e que a arte flui com tanta velocidade, sem limites, enquanto as instituições de arte não conseguem acompanhar esta demanda (Figura 29).



Figura 29 - Beatriz González, Colômbia, 1938.

Rodapé da tragédia, 1983.

Impressão tipográfica sobre papel jornal.

100 x 560 x 2,5 cm

Fonte: Guia da 6ª edição da Bienal do Mercosul.

- Zona Franca, 20 projetos selecionados por curadores internacionais, escolhidos por qualidade, relevância e atualidade, buscando mostrar ao público que o curador precisa de liberdade de critérios para definir o que considera de qualidade, sem considerar nacionalidade, religião, ou qualquer outro “rótulo” (Figura 30).



Figura 30 - Leopoldo Estol, Argentina, 1981.

Poxi-pics, imagens do início do século XXI, 2007.

Fotografia em cores, recortes de jornal, cartazes, desenhos, textos sobre parede e instalações.

Dimensões variáveis.

Fonte: Guia da 6ª Bienal do Mercosul

- Três Fronteiras, onde quatro artistas de outros países do mundo estiveram vivenciando experiências nas fronteiras entre Brasil, Paraguai e Argentina e, a partir destas, cada um dos artistas criou uma obra especialmente para a Bienal.

Continuando o extenso esforço em favor da transformação cultural, a sexta edição da Bienal do Mercosul se preocupou com o papel do artista no processo educativo, envolvendo o público no processo de criação das obras de arte. O curador do projeto pedagógico da mostra, Luiz Camnitzer, considera que a forma que a Arte vem sendo ensinada nas escolas perdeu-se no tempo e deve deixar de ser um “luxo desnecessário” e permanecer uma forma de pensar e ver o mundo. Assim,

[...] a equipe curatorial redesenhou a estrutura da Bienal para destacar a relação entre o artista e o público, para envolver o visitante no processo criativo do artista, para conseguir que o consumidor vá se equipando para ser criador; em outras palavras: para voltar a resgatar a arte como uma metodologia do conhecimento. Queremos que a ênfase da mostra não termine em exibir a inteligência do artista, mas em estimular a

inteligência do visitante. Essa tarefa, por sua vez, estimula muito mais a nossa inteligência como artistas do que poderia conseguir o narcisismo tradicional. (CAMINITZER in CAMINITZER L., PÉREZ-BARREIRO G.(org.), 2009, p. 13)

Estações pedagógicas foram instaladas diante de algumas obras – 20 estações no total -, onde os artistas puderam explicar o contexto de sua obra, o que estavam trabalhando naquele momento e o público pôde deixar depoimentos e recados. Essas estações tinham a finalidade de aproximar o artista (sua produção e processo criativo) do público. Também, em cada local de exposição, foram construídos Espaços pedagógicos – salas de pesquisa, estudos, reunião e salas de exposição dos trabalhos realizados pelos alunos visitantes (resultado das atividades mediadoras).

Mais de 40 encontros entre equipe de formação e professores da rede pública e particular aconteceram em 37 cidades. Esses encontros tinham o objetivo de aproximar o universo da 6ª Bienal do Mercosul às atividades do calendário escolar e preparar os professores para acompanhar seus alunos à visita mediada, promovendo outras atividades e continuando o trabalho em sala de aula. Os kits de material pedagógico preparados para auxiliar os professores foram distribuídos nestes encontros para cerca de 7,5 mil docentes

Um simpósio para apresentar as propostas do projeto pedagógico aconteceu antes do início do evento e outro, sobre arte-educação, aconteceu nos últimos dias de exposição, ambos com a participação de teóricos de todo o mundo.

Durante cinco meses, 300 estudantes, participaram do curso de formação dos mediadores – desses, 240 trabalharam no evento. O curso trabalhou com questões sobre a América Latina e sua produção artística, Arte contemporânea, contato e atendimento ao público, atendimento ao público com necessidades especiais e outras atividades de mediação práticas – algumas em parceria com professores da rede pública e seus alunos. Inúmeras conversas entre mediadores, artistas e curadores das mostras fizeram parte do curso de formação.

O projeto Diálogos promoveu encontros entre artistas de todo o mundo – principalmente de outros países do Mercosul – com artistas locais, possibilitando a troca de experiências e análise de projetos. Cerca de 40 artistas de Porto Alegre e região encontraram-se com outros artistas e curadores da mostra.



Figura 31 - Marca 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Fonte: fundaçãobienal.art.br

“Grito e Escuta”, a sétima edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que aconteceu em 2008, coloca a obra de arte como um ponto de partida para perguntas e é, ao mesmo tempo, resultado de uma série de questões. O ponto de partida desta edição, para a curadoria, são os pontos de referência de cada artista para o seu processo de criação – referenciais artísticos, históricos, sociais, filosóficos, entre outros.

Esta bienal alcançou grandes conquistas para a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, à começar pela primeira semana do evento (16 a 18 de outubro) que, além das atividades normais do evento, foi uma semana com performances diárias de diversos artistas em diversos lugares – Luiz de Abreu, Jérôme Bel, Paulo Bruscky, Cabelo, John Cage, Sergio De Loof, Marcia X e Ricardo Ventura e Romano e Guilherme Vaz.

As curadorias estiveram sob o comando de: curadoria geral – Victoria Noorthorn³⁶ e Camilo Yanez³⁷; curadoria pedagógica – Marina De Caro; curadores adjuntos – Roberto Jacoby (Argentina), Arthur Lescher (Brasil), Mario Navarro (Chile) e Laura Lima (Brasil). Cerca de 100 artistas participaram desta edição – Alemanha, Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, EUA, França, México, Suíça, Reino Unido, Uruguai e Venezuela.

³⁶ Victoria Noorthorn é curadora independente, formada em Artes pela Universidade de Buenos Aires e *Master of Arts in Curatorial Studies* pelo Bard College, Nova Iorque. Trabalha em diversos museus do mundo inteiro e em colaboração com o trabalho de alguns artistas. É Argentina e nasceu em 1971.

³⁷ Camilo Yanez é artista visual e curador. Graduado e mestre em Artes pela Universidade do Chile. É professor da Universidade Diego Portales, e da UNIACC. Expos suas obras em vários museus do mundo todo e foi curador de diversas exposições – a maioria no Chile, onde nasceu em 1974.

O artista, como produtor de pensamento crítico, foi o centro de todas as ações e exposições desta edição, assim como os processos criativos conduziram o formato e atividades. O público, contagiado com a criação mais do que com uma temática, pôde participar de sete exposições, dessas, três tinham foco central no artista e sua situação – o artista como sujeito social, como sujeito individual e sujeito artístico e outras quatro mostras com foco central no processo criativo – a cidade: inserção e irradiação, a transformação, o projeto e a projeção e o desenho como tradução do pensamento artístico.

Biografias coletivas: aconteceu a partir da frase do artista chileno Juan Downey, buscando inspirar artistas e público. *“Propomos uma estética que manipule a própria sociedade como se fosse material tridimensional. Não é poder político o que queremos obter através da arte, mas sim a sobrevivência, a reprodução e o prazer para nossa espécie”.*

Neste componente da Bienal do Mercosul, os artistas participantes utilizaram inúmeros materiais e técnicas para realizar um mergulho do público em problemas e contextos não tão conhecidos, não tão explorados. A mostra teve como intenção mostrar o papel do artista na vida em comunidade, ampliando os horizontes do público, atentando-os para questões inusitadas. Contou com a participação de dez artistas contemporâneos - Abraham Cruzvillegas (México), Daniele Buetti (Suíça), Hoffmann's House - José Pablo Díaz, Rodrigo Vergara e Carlos Cabezas (Chile) (Figura 32), Jordi Colomer (Espanha), Juan Downey (Chile), Nicolas Floc'h (França), Pablo Rivera (Chile) e Pedro Reyes (México).



Figura 32 - Hoffmann's House - José Pablo Díaz, Rodrigo Vergara e Carlos Cabezas – Chile
Al revés de La orientación natural
Instalações sonoras
Fonte: fundacaobienal.art.br

Os artistas participantes da mostra “Ficções do Invisível” expõem sua obra, o seu processo de criação e os pontos de partida que interferem em sua obra, assim, expondo o seu particular e a relação entre obra e vida privada. Esses artistas participantes foram: Ana Gallardo (Argentina), Anna Maria Maiolino (Brasil), Daniela Thomas (Brasil), Fabio Kacero (Argentina), François Bucher (Colômbia), Gabriel Sierra (Colômbia), Janine Antoni (Bahamas), Jérôme Bel (França), José Alejandro Restrepo (Colômbia), Luiz de Abreu (Brasil) (Figura 33), Mário Peixoto (Brasil), Ryan Gander (Reino Unido), Samuel Beckett (Irlanda) e Sergio De Loof (Argentina).



Figura 33 - Luiz de Abreu, Brasil
O samba do crioulo doido (2004)
Performance
Fonte: fundacaobienal.art.br

A mostra “Absurdo”, também com foco central no artista, trabalha com a instabilidade e a estranheza dentro das instituições museológicas, desmistificando e indo para além dos limites dessas. O artista se propõem a extravasar esses limites e existir dentro de um universo instável, inesperado, ficcional, repleto de novas perspectivas.

Participaram dessa mostra Alejandra Seeber (Argentina), Cabelo (Brasil), Débora Bolsoni (Brasil), Francisco de Almeida (Brasil), Gilberto Esparza (México), Marcellvs L. (Brasil), Márcia X e Ricardo Ventura (Brasil), Niles Atallah (Chile), Joaquín Cociña (Chile) e Cristóbal León (Chile), Nina Lola Bachhuber (Alemanha) e Romano (Brasil).



Figura 34 - Entrada da Mostra Absurdo
Armazén Cais do Porto
Fonte: fundacaobienal.art.br

A artista Débora Bolsoni, na instalação *Margem*, aborda de forma bem humorada e simples a ideia de domínio público, moldando, com um balde, a areia de um deserto metafórico e formando a margem de um rio imaginário.



Figura 35 - Debora Bolsoni – Brasil
Margem / Instalação, 2009.
Fonte: fundacaobienal.art.br

A mostra *Texto Público*, contou com a participação de 22 artistas que trabalhassem com a temática cidade e de diversas formas poéticas dessem um novo significado ou uma nova ocupação para o espaço físico e sonoro da cidade de Porto Alegre. Os artistas participantes foram: Cadu (Brasil), Camila Sposati (Brasil), Chelipa Ferro – Luiz Zerbini, Sergio Mekler e Barrão (Brasil), Cristiano Lenhardt

(Brasil) (Figura 36), Daniel Acosta (Brasil), Eduardo Basualdo (Argentina), Eduardo Navarro (Argentina), Gilberto Esparza (México), Henrique Oliveira (Brasil), Marcela Armas (México), Mauro Restiffe (Brasil), Pablo Rivera (Chile), Patricio Larrambebere (Argentina), Paul Ramírez Jonas (Estados Unidos), Provisorio Permanente – Eduardo Basualdo (Argentina), Hernán Soriano (México), Pedro Claudio Wainer e Victoriano Alonso (Argentina) e Rosângela Rennó (Brasil).

A intenção era que a cidade e os fenômenos urbanos fossem o centro das atividades desses artistas, que usaram alguns vetores de investigação pré-determinados. Sendo: a iluminação para dar visibilidade a pontos escondidos da cidade, um rádio com sinal para todos os artistas participantes da bienal irradiando ideias e acontecimentos, trabalhos sobre o fluxo do espaço e tempo da cidade e pontos estratégicos no mapa de Porto Alegre, articulando outros acontecimentos do evento.



Figura 36 - Cristiano Lenhardt – Brasil
Ao vivo – Ação de hasteamento da bandeira Ao vivo
2009
Fonte: fundacaobienal.art.br

A mostra “Árvore Magnética” teve a união de artista-curador e artista-expositor como carro chefe da exposição, visando mostrar ao público as transformações que a obra sofre em toda a sua produção e que, seu momento de

criação final não precisa estar dentro do ateliê, antes do começo da exposição. Aqui, a partir de uma proposta curatorial e artística, onze artistas realizaram obras, especialmente para esta edição, que sofreram dez mudanças ao longo do evento. Foram divididas em três eixos de transformação – construtiva, onde ganhavam elementos; neutralidade, transformações visivelmente inexistentes; e destrutiva, onde perdiam elementos de sua existência.

Aqui, participaram: Adrià Juliá (Espanha) / Capacete (Brasil), Courtney Smith (Estados Unidos), Cristóbal Leyht (Chile), Diego Fernández (Chile), Francisca García (Chile), Ingrid Willdi (Chile), Jonathas de Andrade (Brasil), José Carlos Martinat (Peru), Mariela Scafati (Argentina), Paulo Nenflídio (Brasil) e Raquel Garbellotti / Capacete (Brasil).



Figura 37- Vista de parte da mostra “Árvore Magnética”.
Fonte: fundacaobienalart.br

A mostra “Projetáveis” convocou artistas de todo o mundo para refletir sobre questões entorno do projeto de arte, a ideia de projeto como o lançamento de algo inexistente, o projeto como planejamento, como evolução de uma ideia e a projeção com o sentido de criar públicos e vínculos.

Participaram desta mostra Alejandra Prieto e Nicolás Rupcich (Chile), Antoni Abad (Espanha), Cinthia Marcelle (Brasil), Fabiana de Barros (Brasil/Suíça), Fernando Pião (Brasil), Fernando Velázquez (Uruguai), Furallefalle - Iñaki Lopez Ordoñez e Vanesa Castro (Espanha), Grupo CDM - Centro de Desintoxicação Midiática - Ricardo Perufo Mello, Eduardo Montagna da Silveira e Leonardo de

Jesus Furtado (Brasil), Gustavo Marrone (Argentina), Karina Peisajovich (Argentina), Martin Kohout (República Tcheca), Oto Hudec (Eslováquia), Paul Matosic (Reino Unido), Ran Huang (China), Renata Marquez e Wellington Cançado (Brasil), Sara Wolfert e Mathias Tervo (Suécia), Shirin Sabahi (Irã), Terence Gower (Canadá) e Tina Willgren (Suécia).

Participaram projetos de vários tipos: fotografias, vídeos – curta, média e longa metragem, imagens, sombras, slide shows, instalações, vídeo conferências, performances, páginas da web, etc. Projetos capazes de serem projetados em uma tela para exibição, transmitidos na internet, disponíveis para download e capazes de viajar o mundo.

“Desenho das ideias”, outra mostra da sétima edição, possui ênfase no desenho como disciplina central capaz de dialogar com outras linguagens/disciplinas ao mesmo tempo que é a forma mais transparente de representar o pensamento do artista. O desenho aqui é entendido como base de um projeto ou o projeto por si só.

O tema – desenho – é dos mais abrangentes e por isso, os trabalhos foram divididos de três formas. A primeira é o desenho como transcendência das ideias, participando artistas da América Latina e de outros lugares do mundo, sendo contemporâneos ou não. Na segunda parte, os artistas de cada sala dialogam entre si através de sua obra, sobre diferentes temáticas do universo da imagem. E por fim, as obras dialogando com a temática geral da 7ª edição – Grito e Escuta.

Participaram desta mostra: Abraham Cruzvillegas (México), Anna Maria Maiolino (Brasil), Arnaldo Antunes (Brasil), Arturo Herrera (Venezuela), Augusto de Campos (Brasil), Cildo Meireles (Brasil), Décio Pignatari (Brasil), Delcy Morelos (Colômbia), Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Elisa O’Farrell (Argentina), Fabio Kacero (Argentina), Fermín Eguía (Argentina), Flávio de Carvalho (Brasil), Guilherme Vaz (Brasil), Henri Michaux (Bélgica), Iran do Espírito Santo (Brasil), James Ensor (Bélgica), Johanna Calle (Colômbia), John Cage (Estados Unidos), Jorge Caraballo (Uruguai), José Antonio Suárez (Colômbia), Juan Downey (Chile), Laura Kuhn (Estados Unidos), León Ferrari (Argentina), Liliana Porter (Argentina), Linda Matalon (Estados Unidos), Magdalena Jitrik (Argentina), Maria Lúcia Cattani (Brasil), Marta Minujín (Argentina), Milton Machado (Brasil), Nina Lola Bachhuber (Alemanha), Oswaldo Goeldi (Brasil), Paulo Bruscky (Brasil), Ricardo Lanzarini (Uruguai), Romano (Brasil), Tomás Espina (Argentina), Walmor Corrêa (Brasil) e Yun-Fei Ji (China).



Figura 38 - Cildo Meireles, Brasil
Introdução à nova crítica, 1970
Cadeira de madeira, pregos, tecido e ferro.
Coleção do artista
Fonte: bienalmercosul.art.br/desenho-das-ideias

O Projeto Pedagógico da 7ª edição da Bienal do Mercosul preocupou-se em desenvolver atividades educativas em espaços específicos dentro de cada mostra, entendendo que os artistas podem colaborar com ações não-formais de ensino. Essas atividades aconteciam também dentro de espaços pedagógicos ambulantes que circulavam por toda a cidade de Porto Alegre – principalmente, ao redor das mostras da Bienal.

O Projeto desta edição buscou a descentralização da proposta pedagógica através de três atividades específicas: Artistas em disponibilidade, Espaços em disponibilidade e Vias de diálogo, um futuro disponível. Ambas atividades estimulavam a participação de toda a cidade de Porto Alegre, cidades da região e outros países latino-americanos. Entenda.

“Artistas em disponibilidade”, um programa de residência artística que aconteceu pela primeira vez nesta edição, onde 14 artistas estiveram em diferentes comunidades do Rio Grande do Sul aplicando sua própria metodologia em atividades interdisciplinares para o público escolar.

Participam das residências artistas brasileiros (João Mode - Projeto REDE; Júlio Lira - Percursos Urbanos e mediação de saberes; Ricardo Basbaum – NPB, Novas Bases para a Personalidade; Maria Helena Bernardes e Andre Severo - Arte da conversação); artistas da Argentina (Diana Aisenberg - História(s) da arte - Dicionário de Certezas e Intuições, Claudia del Río – Clube do desenho; Diego Melero – Aulas de Ginástica e Filosofia política; Rosario Bléfari – A realidade em partituras, laboratório de escritura e canções), um artista da Colômbia (Nicolás París - Laboratório de desenho), um curador do Chile (Gonzalo Pedraza – Coleção Vicinal); um coletivo de artistas do Uruguai (Francisco Tomsich y Martín Verges – Transposição de um estudo para um retrato comum) e *um* artista francês (Nicolás Floc'h - A grande troca, projeto para desejos coletivos).

Essas residências aconteceram nos três meses antecedentes à abertura oficial do evento nas seguintes cidades do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, São Leopoldo, Montenegro, Caxias do Sul, Santa Maria, Pelotas, Santana do Livramento, Santa Vitoria do Palmar, Maquiné, Osório e Torres.

Espaços em disponibilidade, um programa de oficinas, convidou ateliês e instituições ligadas a prática artística contemporânea à participar oferecendo oficinas, cursos e palestras planejados de acordo com as atividades pedagógicas da edição.

Em um terceiro momento o programa de intercâmbio Vias de Diálogo, que, com o incentivo da Fundação Bienal do Mercosul e o apoio de centros culturais em Montevideu, Buenos Aires e Assunção, proporcionou viagens para os curadores e artistas do evento, realizando encontros, como forma de ampliar o diálogo e facilitar a circulação desses artistas em diversos países da América Latina. Levando em conta que cada país, cada cidade, possui características e problemas distintos, geradores da produção artística contemporânea, a Fundação entendeu que, o diálogo e a discussão sobre essas questões abririam portas para uma união necessária entre os artistas da América Latina, possibilitando viagens de intercâmbio para além do evento – em busca de um futuro promissor.

Jornadas Mesas de Encontro, outro programa do Projeto Pedagógico, proporcionou a 14 artistas convidarem outros artistas, críticos e pensadores, preferencialmente com projetos distintos e contrários, para debates sobre a produção, a obra de arte e arte educação. Esses encontros aconteceram anteriormente a abertura oficial do evento.

A formação de professores aconteceu em Porto Alegre e outras 16 cidades do Rio Grande do Sul - Canoas, Caxias do Sul, Cruz Alta, Garibaldi, Gravataí, Guaíba, Osório, Passo Fundo, Pelotas, Rio Grande, Santa Maria, Santana do Livramento, Santo Ângelo, São Leopoldo, São Luiz Gonzaga e Vacaria. Com o intuito de aproximar os professores à abordagem teórica e prática da Bienal do Mercosul, sua linguagem e possibilidades de trabalho em sala de aula.

O curso aconteceu em dois módulos e teve como embasamento o material educativo da sétima edição elaborado por Luiz Caminitzer, que traçava uma trajetória da história da arte até à arte contemporânea, com imagens e textos para inspirar e dar suporte ao arte-educador.

A equipe de formação, composta por: Marcia Coiro – coordenadora de relações institucionais do Projeto Pedagógico; Miriam Benigna Lessa Dias - professora e diretora de teatro; Estêvão da Fontoura Haeser - artista plástico, bacharel em desenho pela UFRGS; Jorge Bucksdricker - mestre em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Roger Alex Kichalowsky Prates – performer, compositor, artista plástico - bacharel em escultura e licenciado em educação artística pela UFRGS e Ana Ligia Becker – artista e professora, graduanda em artes visuais pela UFRGS.

O curso de formação de mediadores aconteceu de julho a agosto de 2009 contendo aulas teóricas e práticas sobre as abordagens do projeto curatorial, caminhos da arte contemporânea e questões de arte-educação. Além disso, os mediadores receberam aulas de expressão corporal e voz, para melhor atender o público da Bienal do Mercosul, assim como o projeto Vivências nas Escolas, que possibilitou o contato direto em atividades práticas entre mediadores e público escolar.

Pela primeira vez, o curso de formação de mediadores foi ampliado para o modo de EAD - Ensino à distância, permitindo a participação de alunos do interior do Rio Grande do Sul e outros estados. Serão 50 vagas (um quarto do total de vagas) disponíveis para alunos de EAD, que farão cursos, assistirão palestras e participarão das aulas de formação online. Essa manobra acontece em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O Projeto Pedagógico investiu em atividades experimentais que pudessem se transformar posteriormente em atividades permanentes e independentes, capaz de construir novas experiências e ampliar o diálogo entre a arte e a educação.

2. A 8ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

A 8ª Bienal do Mercosul, aconteceu em 2011, sob a temática “Ensaio de Geopoética” e trouxe importantes inovações – tanto para seu modelo, como para a arte e a educação. Com curadoria geral de José Roca³⁸, o título “Ensaio de Geopoética” permitiu o questionamento sobre as noções de territorialidade, fronteira, mapas e local, presentes na história da Bienal do Mercosul e dos países latino-americanos.



Figura 39 - Marca da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Fonte: fundacaobienal.art.br

O evento foi dividido em sete mostras: Geopoéticas, Cadernos de Viagem, Cidade Não Vista, Além Fronteiras, Eugenio Dittborn, Continentes e a Casa M. Todas as mostras possuíam um projeto curatorial distinto com possibilidade de diálogos entre si. As sete mostras foram divididas em dois grupos de ações estratégicas: expositivas e ativadoras; as ações expositivas estavam ligadas à relação público – obras – tema, enquanto as ações ativadoras tinham ênfase na relação público – artista e poderiam resultar em exposições. A seguir, esquema estratégico (Figura 40):

³⁸ José Roca é curador geral da 8ª Bienal do Mercosul, formado em Arquitetura com especialização em Estudos Críticos e mestrado em Design e Gestão de edificações culturais. Foi curador e diretor de importantes eventos pelo mundo, como Bogotá, Porto Rico e Colômbia – sua cidade natal.

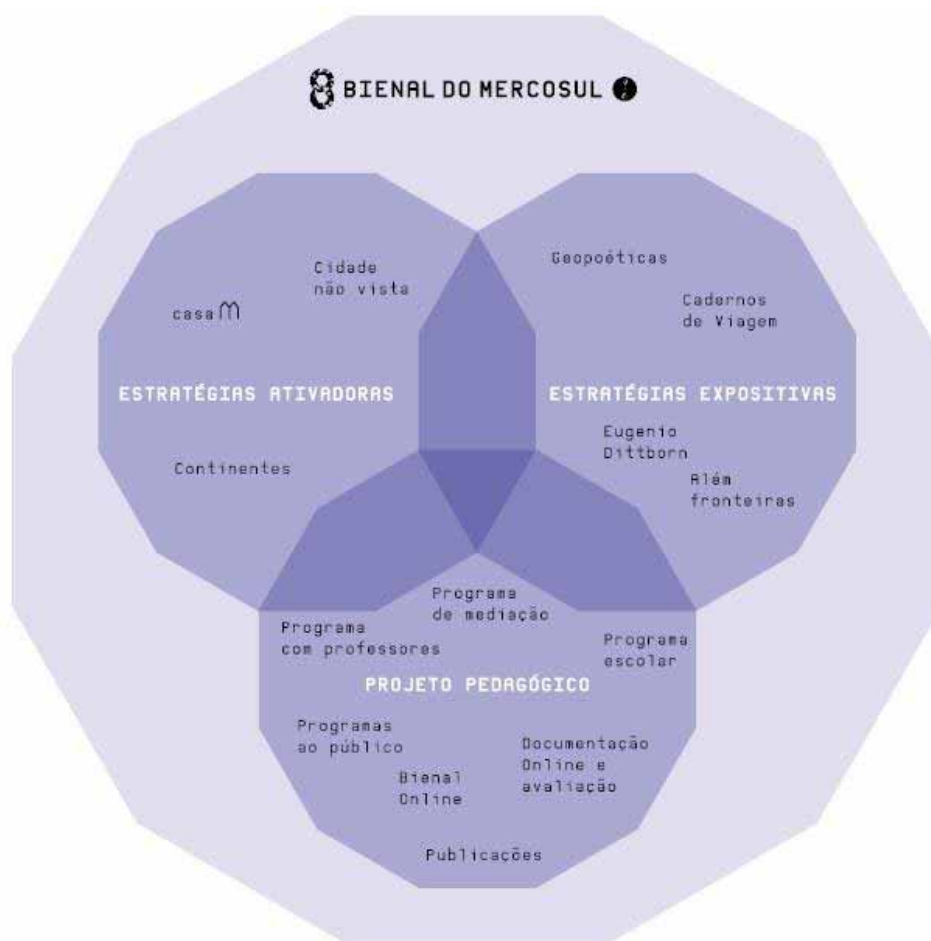


Figura 40 - Esquema estratégico 8ª Bienal do Mercosul
 Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul.

Geopoéticas (Figura 41) - A mostra foi realizada nos Armazéns do Cais do Porto³⁹ - A4, A5 e A6 (1900m² cada um), com 109 obras de arte e curadoria de José Roca⁴⁰, abordando questões de nacionalidade e territorialidade.

Atualmente, essas noções - territorialidade e nação - são muito discutidas e exploradas no mundo da arte. No caso desta edição, a temática sugeriu grandes possibilidades de discussão e formas de enxergar essas fronteiras, o território e principalmente, o mundo da arte. Os galpões, recheados de arte crítica e, muitas vezes, bem-humorada, possibilitaram ao público conhecer construções político-econômicas, definidas ao longo do tempo, por todo o mundo e, principalmente, pela América Latina.

³⁹ Armazéns Cais do Porto – Av. Mauá, 1050, Centro de Porto Alegre.



Figura 41- Armazéns Cais do Porto.
Porto Alegre – RS
Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul

Explorando aspectos de nação e território, suas retóricas visuais (bandeiras, mapas, hinos, passaportes, etc), suas identidades e estratégias de abordagem, além de críticas fortes ao extremismo que separa algumas fronteiras geográficas, políticas e sociais. Representações do mundo, das fronteiras, de novas organizações e mapas (invertidos, afetivos e reais), estiveram nesta mostra, mais que isso, vídeos, fotografias, objetos e ícones foram organizados, expostos, reorganizados e refeitos, a partir de um olhar crítico e sensível de cada artista.

O projeto curatorial traz varias perguntas. Quais sao as alternativas a noção convencional de nação? Pode haver cartografias que não estejam ao serviço da dominação? É possível posicionar o irredutivelmente local como alternativa a globalização? Que tipo de cidadania ocorre em um território não urbano? Qual e o *status* político de uma nação ficcional? Qual e a relação entre viagem e colonização? (ROCA,J. in RAMOS,A (coord.);ROCA, J.(curador geral); TALA, A; AMARAL, A; ALVES, C.; ALBUQUERQUE,F; HELGUERA,P; SANTOSCOY, P. (colaboradores), 2011, p. 44.)

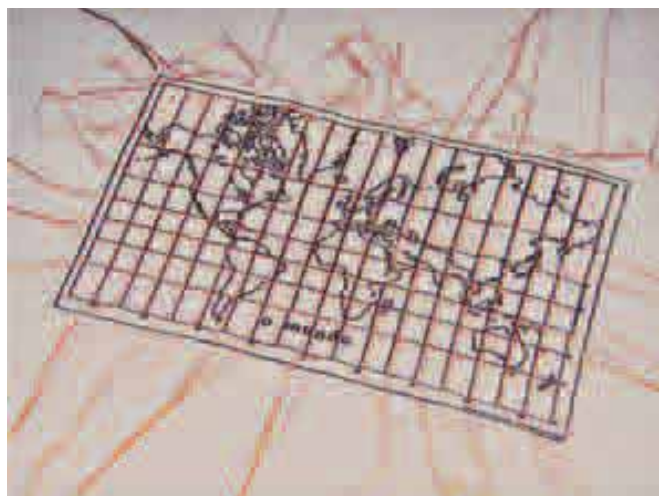


Figura 42 - Anna Bella Geiger, Brasil.
Variáveis
Desenho, serigrafia e bordado à máquina sobre linho branco.
4 partes de 25 x 30 cm.
Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul



Figura 43- Paola Parcerisa, Paraguai
Bandera Vacía [Bandeira vazia], 2006.
Costura e bordado.
Coleção CAV Museo del Barro, Assunção.
Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul

No interior desta mostra existiram pavilhões representando os espaços autônomos, utópicos ou isolados, que existem na realidade ou na imaginação e são denominados, na Bienal do Mercosul, como ZAP – Zonas de Autonomia Poética.

Participaram 59 artistas, sendo: Alberto Lastreto – Argentina, Alicia Herrero – Argentina, André Komatsu – Brasil, Angela Detanico & Rafael Lain – Brasil, Anna

Bella Geiger – Brasil, Barthélémy Togu – Camarões, Center for Land Use Interpretation – EUA, Coco Fusco – EUA, Cristina Lucas – Espanha, Donna Conlon & Jonathan Harker – EUA, Duke Riley – EUA, Edgardo Aragón – México, Eduardo Abaroa – México, Emmanuel Nassar – Brasil, Fabio Morais – Brasil, Fernando Bryce – Peru, Flavia Gandolfo – Peru, Francis Alÿs – Bélgica, Guilherme Peters – Brasil, Irwin / NSK – Eslovênia, Iván Candeo – Venezuela, Javier & Erika – Paraguai, Jean-François Boclé – França, Jon Rubin & Dawn Weleski – EUA, Jonathan Harker – EUA, José Toirac & Meira Marrero – Cuba, Juan Manuel Echavarría – Colômbia, Kajsa Dahlberg – Suécia, Khaled Hafez – Egito, Lais Myrrha – Brasil, Leslie Shows – EUA, Lucía Madriz - Costa Rica, Luis Gárciga – Cuba, Luis Romero – Venezuela, Manuela Ribadeneira – Equador, Marcelo Cidade – Brasil, Marcius Galan – Brasil, María Teresa Ponce – Equador, Mark Lombardi – EUA, Mayana Redin – Brasil, Melanie Smith / Rafael Ortega – México, Miguel Angel Rios – Argentina, Miguel Luciano - Porto Rico, Pablo Bronstein – Argentina, Paco Cao – Espanha, Paola Parcerisa – Paraguai, Paulo Climachauska – Brasil, Raquel Garbelotti – Brasil, Regina Silveira – Brasil, Sanna Kannisto – Finlândia, Sealand – Sealand, Slavs and Tatars – Bélgica, Rússia e Inglaterra, Torolab / Raúl Cárdena – México, Uriel Orlow – Suíça, Voluspa Jarpa – Chile, Yanagi Yukinori- Japão, Yasmín Hage – Guatemala, Ykon – Finlândia e YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES - Coreia do Sul.

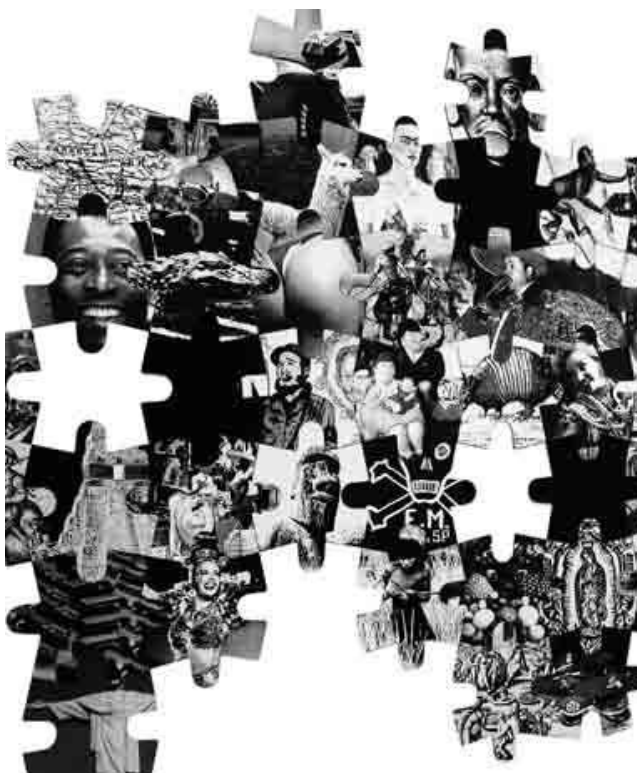


Figura 44 - Regina Silveira, Brasil.
Para ser continuado... (quebra-cabeça latino-americano), 1998.
Vinil adesivo sobre espuma. 40 x 50 cm, 110 peças.
Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul

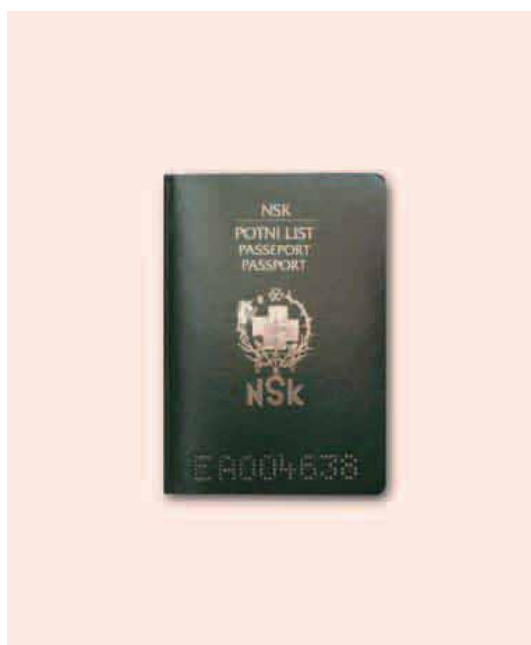


Figura 45 - Irwin NSK – Eslovênia.
ZAP – Zonas de Autonomia Poética
Estado no tempo, Julho de 2010.
Fotografia.
Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul.

A mostra *Além fronteiras* aconteceu no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, sob curadoria de Aracy Amaral⁴¹, convidada. Contou com 25 obras de nove artistas, sendo: Cao Guimarães – Brasil, Carlos Pasquetti – Brasil, Carlos Vergara – Brasil, Felipe Cohen – Brasil, Gal Weinstein – Israel, Irene Kopelman – Argentina, José Alejandro Restrepo – Colômbia, Lucia Koch - Brasil e Marina Camargo – Brasil.

Percorrendo os pampas rio-grandenses, argentino e uruguaio, percebe-se uma semelhança geográfica enorme e uma mesma realidade cultural e social nesses pontos, divididos por limites geográficos, idiomas e fronteiras. O mesmo acontece com o território que no período colonial foi o das Missões Jesuíticas e os *canyons*. Dessa forma, a curadoria procurou questionar os limites dessas fronteiras políticas, sociais e geográficas. Os artistas participantes da mostra viajaram por Tacuarembó, Melo, Salto, Alegrete, São Gabriel, Rio Pardo, Jaguarão, Pelotas, entre outras cidades que foram visitadas fisicamente ou, através da internet – como o artista Gal Weinstein que utilizou uma ferramenta da internet para visitar o município Entre-Ijuís e a partir destas imagens criou uma enorme tapeçaria.



Figura 46 - Detalhe da obra de Gal Weinstein no MARGS Tapeçaria, madeira, grama artificial, PVC, carpete e feltro.
Fonte: Marina Lanzoni Louzada

⁴¹ Aracy Amaral é crítica e curadora de arte, possui inúmeros livros e publicações nos temas: arte, exposição, artista, obra e Brasil.

Através de seus olhares sensíveis, puderam criar uma leitura artística dessa paisagem peculiar do Estado e através de suas obras questionar as diferenças de fronteira, idiomas e limites geográficos, apesar das semelhanças. Entre as obras contemporâneas, 34 objetos históricos serão expostos, assim como as obras de artistas históricos do Rio Grande do Sul, que concordaram em colaborar com a mostra, esses artistas são: Pedro Weingartner, Leopoldo Gotuzzo, Iberê Camargo, Lenir de Miranda, Guilherme Litran e Angelo Guido.

Refletindo sobre esses territórios *além fronteiras*, indagamos: que são os limites políticos-geográficos senão expedientes criados pelos homens para plantar uma bandeira, desenhar um escudo, compor um hino e exigir documentação para cruzar uma fronteira por eles mesmos demarcada? (AMARAL in RAMOS,A (coord.);ROCA, J.(curador geral); TALA, A; AMARAL, A; ALVES, C.; ALBUQUERQUE,F; HELGUERA,P; SANTOSCOY, P. (colaboradores), 2011, p. 431)



Figura 47 - Carlos Pasquetti, Brasil.
Espaço para esconderijo, 1972.
Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul

Caderno de Viagens - Armazém Cais do Porto, A7 e Santana do Livramento, Caxias do Sul, Ilópolis, Teutônia, Pelotas, Bagé, São Miguel das Missões, Tavares, Upamaroti, Porto Lucena, Pinhal da Serra e Santa Maria.

Participaram: Beatriz Santiago Muñoz - Porto Rico, Bernardo Oyarzún – Chile, Kochta & Kalleinen (Oliver Kochta-Kalleinen e Telervo Kalleinen) – Finlândia, Marcelo Moscheta – Brasil, Marcos Sari – Brasil, María Elvira Escallón – Colômbia, Mateo López – Colômbia, Nick Rands - Inglaterra e Sebastian Romo – México.



Figura 48 - Coro de queixas de Teutônia, 2011.

Kochta e Kalleinen, performance.

Fonte: youtube.com.br



Figura 49 - Imagem da Mostra Cadernos de Viagens

Fonte: Marina Lanzoni Louzada

Nove artistas, com a prática habitual de viajar, foram escolhidos para viajar por três semanas pelo Rio Grande do Sul, deixando que os aspectos geográficos, sociais e experiências adquiridas regessem os caminhos de sua produção para a mostra. Dessa forma, os artistas permitiram que as especificidades do Estado inspirassem suas criações. Ao fim do prazo proposto, cada artista realizou uma mostra em seu destino e pôde compartilhar com a comunidade local aquilo que havia angariado durante as viagens e somado a seu repertório pessoal. Ao regressarem para seus ateliês, realizaram as obras expostas em *Cadernos de*

Viagem. A mostra teve curadoria de Alexia Tala⁴², que acreditou, neste momento, que, independente da tipologia do artista o viajante acumula conhecimento e experiências, sendo justo dividi-las com o público sob um olhar sensível e experiente do viajante, mostrando também a característica nômade da arte contemporânea, que já não acontece mais, apenas, dentro de ateliês. A mostra aconteceu no Cais do Porto, as margens do rio Guaíba.



Figura 50 - Marlon de Azambuja, Brasil
Intervenção artística no Viaduto Otávio Rocha, 2011.
Fonte: bienalmercosul.art.br

Cidade Não Vista aconteceu sob curadoria de Cauê Alves⁴³ e questionou o olhar da comunidade sobre a cidade de Porto Alegre, a partir de um projeto de arqueologia urbana, em que nove pontos da cidade foram escolhidos para receber intervenções de nove artistas – um em cada ponto. Esse projeto de arqueologia

⁴² Alexia Tala nasceu em Santiago, no Chile, em 1966. É Mestre em Artes pelo Camberwell College of Arts e atua como professora-convitada em instituições de arte da Inglaterra.

⁴³ Cauê Alves nasceu, vive e trabalha em São Paulo. É curador e professor na PUC – São Paulo, no curso Arte: história, crítica e curadoria. Foi curador do Panorama de Arte Moderna no MAM – SP, curador do Clube de Gravura do MAM – SP, entre outras curadorias.

urbana determinou lugares de Porto Alegre que possuem importância para a história da cidade, mas que não são notados ou visitados pelos moradores de Porto Alegre e público visitante.

Os artistas participantes levaram em conta aspectos históricos, geográficos, sociais, literários e artísticos para, de forma impactante, despertar a curiosidade e o olhar do espectador, que muitas vezes transita por aqueles pontos sem sequer notá-los. As intervenções se fundiram ao ritmo e fluxo da comunidade Porto Alegrense e promoveram no espectador uma postura mais observadora e atenta. Porto Alegre ganhou nove novos pontos de vista.

Os artistas e os pontos de intervenção foram: Paulo Vivacqua em Observatório Astronômico da UFRGS; a Cúpula da Casa de Cultura Mario Quintana e a obra de Valeska Soares; Tatzu Nishi na Prefeitura Municipal de Porto Alegre; a Chaminé da Usina do Gasômetro e obra de Oswaldo Maciá; o Aeromóvel e obra de Pedro Palhares, a livraria Garagem dos Livros e obra de Elida Tessler; a obra de Santiago Sierra nos jardins do Palácio Piratini; a escadaria da Rua João Manoel com a obra de Vítor César e o Viaduto Otávio Rocha com a obra de Marlon de Azambuja.



Figura 51 - Mostra Continentes, 2011.
Abertura da exposição Diablo Rosso – Ateliê Subterrânea
Fonte: fundaçãobienal.art.br

A mostra *Continentes* aconteceu sob curadoria de Paola Santoscoy⁴⁴, contou com a participação de nove instituições culturais independentes e aconteceu em três ateliês no Rio Grande do Sul: Porto Alegre – Ateliê Subterrânea, Caxias do Sul – NAVI Núcleo de Artes Visuais e Santa Maria – Sala Dobradiça, um espaço itinerante. A curadoria entendeu e considerou para essa mostra que ateliês – espaços independentes dirigidos por artistas - possuem, independente de sua localidade, características em comum, mas peculiaridades, que sofrem interferência de vários aspectos sociais, políticos e geográficos, e fazem com que cada espaço seja diferente do outro. São diferenças no funcionamento e na forma de produzir, que trazem para cada um deles, características únicas em sua existência. Dessa forma, nove instituições trabalharam, por um mês, conjuntamente em três ateliês, com um projeto específico para esta edição, levando em conta o perfil e forma de trabalho de cada instituição. Esse foi o programa de Residências Artísticas dessa edição, que incentivou a criação de intercâmbios. As instituições participantes foram:

Atelier Subterrânea – Porto Alegre, Batiscafo – Havana/Cuba, Projeto Circo – Havana/Cuba, ceroinspiración – Quito/Equador, Diablo Rosso – Panamá, KIOSKO galería – Santa Cruz de La Sierra/ Bolívia, lugar a dudas – Cali/ Colômbia, NAVI - Núcleo de Artes Visuais – Caxias do Sul, Planta Alta – Assunção/ Paraguai e Sala Dobradiça – Santa Maria.

⁴⁴ Paola Santoscoy nasceu, vive e trabalha no México. Foi curadora da *I Bienal de Las Américas*, em Denver (USA), curadora em diversas exposições na cidade do México e outros países, como Alemanha, Suíça, Itália e colabora – em diversos países - periodicamente com publicações sobre arte contemporânea.



Figura 52- Mostra Eugenio Dittborn
Imagem da obra Obit
Fonte: bienalmercosul.art.br

Nesta edição, o artista homenageado foi o chileno Eugenio Dittborn (Figura 52). Nascido em 1943 (Santiago do Chile), Dittborn foi escolhido pela equipe curatorial por trabalhar em sua obra os conceitos de nomadismo e o rompimento de fronteiras – subverter e penetrar fronteiras e limites. A mostra teve curadoria de José Roca – também curador geral do evento, e contou com 15 obras – sendo uma inédita – e 3 vídeos sobre as “Pinturas aeropostais”. Essas obras, de grande porte (exemplo: OB.IT com 10 módulos de 2,1 x 1,4m) e feitas em tecidos, costuradas, dobradas e enviadas via correio – estratégia do artista para romper fronteiras sem se deslocar. Ao lado de cada obra os envelopes de todos os lugares que a pintura percorreu ao longo de sua trajetória.

A obra OB.IT foi produzida pelo artista especialmente para a mostra e será dividida em três módulos, que serão enviados para Bagé, Pelotas e Caxias do Sul, respeitando a característica transitória da obra de Dittborn.



Figura 53 - Fachada Casa M, 2011.
Fonte: Marina Lanzoni Louzada



Figura 54 - Vista geral da Casa M, 2011.
Foto: Cristiano Sant'Anna / Indicefoto.com

A Casa M⁴⁵, sob curadoria de Fernanda Albuquerque⁴⁶, esteve em funcionamento durante sete meses e tornou-se um local de encontro, discussões e

⁴⁵ "M" de Mercosul.

⁴⁶ Fernanda Albuquerque é carioca, vive e trabalha em Porto Alegre. Jornalista, curadora e crítica de arte, é mestre e doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS. Participa como curadora e publica textos sobre arte contemporânea em instituições do Rio Grande do Sul e São

produção artística. A casa no centro da cidade (Figuras 53 e 54) havia sido de Christina Balbão (1917 – 2007), professora e artista plástica, que morou durante toda a vida nesse sobrado alto de corredores finos e longos. A curadoria aproveitou esse “ar” de casa – informalidade e acolhimento – e ofereceu ao público um ambiente receptivo, com uma programação diversa e de integração. Durante os meses de funcionamento a casa expandiu sua programação inicial e, devido a adesão do público ao projeto, ganhou fluidez e atividades independentes. Essas atividades eram destinadas ao público específico – professores e artistas – e o público geral, sendo: conversas, debates, workshops, entrevistas com artistas, shows, mostras audiovisuais, exposições e instalações. O projeto pedagógico promoveu os cursos de formação de mediadores e professores na Casa M, que também possuía uma sala de leitura, telas para projeção de vídeos, salas de convivência e reunião.



Figura 55 - Café Casa M, 2011
Foto: Cristiano Sant'Anna / Indicefoto.com



Figura 56 - Abertura Casa M, 2011.
Foto: Cristiano Sant'Anna / Indicefoto.com

Os ambientes da Casa M foram estruturados especialmente para que a convivência fosse fluída, assim o terraço tornou-se um espaço de convivência com vista para Porto Alegre, o porão tornou-se um lugar para exibição de vídeos e projeções disponível para o público e experiências artísticas, a cozinha e a sala de reuniões disponíveis para grupos de discussão, estudos e bate-papo. Para os cursos e oficinas, o ateliê, a Vitrine tornou-se um lugar experimental para exposição de obras e a sala de leituras, repleta de livros sobre arte contemporânea e publicações da Bienal do Mercosul, estiveram a disposição do público e contavam com uma estagiária do NDP para auxílio na pesquisa (consultar NDP na página 33).

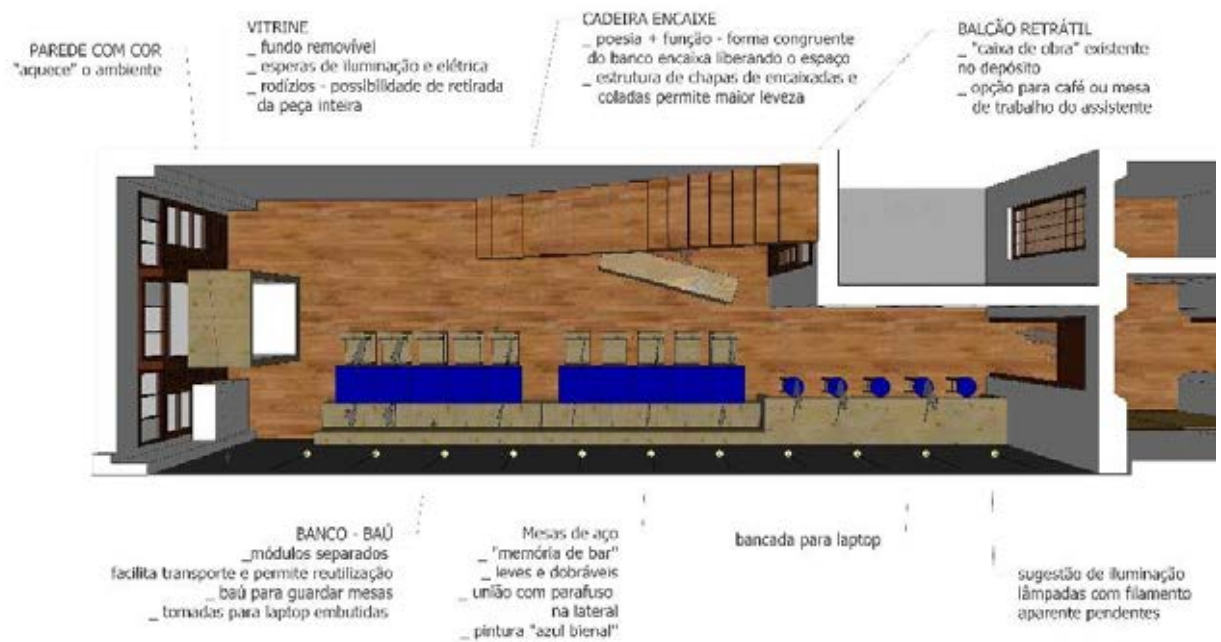


Figura 57 - Planta Casa M, 2011.
 Fonte: <http://urbanauta.art.br/>

A Casa M contou com obras permanentes, sendo:

A Campainha, de Vitor Cesar, questionou os elementos da vida comum e contexto que estão inseridos, a partir de uma campainha instalada na entrada da casa e quando acionada liberava sons diferentes em cada ambiente da casa; o jardim Vermelho-Pungente de Fernando Limberger deu cor e vegetação ao pátio da casa e os espaços projetados por Daniel Acosta oferecendo multifuncionalidade e design irreverente em seus objetos.



Figura 58 - Cozinha Casa M, 2011.
Foto: Cristiano Sant'Anna / Indicefoto.com



Figura 59 - Pátio Fernando Limberger
Vermelho Pungente, 2011.
Foto: Cristiano Sant'Anna / Indicefoto.com

3. PROJETO PEDAGÓGICO E AÇÕES EDUCATIVAS DA 8ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

Os projetos de todas as bienais do Mercosul anteriores à oitava (2011), trouxeram inovações tanto em seu modelo curatorial, conceitos norteadores e/ou projeto pedagógico. Como: a oitava edição da Bienal do Mercosul, em busca de acompanhar às necessidades do público e extravasar a prática pedagógica, pela primeira vez, contou com o curador pedagógico como membro da equipe curatorial. Antes, o projeto pedagógico era concebido separadamente do projeto geral e as atividades pedagógicas e ações educativas aconteciam paralelamente, agregadas às mostras. O curador pedagógico desta edição Pablo Helguera⁴⁷ e a equipe pedagógica participaram da conceitualização de todas as mostras, seleção de artistas e obras, possibilitando a integração entre as atividades pedagógicas e cada uma das mostras.

O título desta edição – Ensaios de geopoética – e toda a sua temática estavam diretamente ligados ao “território”, como já visto anteriormente. O projeto pedagógico acompanhou esse raciocínio e a pedagogia foi delimitada como um território, possuindo regiões. A prática pedagógica em museus e exposições encontra-se ultrapassada e com dificuldades de extravasar as barreiras – isso no Brasil e no mundo. As instituições, percebendo a necessidade do público, têm se preocupado com essas questões pedagógicas, formulando novos projetos e ações educativas, mas a prática do ensino dentro dos museus ainda encontra dificuldades de ser natural e ir além da narrativa – presente nos museus e exposições há muitos anos. Assim, a curadoria pedagógica da oitava edição enxergando a pedagogia como um território, entendeu que existe a necessidade de re-territorializar, apropriando a linguagem museológica, suas abordagens e ferramentas.

A equipe pedagógica dividiu o território da pedagogia em três regiões: a interpretação e a arte, a prática artística e a educação – “transpedagogia”⁴⁸ e a arte como instrumento para a educação – para o conhecimento de mundo.

⁴⁷ Pablo Helguera nasceu na cidade do México, vive e trabalha em Nova York. É artista visual e educador, autor de nove livros. Foi chefe de programas públicos no Departamento de Educação do Museu Guggenheim, em Nova York, além de outras curadorias e premiações.

⁴⁸ Termo criado por Pablo Helguera.

Além da possibilidade de convidar artistas cuja obra incorpora ativamente elementos da pedagogia, o tema da 8ª Bienal, “Ensaio de geopoética”, a meu ver, oferecia também um convite para literalizar a noção de expansão do campo de ação da pedagogia. De modo que, parafraseando o famoso termo de Rosalind Krauss “Sculpture in the Expanded Field”, e pensando no termo “reterritorialização” de Deleuze e Guattari, propus a ideia de se imaginar a pedagogia como um território que possui diferentes regiões. Uma delas, a mais conhecida, situa-se no âmbito da interpretação ou da educação como instrumento para entender a arte; a segunda é a fusão de arte e educação (como a prática artística dos artistas mencionados anteriormente), e a terceira é a arte como instrumento da educação, a qual denominei, na falta de um termo melhor, arte como conhecimento do mundo. (HELGUERA in HOFF, M.; HELGUERA, P. (org.), 2011, p. 06)

“Arte e interpretação” é uma das regiões delimitadas pela curadoria desta edição e refere-se tanto ao “mau” uso da interpretação no contato com a obra, quanto a interpretação como uma ferramenta para o conhecimento artístico. Durante as visitas em museus e instituições culturais, é comum encontrar profissionais – mediadores – que traduzem, explicam e dão significado às obras através de narrativas, contando uma história sobre a obra, o artista e fatos que aproximem o espectador do “objeto” afim de não causar o estranhamento. A questão é que a narratividade pode ser (e é) cúmplice da experiência do espectador em contato com a obra de arte/ exposição. A maioria dos estudos sobre a mediação e a pedagogia em instituições, museus, sítios arqueológicos e turísticos, mostram que o aprendizado está mais presente na experiência do público, em dinâmicas, atividades práticas que aproximem o público da compreensão do que as narrativas por si só.

Para Helguera (2011), o desafio ao usar a narratividade para “esclarecer” uma obra é usá-la adequadamente, sem cair no antigo hábito de explicar. Sendo que a maioria do público sente-se na obrigação de conhecer e entender o objeto exposto - familiarizar-se com ele e dar-lhe um significado, demonstram (geralmente) constrangimento com o desconhecido, o mediador sente-se tentado a criar uma “história” que explique a obra e o que acontece por “trás” dela. Assim, a narrativa é

utilizada para simplificar a arte e não mostrar sua real complexidade e conduz a um caminho pré-determinado.

A interpretação ou mediação da arte é uma área eminentemente dialógica que, no entanto, na prática racional tende a ser exercida como solilóquio; isto quer dizer que ainda que as investigações sobre a aprendizagem indiquem de forma contundente que uma pessoa aprende melhor ao conversar e intercambiar reflexões pessoais, a tendência é tratar uma visita guiada como a narração de uma fábula ou a recitação de dados. Esta tendência é natural, posto que a ativação de um grupo através da conversação é uma tarefa extremamente difícil que requer prática e destreza; contudo, ignorar a necessidade do diálogo equivale a negar o potencial de reflexão e conhecimento individual. (HELGUERA in HOFF, M.; HELGURA, P. (org.), 2011, p. 06.)

A narrativa pode ser usada da seguinte forma: como fonte de informações biográficas do artista, informações sobre o momento artístico, social e político na qual a obra foi concebida, dados sobre a obra – onde já esteve, se já foi restaurada, etc, informações sobre seu processo de criação, materiais utilizados e comentários sobre a obra – textos, artigos e outras informações do próprio artista ou de teóricos, mídia, etc. Esses dados, se utilizados de forma errada – ou em momento antecipado, podem levar a uma compreensão determinada, que fecha o raciocínio do público e encerra o questionamento. De outra maneira, essas informações podem complementar a compreensão e o pensamento e não determiná-los. Por exemplo, a obra de Echavarría⁴⁹ que faz referência à uma guerra interna vivida na Colômbia envolvendo guerrilha, militares e o exército, sendo a população – desarmada – as grandes vítimas. Essa guerra é atualmente financiada pelo comércio de drogas – especialmente a cocaína – e é importante que o público seja inserido neste contexto para construir a experiência pessoal a partir da obra.

A narrativa tem um momento ideal para entrar em ação. Se a história é contada em um primeiro momento de contato espectador-obra, o público não consegue tirar suas próprias conclusões, entender por si só e ler a imagem/ o objeto

⁴⁹ Juan Emanuel Echavarría. Medellín, Colômbia, 1947. Vive em Bogotá.

com lentes próprias, sem que sejam conduzidos para um caminho certo, pré-determinado. Assim, é importante que o público tenha um primeiro contato “puro” com a obra, leia com seu próprio olhar a partir de sua bagagem pessoal e posteriormente, ao levantar questões e iniciar o diálogo com o mediador, possam receber a informação complementar, que vá ampliar a complexidade daquilo que está diante de seus olhos.

A narratividade durante uma visita guiada, quando executada de forma interativa, faz com que o público ocupe mais a sua atenção no objeto – levando em conta que está em um espaço com diversas distrações, e desenvolva um diálogo questionador sobre o que lhe é exposto. O mediador é responsável pelo uso da narrativa durante a visita guiada, podendo conduzi-la a simplória explicação do objeto ou ao diálogo questionador. Os caminhos da vivência de um grupo durante a visita ao museu são diversos e variam de acordo com a bagagem de cada integrante, assim o mediador deve estar atento aos pequenos detalhes, pequenos comentários tímidos e utilizar esses elementos aliados às informações e dados que existem entorno da obra/ exposição.

A outra região delimitada pela curadoria da 8ª Bienal do Mercosul é Arte e o Ensino – a *transpedagogia*. Essa região está presente no campo expandido da arte e acompanha as necessidades da arte, artistas e público contemporâneos, colocando em cheque os limites do ensino de arte tradicional - os limites da arte-educação.

A *transpedagogia* é o termo utilizado para representar a processo artístico como processo de ensino - são os projetos realizados por artistas onde a construção da obra de arte e o processo criativo são o caminho para o conhecimento. A *transpedagogia* permite que professores ocupem o lugar de artistas e artistas o lugar de professores construindo o conhecimento em arte através da prática. Esta é a arte colaborativa, participativa, que foge dos padrões de ensino tradicionais que, mesmo sendo considerados ultrapassados à realidade da sociedade atual, ainda são aplicados em grande parte das instituições de ensino. A prática tradicional salienta a interpretação de obras e o aprendizado de técnicas e habilidades para a prática artística, separando o ensino de arte do conhecimento de outras linguagens e conteúdos. Enquanto a prática *transpedagógica* está focada no trabalho de arte como fonte de conhecimento através da construção coletiva da obra de arte; o processo criativo e pedagógico é o centro da formação.

Àquilo que às vezes denominei transpedagogia, ou arte como educação, se manifestou possivelmente de maneira mais direta no projeto do coletivo finlandês Ykon, apresentado dentro da exposição Geopoéticas. Ykon utiliza os recursos pedagógicos do jogo para convidar o público a resolver os problemas do mundo em um processo participativo que responde aos processos de diálogo e acordo entre cúpulas mundiais. Este tipo de obra se vale da arte para convidar o participante a ingressar em um mundo lúdico onde é possível se libertar da realidade de forma temporal, desta vez utilizando dinâmicas com um rigor pedagógico que permite com que a experiência não seja meramente uma vivência dispersa, mas que – possivelmente sem que os próprios participantes percebam – seja uma experiência construtiva, geradora e satisfatória para todos os membros do grupo. (HELGUERA in HOFF,M.; HELGUERA,P. (org.), 2011, p.06)

Nesta última edição da Bienal do Mercosul (2011), a *transpedagogia* proposta por Pablo Helguera apareceu em diversos momentos das ações educativas, sendo, principalmente, momentos de encontro e produção entre artistas e público. Por exemplo, a oficina do artista Panetone (Cristiano Rosa) intitulada *Reciclagem Criativa de eletrônicos descartados e construção de instrumentos eletrônicos audiovisuais* propõem uma pernoite na Casa M para modificar dispositivos eletrônicos existentes e inutilizados (brinquedos, etc) e transformá-los em novos instrumentos responsáveis por sons próprios e únicos, controlados por recursos diferentes dos originais. Esta oficina propôs a discussão sobre os dispositivos eletrônicos, o descarte constante de nossa sociedade e a possibilidade de reutilizar – os métodos adotados na oficina foram: a prática artística como ferramenta de ensino, a produção coletiva/ participativa e um ambiente autônomo, fora das instituições tradicionais de ensino, como espaço educativo.

A *transpedagogia* é uma oportunidade de crítica ao modelo atual de arte-educação nas instituições de ensino, que excluem o artista do processo educativo, e proposta de mudança para a abordagem tradicional e ultrapassada – é importante ressaltar que nem todas as instituições estão defasadas, mas a maioria encontra-se atrasada e lutando com dificuldade em busca de mudança. Assim, pode-se dizer que

a prática artística não é institucionalizada, pré-determinada e, por isso, não deve seguir padrões que imponham limites, nem reduzir seu papel criador e social.

A *Arte e a prática social* é outra região delimitada pela curadoria pedagógica desta edição. Refere-se à todo processo artístico que interage com a sociedade. Helguera (2011) explica que o conceito de *arte socialmente engajada* é bastante confuso por parecer ser muito abrangente e ainda não possuir uma definição clara, mas para ele a arte socialmente engajada é aquela que depende das relações sociais para acontecer, sem a participação do outro (ou outros) ela não existe. O curador pedagógico continua explicando que a *arte socialmente engajada* sempre esteve presente no mundo da arte e é constantemente uma necessidade de muitos artistas, que optam por deixar a arte em segundo plano e preocupando-se mais com o contato com o público e o que se pode alcançar e mudar na sociedade. Assim, a *arte socialmente engajada* existe dentro desta ambiguidade – a arte e a prática social, e possibilita ao artista atentar o público com sua arte para questões políticas, econômicas, sociais, etc.

A maioria dos artistas que produzem obras socialmente engajadas está interessada em criar um tipo de arte coletiva que impacte a esfera pública de maneira profunda e significativa, e não uma representação, como uma peça teatral, sobre uma questão social. Certamente, muitos projetos de SEA [Education for Socially Engaged Art] estão em sintonia com os objetivos da democracia deliberativa e da ética do discurso, e a maioria acredita que a arte de qualquer tipo pode evitar tomar um posicionamento no que se refere a questões sociais e políticas. (O contra-argumento é que a arte é, em grande parte, uma prática simbólica e, portanto, seu impacto na sociedade não pode ser medido diretamente. Porém, novamente, essa arte hipotética e simbólica não seria considerada socialmente engajada, e sim seria localizada em outras categorias familiares, como instalações, vídeos, etc.) (HELGUERA in HOFF, M.; HELGUERA, P. (org.), 2011, p.37)

A arte socialmente engajada deve referir-se a assuntos que interessem a comunidade – a comunidade pode ser criada através da proposta de arte (e para ela) ou pode ser uma comunidade já existente que seja inserida no processo. Esta comunidade e o seu laço com o autor da obra e com a obra, varia de acordo com a

proposta e fluidez do processo construtivo, ou seja, o público pode ser apenas observador e, assim pode ser considerado participante, pode ser contribuinte realizando uma missão pré-determinada pelo artista, pode ser também participante criativo, ajudando com ideias, pode ser colaborativo e, assim, também responsável pelo processo criativo e construtivo e pode ser participante virtual – quando a obra, ou apenas a participação, estiverem on-line no mundo digital.

Nesta edição (2011) uma das práticas de *arte socialmente engajada* de maior destaque foi proposta pelo coletivo finlandês Kotcha&Kalleinen – “O coro de queixas”, que para a Bienal do Mercosul tornou-se “O coro de queixas de Teutônia”. Este projeto surgiu da necessidade universal do ser humano de reclamar e consiste na reunião de diversas pessoas – distintas, de origens diferentes, desconhecidas, com vidas diferentes, etc – para cantar suas queixas. O projeto aconteceu na cidade de Teutônia, RS, foi comandada por um músico local – Lucas Brolese e participaram cerca de 40 moradores da cidade. Os participantes enviaram suas queixas e a música para o coral foi elaborada de acordo com as reclamações de cada um, um vídeo foi gravado e performances aconteceram em Teutônia e Porto Alegre. O coro de queixas mobilizou às pessoas a descarregarem suas angústias e desconfortos – independente do que se referiam, e tratá-los com descontração, que serviu de exemplo à muita gente (Ver Fig. 48).

Na democracia só quem sabe governar é quem está na oposição/ A minha cama bate na parede, faz barulho para me entregar/ Na minha cidade não tem um estúdio pra fazer um som com minha banda/ Minha mãe me disse para eu não correr, pois vou ficar suado e feder/ Todo cara mala e tem muita gente/ Um dia foi uma criança chata/ Tem gente que gosta de falar um monte e monopoliza a conversa/ Eu tenho tendência para engordar, não posso comer tudo o que eu tenho vontade/ Queria poder andar na calçada com minha bengala e não cair num buraco/ Queria ter tempo pra fazer tudo o que se gosta, estar junto de quem nos faz bem/ Queria poder andar na calçada com minha bengala e não cair num buraco/ Queixas, queixas, queixas, queixas. (Trecho de O coro de queixas de Teutônia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pftA4aoSwDk>)

A última região delimitada pela curadoria desta edição é *Arte como ferramenta para conhecimento de mundo* e refere-se à relação entre a arte e as demais disciplinas e conteúdos. Mais que isso, refere-se a possibilidade de ter acesso a outros conteúdos através da arte, ou das “lentes” que conquistamos através dela.

A arte pode ser uma ferramenta para que as pessoas não apenas recebam a informação, mas enxerguem suas possibilidades, o que representa, de onde vêm e alternativas de prosseguimento. Ou seja, não é importante, apenas, que o público saiba o que a imagem representa, ou o que o artista quis “dizer” ali, é importante que o público encontre questões, crie interpretações, possibilidades e alternativas. Essa forma de pensar que a arte possibilita é a forma de pensar que pode permear o raciocínio diante de outros conteúdos.

A curadoria pedagógica desta edição entende que a melhor forma de aprender é fazendo, criando e questionando. Então, as ações pedagógicas do evento, na ocasião da 8ª edição, queriam que o público se sentisse a vontade para, naturalmente, tecer o aprendizado com suas próprias mãos. O mediador estava apto a dar “ordem” às visitas guiadas e dar o sentido da possibilidade e certa compreensão ao público, através do diálogo – um pergunta e o outro responde, o outro pergunta e um responde. O mais importante neste processo é que o público reconhecesse o que estava acontecendo naquele momento e compreendesse que o conhecimento adquirido só estava acontecendo assim por ser fruto de um ato criativo e dialógico. Essa constatação aproxima o público de repetir a maneira de pensar em outros momentos distintos a arte.

De maneira geral, a *Arte como ferramenta para conhecimento de mundo* é a possibilidade de, através da arte, adquirir novas informações e reflexões sobre outros conteúdos. Os cadernos de atividades para professores estiveram enquadrados nesta região e, por isso, foram criados cadernos específicos para as seguintes disciplinas: Pré-Escola, Artes, História, Geografia e Literatura.

3.1. Curso de formação de professores

A formação de professores é considerada há tempos, pela Bienal do Mercosul, de extrema importância para o sucesso do evento. Nesta edição, a formação se deu através de cursos e um material pedagógico de apoio. Os encontros aconteceram em Porto Alegre – sendo 51 encontros com um total de 305

participantes. E, em outras 65 cidades – 61 do Rio Grande do Sul, duas na Argentina e duas no Uruguai –, 15 cursos foram oferecidos a 588 participantes. Esses cursos buscaram subsidiar o professor com informações e conhecimento sobre a arte contemporânea, questões sociais, políticas e econômicas exploradas pelo mundo da arte e preparar o professor para explorar os conteúdos da Bienal com seus alunos – durante a visita ao evento e em sala de aula.

Os encontros oferecidos aos professores aconteceram sob as temáticas: “Territórios Compartidos: a pedagogia como projeto poético / a arte como possibilidade pedagógica”; “Imagens do cotidiano – o mundo pós-moderno e as manifestações que o revelam”; “O corpo na arte: a performance como manifestação política”; “Museu e produção de identidades”; “A Palavra Pensada: Literatura e Artes Visuais no Contexto Contemporâneo”; “A arte e a produção do conhecimento”; “Nas fronteiras do traço: o desenho e seus territórios”; “Ativando Espaços”; “Desconstruindo a nação”; “Representações de mundo: imagem e significação”; “Arte e resistência: além da pura visualidade”; “Imagens e Discursos: o indígena através da Arte e da História”; “A viagem como destino”; “Magazines, músicas, jornais & geografia”; “Desenho e política: da linha ao mapa”; “Poéticas do viajante: o olhar estrangeiro”; “Pulando muros – a relação da arte com os outros campos do saber”; “A cidade como suporte”; “Arte e guerra”; “Fricções: a arte como território de ficções”; “As imagens e os seus poderes”; e “Poéticas da apropriação”.

Os cursos foram oferecidos por educadores com experiência em mediação⁵⁰ e eram basicamente teórico-práticos – com textos e leituras conceituais e atividades práticas e dinâmicas, afim de instigar o professor a criar em sala de aula através da contemporaneidade do evento e de seus conceitos norteadores.

Em “A cidade como suporte” os ministrantes Estevão Haeser e Jorge Bucksdricker abordaram as relações entre a cidade/ espaço urbano e a produção artística, através de intervenções realizadas nas quatro edições anteriores da Bienal do Mercosul (2003, 2005, 2007 e 2009). Neste momento, os professores participantes tiveram contato com as possibilidades que este encontro pode promover – leitura de mundo a partir das intervenções urbanas, possibilidade de convivência e resgate histórico, entre outros pontos que aproximam o professor desta linguagem artística atual, abrindo portas para o trabalho em sala de aula – ou

⁵⁰ André Rocha, Estevão Haeser, Diana Kolker e Jorge Bucksdricker.

fora dela. Este encontro, de cunho teórico aconteceu em 21 e 28 de outubro de 2011 e ofereceu vagas a professores, mediadores e interessados em geral. Em “Nas fronteiras do traço: o desenho e seu território”, de cunho prático, o ministrante Estevão Haeser, propôs uma oficina criativa e experimentativa através da produção de artistas que utilizam o desenho como ferramenta para a criação artística. Estevão propôs um olhar para o passado histórico através do desenho e um momento de criação para o futuro. Esta oficina aconteceu em 04 de outubro de 2011, na Casa M.

Os professores puderam participar de uma pré-abertura exclusiva, que aconteceu em 08 de Setembro, com a participação de 249 profissionais afim de conhecer o processo construtivo e conceitual da mostra antes mesmo da abertura ao público geral.

Em um segundo plano – não menos importante – o material pedagógico⁵¹ (ANEXOS) elaborado para professores foi organizado por conteúdos: Caderno de Arte, Literatura, História, Geografia e Ensino Infantil. Portanto, professores de diversas áreas de conhecimento puderam participar do evento e trabalhar em sala de aula através dele. Os cadernos foram preparados para dar embasamento conceitual aos professores, para que esses trabalhassem o evento em sala de aula e abordassem diversos temas. Assim, algumas obras foram selecionadas por sua relação temática com as determinadas áreas de conhecimento seguindo o viés central do evento: território.

De maneira geral, a série de cadernos buscou reunir os principais conceitos norteadores levantados pela curadoria pedagógica e colocá-los em contato direto e prático com o professor – ensinar arte e apreciar arte através da mediação/pedagogia; o processo de aprendizagem com o artista ou como arte; a arte como ferramenta para conhecimento de mundo e ensinar arte para gerar consciência crítica.

Cada caderno foi organizado por capítulos, sendo um artista em cada capítulo com uma introdução sobre este artista, o contexto de sua produção e informações relevantes que mostrassem a ligação entre aquele artista e a determinada área de conhecimento. Em um segundo momento sugestões de questões acerca da obra e atividades de acordo com o conteúdo e o contexto. Em anexo, as obras

⁵¹ Elaborado por: Pablo Helguera – Concepção; Mônica Hoff – Organização; Jackie Delamatre, Mônica Hoff e Pablo Helguera – Textos; e Clara Meirelles, Clodinei Silva, Gabriela Petit, Martin Heuser e Nick Hands – Tradução.

selecionadas em tamanho A4, separadas e de fácil manuseio pelo professor e alunos.

Os cadernos contém uma introdução sobre a 8ª Bienal do Mercosul e sua temática, produzida pelo curador geral José Roca e uma introdução à pedagogia no campo expandido da arte, produzida pelo curador pedagógico Pablo Helguera. Nos textos os curadores aproximam o professor das intenções e do universo desta edição.

A 8ª Bienal do Mercosul está inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico. O título se refere às diversas formas que os artistas propõem para definir o território, a partir das perspectivas geográfica, política e cultural.

As bienais são eventos primordialmente expositivos, que ativam a cena artística de uma cidade durante períodos relativamente curtos. Contudo, além de serem recorrentes, são descontínuas – e esse é seu lado fraco: nos períodos entre uma bienal e outra usualmente não acontece nada, ou bem pouco, em termos de ativação da cena artística local. A 8ª Bienal do Mercosul tenta responder à seguinte pergunta: é possível fazer uma bienal cuja ênfase não seja exclusivamente expositiva?

Nossa proposta inclui estender a ação da Bienal no espaço e no tempo. E propõe entender o tema escolhido não apenas como um marco conceitual para ler a produção artística contemporânea, mas como uma estratégia de ação curatorial, sugerindo a Bienal como uma instância de criação e consolidação de infraestrutura local.

A 8ª Bienal enfatiza o componente educativo – diferencial da Bienal do Mercosul em relação a outras bienais – ao envolver o curador pedagógico na própria concepção do projeto curatorial. Traz, assim, os componentes da curadoria como oportunidades para articular o projeto pedagógico e, desse modo, transcender a tríade convencional interpretação-mediação-serviço, que caracteriza as ações educativas em bienais e museus. (ROCA in HOFF,M; HELGURA,P. (org), 2011, p.05)

A presente coleção de Cadernos para Professores da 8ª Bienal do Mercosul tem o objetivo de oferecer ferramentas para várias disciplinas do ensino básico e médio. Para tanto, foram Selecionadas áreas de conhecimento que estão vinculadas de alguma forma aos interesses e temáticas presentes nas obras dos artistas participantes dessa Bienal,

assim como aos temas principais que englobam o projeto curatorial da atual edição.

A premissa curatorial da 8ª Bienal do Mercosul propõe uma reflexão em torno dos dispositivos culturais, políticos e sociais que contribuem para a construção do imaginário de nação e de metarregião. Partindo do termo “Mercosul” que denomina uma região econômica e do qual a própria bienal tomou o seu nome, a proposta curatorial procurou questionar: como se constrói um país? De que forma a ideia de nação contribui para determinar como nos percebemos e como percebemos o nosso povo em relação aos outros? Qual o papel dos processos artísticos na fabricação da iconografia nacional?

Uma vez que as obras e a reflexão curatorial desta bienal estão ligadas à ideia de repensar a noção de território, o projeto pedagógico também segue um caminho semelhante propondo uma revisão do próprio campo da pedagogia na arte. Reconhecemos, assim, que a pedagogia da arte – e, em particular, como ela é aplicada em museus e bienais – é um campo que, tradicionalmente, limita seu potencial tanto no conteúdo quanto na prática. Em relação ao conteúdo, predomina ensinar arte para entender arte e não para entender o mundo; em relação à prática, predomina o ensino como distribuição de informação e não como gerador de consciência crítica.

Considerando esses aspectos, o componente pedagógico da bienal propõe, num intento metafórico, “reterritorializar” o campo da pedagogia no âmbito das artes visuais por meio de três tipos de implementação:

- a. A pedagogia como veículo de mediação da arte (o ensino de arte em si ou a apreciação da arte);
- b. A transpedagogia, ou o processo de aprendizagem como obra de arte (o processo de conhecer como arte);
- c. A arte utilizada como instrumento pedagógico para obter um maior conhecimento do mundo (a arte para o conhecimento do mundo).

Esta série de cadernos, criados para as diversas disciplinas, procuram cumprir esses três objetivos da

seguinte forma:

1. Proporcionando informação sobre os artistas, conceitos artísticos e contexto histórico da obra, e assim oferecer uma maior apreciação da mesma;
2. Sugerindo uma série de atividades que reproduzem processos artísticos, porém com objetivos educativos;

3. Utilizando as obras de arte como ponto de partida de debates, reflexão e aprendizagem em torno a esses outros campos de estudo, tais como a história, a geografia, a linguagem e as ciências políticas.

Esperamos que este material ajude, em alguma medida, para facilitar a abordagem de diversos conceitos em sala de aula e que estimulem, também, a criatividade, o debate e a comunicação, não apenas em relação à arte contemporânea, mas à nossa realidade contemporânea em toda sua extensão. (HELGUERA in HOFF,M; HELGURA,P. (org), 2011, p.06)

O Caderno de Arte foi organizado em seis capítulos/ seis artistas: Miguel Luciano, Eduardo Abaroa, Eugênio Dittborn, Carlos Pasquetti, Tatzu Nishi, e Kochta e Kalleinen.

Como exemplo do material selecionamos o fragmento em que apresenta as inquietações do artista Eugênio Dittborn sobre os meios de comunicação e um pouco de sua história é descrita, afim de aproximar o professor do conceito de suas pinturas “Aeropostais” que são expostas nesta edição do evento.

Eugenio Dittborn é um artista que questiona os meios de comunicação dos quais se vale a arte, desde o seu suporte físico ao seu suporte teórico. Esse questionamento se manifesta de forma mais explícita nas suas pinturas *Aeropostales* [Aeropostais], iniciadas em 1983, quando o artista dobrou “quatro vezes um grande papel de embrulho, e descobriu ao abri-lo que ele estava quadriculado por suas dobras”. Dittborn desenvolveu um interesse pela memória que a obra armazena ao ser dobrada e estendida novamente para ser exposta. Dittborn decidiu fazer do transporte da obra em um envelope uma extensão da própria obra, dialogando assim com a tradição da arte postal. Em um texto descrevendo o projeto intitulado *Correcaminos* [Papa-Léguas], Dittborn afirma sobre as suas obras: “ver uma pintura aeropostal é ver entre duas viagens.” (Caderno de Arte, 2011, p.14)

A seguir o texto introdutório do material esclarece ao leitor a diversidade de materiais utilizados pelo artista e a efemeridade de suas obras – destacando assim os detalhes relevantes do trabalho do artista que serão possibilidades ao professor.

Dittborn adota uma abordagem multi-disciplinar na pintura, incorporando serigrafia, colagem e inserções têxteis, e apropriando-se de uma grande variedade de imagens que vão desde fotografias de jornal à caricatura, da referência explícita ao evento político ao absurdo e enigmático.

As modificações constantes da obra, causadas pelos efeitos de seu envio pelo correio, são também uma forma de Dittborn desafiar a noção de que uma pintura deve chegar a um ponto conclusivo de criação. Mais uma vez o artista escreve: “Felizmente é tarde para se escrever aqui hoje sobre como concluir uma pintura; só se pode dizer que nenhum progresso é possível na pintura sem aprofundar-se e é somente ao aprofundar-se que é possível pintar sem afundar-se.” (Caderno de Arte, 2011, p.12)

O material sugere ao professor, em “Questões”, que após expor aos alunos as características da obra de Dittborn e informações relevantes, inicie o diálogo e questionamentos sobre a artepostal hoje em dia, quais os questionamentos que o artista faz sobre a arte em sua obra, como ele se manifesta através da arte para falar sobre questões sociais e políticas importantes e quais são essas questões.

A seguir, em “Atividades”, o material pedagógico sugere Projeto de Correspondência e Projeto de Colagem. Na primeira sugestão, o material propõe uma produção anônima de desenhos que serão enviados ao acaso entre os alunos que, ao receber um desenho poderá alterá-lo da forma que achar conveniente e assim, reenviá-los. O processo pode ser repetido e no final exposto em sala de aula e analisado pelos alunos-artistas. Já na segunda sugestão de atividade, os alunos deverão trazer imagens em branco e preto de diversos tamanhos, reuní-las sobre a mesa e organizar uma colagem com algumas imagens formando uma história.

3.2. Curso de formação de mediadores

O trabalho de mediação na Bienal do Mercosul é considerado a peça chave para o sucesso das ações pedagógicas e é o maior foco de investimentos do projeto

pedagógico. Há anos, como visto anteriormente, a Bienal do Mercosul investe no processo de formação do mediador através de cursos, palestras e seminários, afim de prepará-lo para aproximar o público das obras (e do evento em si) enfatizando a preocupação com o ensino fora do espaço escolar ou institucional. O público alvo do trabalho de mediação é o público escolar – através das visitas agendadas pelas escolas, contudo a equipe de mediadores é preparada para abordar o público espontâneo, educadores e pessoas de outras áreas de interesse.

Nesta edição o processo de formação de mediadores ganhou grandes proporções e abriu as portas – pelo sistema EaD – para educadores de outros estados (SC, MG E SP). Para o curso de formação de mediadores 781 educadores e graduandos de diversas áreas de conhecimento participaram do processo seletivo, sendo 634 do Rio Grande do Sul e 177 de outros estados; desses, 300 foram selecionados para o curso, sendo 55 pelo sistema EAD. Ao fim do curso de formação 197 se tornaram mediadores – a maioria graduandos.

O curso aconteceu entre 25 de maio e 02 de setembro de 2011, em Porto Alegre e através da plataforma à distância, sob coordenação de Ethiene Natchigal, e consistiu em encontros e aulas teórico-práticas sobre mediação, história da arte, produção de arte contemporânea, estratégias de mediação, aulas sobre as temáticas da 8ª Bienal e encontros com artistas e convidados nacionais e internacionais.

Os diversos encontros de formação de mediadores foram ministrados por artistas participantes da 8ª edição, curadores, arte-educadores e educadores de diversas áreas do conhecimento. Esses encontros foram embasados por textos conceituais, atividades dinâmicas e experiências – uma programação abrangente e ousada afim de não limitar o mediador em seu trabalho.

Como exemplo, o curador Cauê Alves, ao ministrar um encontro sobre o espaço urbano, a arte e a mediação – viés condutor da mostra Cidade Não Vista -, utilizou como referência o projeto “Arte e Cidade” - organizador e curador Nelson Brissac -, para dar embasamento à discussão e à compreensão acerca do espaço urbano para a arte e como mediar nestes casos. O ministrante utilizou o texto de Brissac e este momento foi transmitido aos participantes do curso de mediação à distância, assim como o material teórico disponibilizado para estudo. A seguir trecho do texto de Brissac utilizado pelo curador Cauê Alves.

Em estreita articulação com este processo, consolida-se a tendência aos megamuseus e exposições temáticas de itinerância internacional, que passam a subordinar a produção e a percepção estéticas à mesma lógica espacial global, com seus imensos ambientes artificiais e cenografados. Uma monumentalidade que disponibiliza a cidade e a arte ao espetáculo e ao turismo cultural. Não é mais possível conceber projetos para o espaço urbano sem considerar esta nova grande escala. Dada a crescente complexidade espacial, institucional e social das situações urbanas, toda a intervenção tem de levar em conta este intenso processo de reestruturação das cidades. O que implica a necessidade de desenvolver estratégias contrapostas à circunscrição espacial, à forma arquitetônica totalizante e à instrumentalização institucional ou corporativa da arte. (PEIXOTO, N. B.(org.), 2002, p. 87)

O trabalho dos outros ministrantes do curso de formação para mediadores, sobretudo com suas peculiaridades entre cada, foram fundamentais para que os mediadores estivessem preparados para trabalhar com a mediação de todas as mostras do evento e para todo o tipo de público. Atividades extra-encontro foram destinadas aos participantes – principalmente aos participantes da plataforma EaD, que estavam sempre marcando presença nos encontros online, realizando as atividades propostas e enviando suas anotações e observações sobre todos esses momentos. No encontro sobre Eugênio Dittborn, afim de aproximá-los da obra do artista e prepará-los para o trabalho de mediação na mostra, os participantes do EaD realizaram em conjunto uma obra aerpostal. Um tecido branco subdividido por suas dobras foi enviado a um dos participantes - que iniciou o processo, junto com uma lista de endereços dos demais participantes para onde o tecido passaria. Em cada uma dessas paradas o tecido ganhou uma nova interferência (pintura, colagem, serigrafia, etc) e, ao final, a obra foi exposta entre os mediadores e objeto de análise. Proposta semelhante a sugestão de atividade do Material Pedagógico, com a intenção de territorializar o futuro mediador ao trabalho que estava a sua frente.

O Projeto Vivências nas escolas aconteceu para todos os participantes (alunos presenciais e do EaD), e propôs que todos eles elaborassem um projeto individual ou com alguns parceiros, para trabalhar em alguma escola de sua

comunidade. Os futuros mediadores tiveram que realizar uma pesquisa sobre a realidade escolar e do entorno escolar, participaram como ouvintes de aulas e atividades escolares em dias normais e por fim, realizaram uma aula-experimental com os alunos, sob uma temática pré-estabelecida pela equipe de formação, que teve, em todos os casos, ligação com a temática do evento. As experiências – tanto de alunos presenciais como de alunos da plataforma à distância – foram disponibilizadas online e com a possibilidade de comentários dos colegas, para discussão e análise.

Outra novidade no programa de mediações foram as “Mediações Nômades”: Onde roteiros foram elaborados para conduzir algumas visitas guiadas, aos finais de semana, através desses temas e não, apenas, das mostras em si. Então, obras de diversas mostras foram selecionadas e o grupo de visitantes ia de ponto em ponto com a equipe de mediação, explorando o evento por este viés. Entre os temas propostos estiveram: Mercado e política, Centro-Periferia, Documento como arte/Arte como documento, entre outros.

3.3. Conceitos operacionais: ações ativadoras e expositivas

Como já visto anteriormente, a curadoria pedagógica, em parceria com a curadoria geral, da 8ª edição da Bienal do Mercosul, adotou conceitos operacionais para o formato do evento e funcionamento das ações educativas. Assim, as mostras foram divididas em Ações Expositivas e Ações Ativadoras (Ver Figura 40).

As Ações Expositivas estiveram presentes nas mostras: *Eugenio Dittborn*, *Além Fronteiras*, *Cadernos de Viagens e Geopoéticas* e aconteceram de formas distintas com foco na relação entre o público e a obra. Assim, o papel do mediador mostrou-se de extrema importância para, através do diálogo e da narrativa, aproximar público e obra. Em *Eugenio Dittborn*, além da mediação durante as visitas guiadas, as ações educativas estiveram presentes no *Espaço educativo – Eugenio Dittborn* e através do desenho – e do debate – as noções de arte postal, técnicas de impressão, arte colaborativa e a visão da arte sobre ela mesma, presentes na obra do artista, puderam ser exploradas.

Além Fronteiras também contou com um Espaço educativo exclusivo para a mostra, onde – levando em conta a possibilidade do contemporâneo ao lado do antigo – a equipe de mediação explorou as diversas formas de referir-se a paisagem. E assim, o trabalho da mediação para as mostras com ações expositivas, foi acontecendo de forma orgânica, de acordo com o desenrolar de cada grupo – algumas visitas guiadas, nos espaços educativos, terminaram em debates e conversas, enquanto outras terminaram em produção individual e coletiva.

A *Casa M*, *Cidade Não Vista* e *Continentes* foram enquadradas em Ações Ativadoras e tinham foco na relação público – artista. Nestes três componentes a mediação ficou, especialmente responsável por, em primeiro plano, aproximar o público do artista e seu processo de criação. Essas ações ativadoras puderam se tornar expositivas, a partir dos momentos de criação e produção, em sua maioria fruto dos encontros entre artistas, equipe de mediação e público. Como exemplo, a Casa M, que promoveu diversas oficinas, palestras e encontros que resultaram em obras coletivas, performances e vídeos – dentro de suas instalações ou para além delas.

3.4. Projetos especiais: Casa M

Um dos projetos mais importantes para a curadoria pedagógica nesta edição foi a concepção da Casa M – proposta grandiosa, que ganhou proporção inesperada e alcançou o carisma do público, mediadores, curadores e demais participantes.

A Casa M existiu sob curadoria de Fernanda Albuquerque e surgiu com a ambição de ser um espaço de convivência e infraestrutura local. Localizada no centro da cidade⁵², em uma região residencial, a Casa existiu em um sobrado estreito e fundo com ar de “lar doce lar” e um sutil “M” de neon decorando a sua fachada.

A Casa M possuía ambientes preparados para a criatividade, que foram ocupados pelo público da mostra, moradores de Porto Alegre e visitantes nômades,

⁵² Rua Coronel Fernando Machado, 513 – Porto Alegre, RS.

já que a Casa M esteve aberta de maio a dezembro, excedendo o período funcionamento da oitava edição. Para o curador José Roca, o sucesso do projeto esteve em sua programação e ocupação.

“Durante esse tempo, especialmente nas semanas prévias à abertura, entendi o significado prático do dito popular “ser vítima de seu próprio sucesso”: sempre que ia trabalhar na Casa M, era quase impossível encontrar um espaço livre, pois todos os seus espaços, desde a sala/café, até a cozinha/mesa de reuniões, passando pela sala de leitura e o sótão de projeções, estavam ocupados por grupos diferentes: mediadores fazendo aulas especiais do curso de formação, curadores dando oficinas, artistas preparando uma lasanha, estudantes discutindo, público olhando um programa de vídeo. Às vezes o único espaço que estava livre era o terraço.”
(ROCA in HOFF,M.; HELGUERA,P. (org.), 2011, p.141)

A programação da Casa M foi composta por suas obras permanentes, a programação da Vitrine, o programa de Residências, os Duetos e os Combos. As obras permanentes: Vitor Cesar – A Campainha, sendo uma campainha acionada na entrada da Casa e que soava diferente em cada cômodo, dando boas vindas ao visitante; Fernando Limberger – Vermelho Pungente, onde o artista explorou o pátio da casa utilizando um quadrado de areia vermelha e vibrante e um expoente abacateiro; e por fim, Daniel Acosta - REPLIK:modularshelvesystem, criação de um mobiliário geométrico e modular para a Sala de leitura.

A Vitrine consistiu em um nicho de exposição experimental, que estava voltada para rua e sete jovens artistas gaúchos expuseram seus trabalhos elaborados especialmente para a Casa M, a partir com contexto de casa e espaço doméstico e cultural. Os artistas participantes: Tiago Giora, Rogério Severo, Viviane Pasqual, Helene Sacco, Rommulo Conceição, Glaucis de Moraes e João Genaro.

O Programa de Residências (na Casa M) aconteceu em quatro meses e contou com a participação de curadores de diversas instituições (nacionais e internacionais) que durante sete dias cada um, propuseram conversas, atividades, visitas à cidade e à ateliês da cidade, entre outras experiências. Os participantes foram: Clarissa Diniz, Karina Granieri, Soledad García e Mauricio Marcin (Brasil, Argentina, Chile e México respectivamente).

O *Programa de Residências* foi mais uma das atividades desta edição que possibilitou o contato entre o público e profissionais especialistas em curadorias, além de oportunizar o contato com o trabalho existente em outras instituições de lugares diversos – como Argentina, Recife, etc. Esta é uma das características da Bienal do Mercosul e, principalmente, desta edição – possibilitar o encontro entre público/curadoria/mediadores e a troca interdisciplinar e transterritorial.

Dessa mesma forma, o programa *Duetos* reuniu doze artistas (e coletivos) que utilizam diversas linguagens em seu processo criativo para explorar o espaço da Casa M e a comunidade Porto Alegrense. Os artistas participantes envolveram-se em um período de pesquisa e cada convidado formou um dueto apresentado ao público e ofereceu uma oficina relacionada. Os artistas participantes foram: Tatiana Rosa – bailarina e coreógrafa; Diego Mac – bailarino e coreógrafo; Maíra Coelho – teatro de bonecos; Teatro Geográfico – grupo de teatro; Marcelo Noah – poeta; Daniel Galera – escritor; Grupo Avalanche – coletivo de produção audiovisual; Rodrigo John – artista e cineasta; Carla Borba – Artista visual; Elcio Rossini – artista; Panetone – músico experimental; e Yanto Laitano – músico.

Esses artistas se propuseram a unir a linguagem dominante em seu trabalho com a linguagem do colega e, após um período de estudos coletivos, elaboraram uma apresentação em parceria, assim como uma oficina resultante desta experiência. Aconteceram duetos entre o escritor e o teatro de bonecos, música e cinema, teatro e música, etc. As apresentações e oficinas aconteceram de quinze em quinze dias, na Casa M. O público presenciou uma produção experimental e pôde, mais uma vez, estar em contato próximo com os artistas e seu processo criativo, em oficinas e momentos de colaboração.

O projeto *Combos* aconteceu quinzenalmente, às quartas-feiras, e consistia em reunir três profissionais de áreas distintas para expor suas ideias, projetos e experiências ao público e dialogar entre si a partir de um tema relacionado. Os primeiros *Combos* aconteceram em junho sob a temática *criação e manutenção de projetos artísticos independentes*⁵³ e *práticas curatoriais em diferentes campos da arte*⁵⁴. Os encontros, ao longo da programação, tiveram temáticas abrangentes com assuntos distintos entre si e relacionados ao evento e seus acontecimentos, como

⁵³ Participantes: Integrantes do Atelier Subterrânea, Casa de Teatro e Não Editora – ambos de Porto Alegre.

⁵⁴ Participantes: José Roca, Luciano Alabarse e Gustavo Spolidoro.

“Residências artísticas”, “Erótico e as formas artísticas”, “Crítica”, “Pampas - A paisagem do Rio Grande do Sul”, entre outros.

A Casa M foi pensada para ser um ambiente de encontro e diálogo, onde curadores, artistas, vizinhos, estudantes e quem quisesse estar ali, pudesse sentar-se para um chá, ou uma oficina e saísse daquele ambiente com a impressão de estar “mais leve”, apesar de ter adquirido uma nova experiência. Assim, o projeto da Casa M era de um ambiente criativo e, ao mesmo tempo, expositivo; um ponto de chegada para alguma experiência e de saída para experiência nômade pela Bienal, ou para casa.

A curadoria, artistas e mediadores – público constante na Casa M – em uma conversa sobre os resultados da Casa⁵⁵ se manifestaram a favor da continuidade do projeto, apesar de saber seu alto custo e a dificuldade de mantê-lo em uma nova gestão e essa onda de “Fica, Casa M” transbordou pelos corredores do evento em sua reta final e atingiu as redes sociais. O público da Casa M era demasiadamente variado: idosos, crianças, estudantes, moradores da vizinhança, professores, artistas, curadores – entre outros-, circularam por aquele ambiente e acostumaram-se com sua presença ao longo de um ano de funcionamento e pediram sua permanência.

Os idealizadores do projeto, ainda em conversa sobre seus resultados, mostraram-se satisfeitos com os resultados e surpresos com as dimensões que a Casa alcançou e com sua dinâmica orgânica. Por mais que todos os detalhes do projeto tivessem sido pensados a partir de uma proposta e para uma proposta, o público e frequentadores da Casa, não se mostraram muito preocupados com esses “limites” pré-estabelecidos e ocuparam os ambientes de acordo com suas vontades e organizaram uma programação alternativa e concomitante à programação idealizada em um primeiro momento.

Sobre a Casa M, Paola Santoscoy – curadora adjunta e Fernanda Albuquerque – curadora da Casa M:

A ênfase multidisciplinar de sua programação e seu interesse em integrar as várias comunidades ao seu público habitual faz com que a Casa M funcione mais como um lugar de geração de ideias, como um lugar para

⁵⁵ Seminário Internacional da 8ª Bienal do Mercosul: A pedagogia no campo expandido da arte.

se estabelecer relações e onde se mostram processos de trabalho, do que apenas como um espaço para a apresentação de projetos acabados. E neste sentido, se trata de uma estrutura que permite o erro e a afetação, algo que dentro de uma instituição é um verdadeiro privilégio, pois fala da aposta em um diálogo crítico para dentro e para fora desta que avança na direção de experimentar formatos de produção e de divulgação da arte. A isso se soma a experiência ‘caseira’ do lugar, que em meu caso proporcionou um relacionamento próximo e cotidiano com tudo o que acontece lá. (SANTOSCOY in HOFF,M.; HELGUERA,P. (org.), 2011, p.142)

Passados cinco meses desde a abertura, a sensação de laboratório permanece. Em parte, pela própria dinâmica de programas como Combos e Duetos, que a cada edição ensaiam uma nova aproximação entre pessoas, experiências e linguagens, convidando os participantes a atuarem em um terreno menos conhecido e, por isso mesmo, mais arriscado e estimulante que o habitual. Em parte também, pela forma como cada Vitrine reconfigura a entrada da casa e sua ligação com a rua, propondo outras percepções sobre o lugar, ora com trabalhos que se relacionam mais com sua arquitetura, caso das obras de Tiago Giora e Rommulo Conceição, ora com projetos que se constroem a partir da relação com o entorno e a vizinhança, como na vitrine proposta por Helene Sacco. O cruzamento de disciplinas e o tom investigativo – mais que afirmativo – dos cursos e oficinas é outro elemento que aproxima a casa da noção de laboratório.

Mas talvez o aspecto mais importante nesse sentido seja o modo como o espaço vem sendo experimentado e apropriado não apenas pelo público, mas por aqueles que atuam no lugar: produtores, educadores, curadores,

artistas, mediadores. Horta no terraço, ensaios de música no porão, cozinha transformada em ateliê de pães para crianças ou em sala de aula para grupos de universidades locais, sala de leitura acolhendo peça de teatro, jardim convertido em parque infantil, performances na escada e ateliê improvisando uma pista de dança são algumas das experiências que dão vida à Casa M e emprestam outros sentidos ao lugar. (ALBUQUERQUE,F. in HOFF,M.; HELGUERA,P.(org.), 2011, p.143)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Bienal de Artes Visuais do Mercosul surgiu com o intuito de descentralizar o eixo de circulação de arte Rio de Janeiro – São Paulo, valorizar o cenário artístico local e estabelecer vínculos entre artistas e curadores da América Latina. Este propósito foi estabelecido em 1996, quando o projeto de uma bienal de artes visuais do Mercosul saiu do papel e se tornou a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que realiza em anos ímpares a então, Bienal do Mercosul.

Desde a primeira edição, em 1997, as curadorias preocupam-se e investem em curadoria pedagógica – nem sempre com esse nome – afim de ampliar o foco expositivo e tornar-se permanente para o público. Ao longo desta jornada a Bienal alcançou pontos inéditos na história de curadorias nacionais, como a existência de um curador pedagógico ou mesmo a preocupação com as atividades e espaços educativos. Até mesmo a mudança no nome e conceito de monitor para mediador, foram áreas inovadoras e ainda pouco exploradas quando, em 2003, na quarta edição, tornaram-se efetivas no evento. Com o passar dos anos essas mudanças foram se tornando desafiadoras para as curadorias que buscaram em suas vigências acompanhar as transformações sociais e o universo contemporâneo da arte.

A 8ª edição aconteceu sob curadoria de profissionais interessados em inovar e repensar a arte, o museu e a educação, fazendo com que a 8ª Bienal se tornasse um marco inovador para as curadorias em museus e uma mola propulsora para futuras conquistas da Bienal do Mercosul – em futuras curadorias e gestões.

A começar pela proposta de José Roca em nomear Pablo Helguera como curador pedagógico e integrar o projeto pedagógico ao projeto geral de curadoria. Pela primeira vez o curador pedagógico participou de todos os momentos de criação e projeção do evento, possibilitando que o projeto pedagógico e as ações educativas fossem criadas em conjunto com as ações expositivas. Assim, o projeto pedagógico deixou de ser criado a partir do projeto curatorial e tornou-se parte de sua formação, fugindo do modelo tradicional em que a equipe pedagógica era responsável somente por criar atividades e roteiros para uma mostra já estabelecida, coordenar as equipes de mediação e existir a partir de uma exposição. Nesta mostra a curadoria pedagógica participou de todas as escolhas e decisões do projeto curatorial geral e de todas as mostras, além de promover os roteiros e estratégias educativas.

De certa forma, essa curadoria arrojada modificou o formato do evento, dividindo-o entre estratégias ativadoras e expositivas, sendo que todas as mostras se enquadraram dentro deste conceito. As estratégias expositivas fortaleceram a importância do mediador, que foram preparados para consolidar a relação do público com as obras. O mediador foi abastecido de conhecimento sobre arte contemporânea, o museu e o público e a mediação, estando munido de planos de mediação e roteiros alternativos para situações inusitadas. A relação público - obra pôde acontecer através, até mesmo, do silêncio, onde cabia ao mediador compreender a postura do público e intervir no momento ideal, sem guiar para um caminho certo ou interromper aquele momento. As estratégias ativadoras promoveram a relação entre o artista e o público, a fim de fornecer ao público a experiência do contato próximo com o artista, suas ideias e seu processo criativo. Desses momentos de troca, além do aprendizado, experiências práticas aconteceram e puderam resultar em ações expositivas.

O contato entre o público e o artista, para Pablo Helguera, era uma preocupação constante, já que, para ele, o artista executando o papel de educador é fundamental e extremamente conveniente à um evento tão renomado por sua trajetória educativa e sua determinação com o social. Assim, o curador pedagógico utilizando o termo *“transpedagogia”* explorou em seu projeto curatorial o papel do artista como educador fugindo do processo educativo tradicional em instituições (de uma forma geral) que se preocupam em explicar uma obra de arte e ensinar arte por si só. Nesta edição, o contato público-artista em oficinas, diálogos e apresentações representou uma nova abordagem pedagógica para a arte, onde o processo educativo reconheceu a criatividade ao ensinar, a construção coletiva de conhecimento – de forma democrática e o conhecimento em arte como ferramenta para conhecimento de mundo.

Outra característica da Bienal do Mercosul é sua preocupação com a comunidade e o espaço físico da cidade. Nesta edição, a relação entre o evento e a cidade esteve presente em algumas mostras – como exemplo a Cidade Não Vista, que explorou espaços importantes e despercebidos aos olhares cotidianos, e nas atividades de mediação. O projeto de mediações nômades e perambulações pela cidade através de roteiros alternativos, com possibilidade de outro foco ao olhar, fez com que os próprios moradores de Porto Alegre que participaram destes momentos,

enxergassem a cidade com lentes criativas e cheias de questionamentos e encantamentos.

Ao público especialista – educadores de diversas áreas do conhecimento – o curso de formação proporcionou o abastecimento em conteúdos relacionados ao universo de arte contemporânea e de projetos educativos em museus e, mais do que isso, a experimentação de diversas situações criativas, que possibilitaram a compreensão de que através da arte, independente de sua especialidade – artes, geografia, história, etc – é possível ensinar outros conteúdos e, principalmente, o conhecimento de mundo. É possível discutir questões políticas, geográficas, históricas, literárias e uma infinidade de especialidades através de artistas e trabalhos contemporâneos. O material possibilitou que, por exemplo, o professor de literatura, a partir de uma obra contemporânea possa estudar uma palavra – significado, origem, etc -, a relação entre o texto e a imagem, o passado dessa relação e propor uma gama infinita de propostas pedagógicas.

Ainda assim, o grande projeto da curadoria educativa foi a criação de um espaço educativo, criativo e de convivência – a Casa M. Apesar de todos as mostras possuírem um espaço educativo e de criação em seu interior, a Casa M inovou sendo um espaço exclusivamente de criação e ativação, diferente dos outros que tinha a intenção expositiva. Na Casa, as únicas exposições permitidas eram de criações realizadas em oficinas, laboratórios e outras atividades em seu interior. Um espaço produzido inteiramente para o diálogo e a proximidade entre as pessoas, a convivência e a simples permanência da população em um ambiente rico em arte e flexibilidade.

A Casa M foi um projeto ousado, que contou com grandes investimentos, e mostrou a capacidade e interesse da Bienal do Mercosul de ter um projeto curatorial que extrapole o tempo e o espaço expositivo – um ambiente com múltiplas atividades durante um período maior do que o tempo expositivo e um espaço inteiramente ativador.

Pensar em exposições de arte hoje em dia e em curadorias pedagógicas é um assunto amplo e ainda cheio de lacunas – é preciso inovar e acompanhar o ritmo do público e suas necessidades culturais. Dar atenção e apoio ao educador, acreditar que o ensino também acontece fora das instituições, museus e escolas, reconhecer a importância da cidade para a arte e da arte para a educação; compreender que geografia e arte podem andar juntas; trabalhar com mediadores

interessados e abastecidos de conteúdo e possibilidades; reconhecer que ensinar arte é ensinar a compreender o mundo e que os jovens estudantes precisam disso, assim como os velhos sábios.

A 8ª Bienal do Mercosul mostrou-se um evento preocupado em transformar através do afeto e da relação com o local, acreditando que a arte é um instrumento para mudar o mundo – a começar por Porto Alegre. A experiência deste evento é para o público – local ou não, uma oportunidade de enxergar a cidade através da arte, assim como o mundo e a vida. E enxergar na arte a cidade, o mundo e a vida.

REFERÊNCIAS

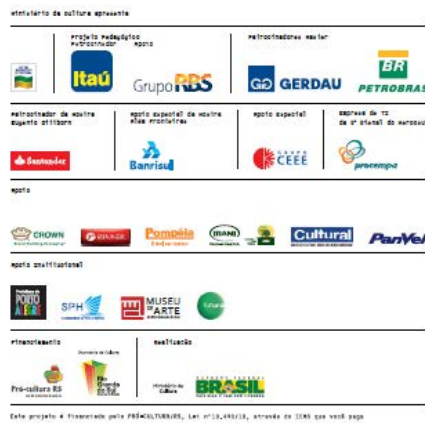
- CAMINITZER, LUIZ; PÉREZ-BARREIRO, GABRIEL(ORG.). *Educação para a arte/ Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009.
- FIDELIS, Gaudêncio. Uma história concisa da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- HOFF, Monica; HELGUERA, Pablo (org.). *Pedagogia no Campo Expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.
- HOFF, Monica; HELGUERA, Pablo (org.). *Material Pedagógico 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Instituto Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (org.) *Intervenções Urbanas: Arte/ Cidade*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- RAMOS,A (coord.);ROCA, J.(curador geral); TALA, A; AMARAL, A; ALVES, C.; ALBUQUERQUE,F; HELGUERA,P; SANTOSCOY, P. (colaboradores). 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoéticas – catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.
- www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/8a-bienal-mercosul/casa-m> Acesso em 16 de setembro de 2011.
- <http://www.bienalmercosul.com.br/>> Primeiro acesso em agosto de 2011.
- <http://www.bienalmercosul.org.br/>> Primeiro acesso em agosto de 2011.

ANEXOS

Cópia da Versão em Português dos Cadernos de apoio ao professor – Material pedagógico da 8ª Bineal do Mercosul. O primeiro Caderno anexo – Caderno de Arte contém as páginas introdutórias, iguais em todos os cadernos. Versão ampliada e em Inglês e Espanhol disponíveis no site da Bienal do Mercosul: fundacaobienal.art.br > http://www.bienalmercosul.com.br/novo/index.php?option=com_material_pedagogico&task=biblioteca&Itemid=36&id_bienal=-2&.

ANEXO 01 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de Arte





Este projeto é financiado pela PRECULTURAS, Lei nº 13.493/13, através do 100% das verbas pagas

Projeto Pedagógico

MATERIAL PEDAGÓGICO

Caderno de Arte



Porto Alegre, 2011

Ensaaios de Geopoética

José Roca, curador geral

A 8ª Bienal do Mercosul está inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico. O título se refere às diversas formas que os artistas propõem para definir o território, a partir das perspectivas geográfica, política e cultural.

As bienais são eventos primordialmente expositivos, que vivem a cena artística de uma cidade durante períodos relativamente curtos. Contudo, além de serem recorrentes, são descontínuas – e esse é seu lado fraco: nos períodos entre uma bienal e outra usualmente não acontece nada, ou bem pouco, em termos de ativação da cena artística local. A 8ª Bienal do Mercosul tenta responder à seguinte pergunta: é possível fazer uma bienal cuja ênfase não seja exclusivamente expositiva?

Nossa proposta inclui estender a ação da Bienal no espaço e no tempo. E propõe entender o tema escolhido não apenas como um marco conceitual para ler a produção artística contemporânea, mas como uma estratégia de ação curatorial, sugerindo a Bienal como uma instância de criação e consolidação de infraestrutura local.

A 8ª Bienal enfatiza o componente educativo – diferencial da Bienal do Mercosul em relação a outras bienais – ao envolver o curador pedagógico na própria concepção do projeto curatorial. Traz, assim, os componentes da curadoria como oportunidades para articular o projeto pedagógico e, desse modo, transcender a triade convencional interpretação-medição-serviço, que caracteriza as ações educativas em bienais e museus.

O campo expandido da pedagogia

Pablo Helguera, curador pedagógico

A presente coleção de Cadernos para Professores da 8ª Bienal do Mercosul tem o objetivo de oferecer ferramentas para várias disciplinas do ensino básico e médio. Para tanto, foram selecionadas áreas de conhecimento que estão vinculadas de alguma forma aos interesses e temáticas presentes nas obras dos artistas participantes dessa Bienal, assim como aos temas principais que englobam o projeto curatorial da atual edição.

A premissa curatorial da 8ª Bienal do Mercosul propõe uma reflexão em torno dos dispositivos culturais, políticos e sociais que contribuem para a construção do imaginário de nação e de metanção. Partindo do termo "Mercosul" que denomina uma região econômica e do qual a própria bienal tomou o seu nome, a proposta curatorial procurou questionar: como se constrói um país? De que forma a ideia de nação contribui para determinar como nos percebemos e como percebemos o nosso povo em relação aos outros? Qual o papel dos processos artísticos na fabricação da iconografia nacional?

Uma vez que as obras e a reflexão curatorial desta bienal estão ligadas à ideia de repensar a noção de território, o projeto pedagógico também segue um caminho semelhante propondo uma revisão do próprio campo da pedagogia na arte. Reconhecemos, assim, que a pedagogia da arte – e, em particular, como ela é aplicada em museus e bienais – é um campo que, tradicionalmente, limita seu potencial tanto no conteúdo quanto na prática. Em relação ao conteúdo, predomina ensinar arte para entender arte e não para entender o mundo; em relação à prática, predomina o ensino como distribuição de informação e não como gerador de consciência crítica.

Considerando esses aspectos, o componente pedagógico da bienal propõe, num intento metafórico, "retorializar" o campo da pedagogia no âmbito das artes visuais por meio de três tipos de implementação:

- a. A pedagogia como veículo de mediação da arte (o ensino de arte em si ou a apreciação da arte);
- b. A transpedagogia, ou o processo de aprendizagem como obra de arte (o processo de conhecer como arte);
- c. A arte utilizada como instrumento pedagógico para obter um maior conhecimento do mundo (a arte para o conhecimento do mundo).

Esta série de cadernos, criados para as diversas disciplinas, procuram cumprir essas três objetivos da seguinte forma:

1. Proporcionando informação sobre os artistas, conceitos artísticos e contexto histórico da obra, e assim oferecer uma maior apreciação da mesma;
2. Sugerindo uma série de atividades que reproduzam processos artísticos, porém com objetivos educativos;
3. Utilizando as obras de arte como ponto de partida de debates, reflexão e aprendizagem em torno a esses outros campos de estudo, tais como a história, a geografia, a linguagem e as ciências políticas.

Esperamos que este material ajude, em alguma medida, para facilitar a abordagem de diversos conceitos em sala de aula e que estimulem, também, a criatividade, o debate e a comunicação, não apenas em relação à arte contemporânea, mas à nossa realidade contemporânea em toda sua extensão.

Miguel Luciano

São João, Porto Rico, 1972. Vive em Nova Iorque, EUA.

A famosa insurreição conhecida como o Grito de Lure, em 1868, significou o início de um processo que eventualmente levaria à independência de Porto Rico, a qual durou pouco, pois os Estados Unidos, nesse momento, em plena expansão imperialista, ganharam o controle da ilha em 1898, como resultado da guerra contra a Espanha. Desde então, Porto Rico vem mantendo uma ambígua condição nacional que hoje se expressa no status de "Estado Livre Associado", no qual a moeda e o passaporte são norte-americanos, mas ainda mantêm o idioma espanhol e a cultura caribenha. Dessa última, particularmente a música popular, parece ser um dos últimos espaços de resistência cultural dos porto-riquenhos diante do avanço infindável da cultura de massas norte-americana na ilha. Miguel Luciano toma traços típicos da cultura boricua, os singulares e propõe obras cheias de humor, em que frequentemente o público é convidado a participar. Muitas das suas obras são apresentadas no contexto das comunidades de porto-riquenhos nos Estados Unidos, que nasceram ou cresceram lá com a nostalgia de uma ilha idealizada que é evocada a partir de fragmentos descontextualizados. Luciano apropria, combina e transforma jogos e ditados populares, comidas de rua e imagens religiosas, "Misturando nostalgia tropical com [elementos] urbanos [...] [que] assinalam a incapacidade das comunidades transplantadas de recriar seu passado".

Questões:

Em primeiro lugar, discuta com os estudantes que materiais eles geralmente associam com a produção de arte. Os artistas podem produzir arte usando materiais normalmente não considerados como materiais de arte? Os estudantes já viram isto ser feito? Por que razão um artista faria isto?

A seguir, olhem para o *Pure Plantainum* [Puro Plantainum] de Miguel Luciano. O que os estudantes percebem?

Como este pintante difere de um pintante normal? Que outros pintantes eles já tinham visto? Compare e faça o contraste.

Esta escultura, na realidade, é uma banana verde (*plantain*) banhada em platina e pendurada num colar de

modo que fica apodrecendo dentro do invólucro prateado. Pergunte aos estudantes como este conhecimento muda a perspectiva que eles tinham da peça.

Miguel Luciano é um artista porto-riquenho que frequentemente faz trabalhos artísticos que se referem à sua cultura. Façam uma pesquisa sobre a banana verde (*plantain*). Por que os estudantes pensam que Luciano escolheu este assunto para a sua obra de arte?

Se os estudantes fossem escolher um pintante para se referirem à sua cultura, qual seria e por quê?

Compare o *Pure Plantainum* com *Machetero Air Force One's* / *Filberto Ojeda Uptown* [Machetero Air Force One's / Filberto Ojeda Uptown], a outra obra de Miguel Luciano presente neste caderno. De que modo Luciano usou o objeto que se encontra nesta peça?

Neste trabalho, ele modificou um par de sapatos esportivos Nike para prestar homenagem a Filberto Ojeda, o líder dos *Macheteros* que foi assassinado. Os *Macheteros* são um grupo de nacionalistas porto-riquenhos que têm feito campanha por um Porto Rico independente, desde a década de 1970.

Porque os estudantes pensam que Luciano escolheu um par de sapatos esportivos para fazer essa homenagem? Como isto é diferente de apenas pintar um retrato ou construir uma estátua?

Fonte: <http://www.miguelluciano.com>



Pure Plantainum, 2005.
Banana verde banhada em platina / *Pitaino verde banhado em platina* / Green plantain, plated in platinum
Escultura, escultura / Dimensions variable / Dimension variable
Foto: (Foto: Miguel Luciano)

Atividades:

Esculturas de Objetos Encontrados

Nesta atividade, os estudantes devem criar as suas próprias esculturas de objetos encontrados. Eles devem iniciar escolhendo um objeto que é importante para eles ou para a sua comunidade. Para Luciano eram as bananas verdes e partes de tênis. Eles devem pensar em objetos que tenham poder simbólico ou efeito surrealista, depois, devem trazer um desses objetos e, a seguir, pensar sobre uma maneira pela qual eles podem transformar este objeto. Eles podem querer pintá-lo, como Luciano fez com o par de sapatos esportivos Nike, ou adicionar elementos escultóricos, como na série *Pure Plantainum* dele. De um modo ou de outro, a sua transformação deve fazer um comentário sobre o simbolismo ou a história do objeto de uma maneira significativa.

As esculturas devem ser compartilhadas em aula. Elas são surpreendentes, sérias ou tristes?

O que elas comunicam sobre o artista ou a sua cultura ou a sua comunidade?

Poesia Encontrada

Nesta atividade, os estudantes devem fazer "poesia encontrada". Ela será uma analogia às esculturas ou instalações de objetos encontrados. Determine aos estudantes que passem uma semana escrevendo as palavras ou frases que encontrarem no seu ambiente.



Machetero Air Force One's / *Filberto Ojeda Uptown*, 2007
Vestido e tênis artísticos sobre tênis / *Vestido e tênis artísticos sobre tênis* / Vest and athletic shoes on sneakers
12 x 17 x 12
Foto: (Foto: Miguel Luciano)

Essas palavras ou frases podem vir de outdoors, jornais, tatuagens ou de qualquer outro lugar. Essas palavras ou frases podem também ser faladas. Eles devem trazer as palavras e frases para a sala de aula no último dia da semana e considerar o que elas podem ter em comum, as que os atingiram mais profundamente, as que eles gostam de escutar quando ditam em voz alta. Finalmente, eles devem rearranjar as palavras e frases formando um poema, acrescentando palavras extras, se for preciso.

Leia os poemas em voz alta. Os estudantes conseguem reconhecer que palavras foram "encontradas" e quais foram "inventadas"? Os poemas encontrados evocam o ambiente dos estudantes? Como, ou como não?

Carlos Pasquetti

Bento Gonçalves, Brasil, 1948. Vive em Porto Alegre, Brasil.

Pertencente a uma geração eminentemente experimental dos anos 1970, Pasquetti tornou-se conhecido por seus desenhos, Super-8 e fotografias seriadas dessa década, contando alusões diretas ou ambíguas à situação da escultura em que se vivia à época, em que se falava por meio de palavras ou códigos a grupos extremamente reduzidos de interessados nesse tipo de trabalho. O artista tem realizado obras ambientais e instalações que remetem de forma poética à agilidade do expor e do levar, ou a uma visualidade plana de signos enigmáticos que cultivou ao longo dos anos. Personaliza, ao mesmo tempo, com sua obra, uma trajetória apoiada no universo limítrofe entre a pintura e objetos tridimensionais, questionando sempre o "conteúdo móvel", como diz ele, assim como "a ideia da ação e o deslocamento do próprio trabalho e sua inserção em espaços e situações".

Questões:

A produção de arte no Brasil, sobretudo, no período em que Carlos Pasquetti realizou *Espaço para esconderio* (1973/1974) foi diretamente influenciada pela situação de censura imposta pela ditadura militar. Ainda que as artes visuais não tenham sido o foco principal da censura, a arte produzida na época não poderia passar incólume à ideia de ordem e silêncio imposta pelo governo brasileiro.

Na mesma época, no hemisfério norte, surgia a Land Art, um tipo de arte em que a natureza, ao invés de prover o ambiente para a realização/apresentação de uma obra, é ela própria proposta como obra.

O que, a princípio, parecia não ter relação direta, se transformou num prato cheio para os artistas latino-americanos que, se apropriaram da natureza como cenário para suas investidas político-políticas.

Em sua obra Carlos Pasquetti fez uso desses dois fatores nos oferecendo um monte de feno no campo que, na verdade, é um espaço para esconderijo. E quem dirá que não?

Comece a aula mostrando a imagem *Espaço para esconderio* aos estudantes. Peça ao grupo que construa

rapidamente uma história para aquela imagem. Deixe que falem, estimule a sua curiosidade. Mostre então outras imagens que, formalmente, apresentam relação com a primeira. Solicite que façam o mesmo. Não esqueça de pedir que eles deem nomes às imagens. Após as discussões, pergunte se algumas delas poderiam ser uma obra de arte e por que. Revele, então, ao grupo a identidade da imagem com a qual estamos trabalhando. Conte apenas que se trata de uma obra de arte e que foi feita nos anos 70 e proponha que a turma se divida em dois grupos cabendo ao primeiro investigar os fatos históricos que ocorreram no Brasil no período da realização da obra, e ao segundo que investiguem o que se estava produzindo em termos de arte no mesmo período mundo a fora. O objetivo é que apresentem uma interpretação da obra a partir de suas investigações. Talvez esse processo dure duas ou três aulas, e assim deverá ser, não se preocupe. Incentive-os a irem à biblioteca da escola, a pesquisarem na internet, a conversarem com suas famílias e outros professores.

Após as apresentações, revele o título do trabalho e proponha que cada aluno desenvolva um projeto a ser realizado no bairro, levando em consideração o que foi discutido em grupo. Para isso, reforça a discussão mostrando outros exemplos de land art. E lembre que o trabalho de Carlos Pasquetti acontece (para nós) quando unimos a imagem ao título, sem essa relação ele não existe.

14 |

Tatzu Nishi

Nagoya, Japão, 1960. Vive em Berlim, Alemanha, e Tóquio, Japão.

Tatzu Nishi é mundialmente conhecido por criar novos ambientes e produzir contextos em que a relação que os cidadãos estabelecem com monumentos históricos se aproxima do campo privado. A partir de andaimes e estruturas provisórias de construção, que permitem que o público tenha acesso aos monumentos de outro ponto de vista, o artista produz salas de estar mobiliadas e quartos de hotel em que fragmentos de monumentos públicos e ícones religiosos se tornam adornos de mesas de centro e enfeites domésticos. De modo bem-humorado, sua obra resalta pequenos elementos dos monumentos que passam despercebidos no cotidiano, além de atribuir novos sentidos às estruturas. Ao lançar um olhar descontraído e irreverente aos ícones urbanos, sua obra rompe com a formalidade e com o modo distanciado com que essas obras aparecem na cidade. Ao vemos os monumentos compostos a partir de um patamar mais igualitário, ou seja, eliminando os bastos dos visitantes, o público estabelece uma relação informal e menos jurídica com o patrimônio histórico. Tatzu Nishi vem produzindo trabalhos em que rearticula mobiliários urbanos, luminárias públicas e experiências com guindastes. Realizou também projetos no interior de instituições museológicas, nos quais criou contextos banais para obras modernas, inserindo, por exemplo, uma cozinha completa ao redor de uma pintura e proporcionando um contato nada usual com a história da arte.

Questões:

Em primeiro lugar, peça aos estudantes que discutam o papel dos monumentos públicos em sua área. Que monumentos públicos há nela? Os que eles representam para o público se representam alguma coisa? Qual é a importância da arte pública, de modo geral, numa cultura?

Então, observem a obra *The Merlion Hotel* (Hotel Merlion). O que os estudantes percebem? O que é surpreendente nela?

Como os estudantes acham que o artista pode ter feito a sua obra de arte?

Esta obra foi construída recentemente, por ocasião da Bienal de Arte de Cingapura, ao redor de um monumento nacional cingapurense. Como Tatzu Nishi mudou

a praça e a estátua ao construir um quarto de hotel ao redor dela? Tatzu Nishi fez trabalhos por todo o mundo usando método semelhante. Ele constrói um espaço doméstico ao redor de um monumento público, uma obra de arte ou mesmo um poste de luz. Segundo um revisor, "Ele incorpora estas estruturas familiares pré-existentis para dentro de domínios íntimos temporários, forçando-nos a reconsiderar as divisões entre público e privado e mudando a sua mensagem heróica". Pergunte aos estudantes o que eles pensam sobre esta citação. Como Nishi muda a mensagem "heróica" da estátua de Barrios e em que ela se transforma, depois disso?

Por que os estudantes pensam que Nishi escolheu cômodos domésticos para construir ao invés de outros tipos de estruturas ou mesmo tipos de arquiteturas? Como o seu trabalho teria um diferente significado com diferentes tipos de cômodos ou diferentes estruturas construídas?

16 |

Atividades:

Arte Efêmera

Projeto de obra efêmera: proponha à turma que elabore um projeto de obra efêmera. Para tanto, recupere e apresente ao grupo exemplos de artistas que têm a efemeridade como elemento central em seus trabalhos. Diga que se trata de uma proposta que deve ser pensada para um local específico, durar um curto tempo e que não pode ser desmontada, pois a ideia do trabalho é justamente que ele vá desaparecendo sozinho. Do contrário não estaria propondo algo efêmero, mas algo que quer parecer efêmero.

Paisagem Modificada

Estude com os seus alunos maneiras em que a paisagem é modificada gerando símbolos/imagens (exemplo: jardins japoneses e franceses). Compare-os com a produção de arte do fim dos anos 60 e início dos 70, chamada de Land Art. Convide-os a debater. Questione-os sobre as especificidades de cada situação. Por fim, convide-os a irem ao pátio da escola. Lá, proponha que projetem e construam obras utilizando objetos e materiais encontrados no local.



Espaço para esconderio, 1973/1974
Fotografia e fotografia (Petro)

15 |



The Merlion Hotel, 2011
Bienal de Cingapura, Cingapura / Bienal de Cingapura, Cingapura / Cingapura (Petro)



The Merlion Hotel, 2011
Bienal de Cingapura, Cingapura / Bienal de Cingapura, Cingapura / Cingapura (Petro)

Atividades:

Pesquisa e Resaja a um Monumento Público

Nesta atividade, os estudantes devem pesquisar e reagir a um monumento público na sua própria cidade ou país. Primeiramente, eles devem debater sobre os monumentos públicos entre os quais eles poderiam escolher e discutir uma lista de exemplos. O que esses monumentos representam para o público? A seguir, eles devem escolher um cada um para se concentrar. Eles devem pesquisar a sua história, o artista, a entidade que encomendou a obra, seus materiais e a história do assunto do monumento. Finalmente, eles devem escrever uma redação com sua impressão sobre o monumento. O que eles pensam sobre o monumento e o seu papel na comunidade? O que o monumento representa para a comunidade? Eles prefeririam que o assunto (ou personagem) fosse mostrado de modo diferente ou nem sequer mostrado? Eles prefeririam outro assunto ou personagem inteiramente diferente deste? Nesta composição, eles devem fazer recomendações para o futuro do monumento. Ele deve ser removido, movido a outro lugar, destruído, substituído, alterado?

Site specific, Instalações Públicas de Arte

As obras de Nishi são chamadas de instalações de site specific. Elas são também consideradas arte pública, como monumentos, porque não são confinadas dentro das paredes de um museu. Nesta atividade, os estudantes devem encomendar uma instalação de site specific para a sua comunidade. Eles vão ter que escrever uma proposta em que façam recomendações sobre o local, os temas, a duração da exposição e a interação do público com a obra. Quais são os objetivos da instalação? Especificamente, como eles gostariam que a instalação afetasse a comunidade?

17 |

Kochta & Kalleinen

A dupla criada em Helsinque, Finlândia, 2003. Moram em Helsinque, Finlândia.

O trabalho colaborativo de Oliver Kochta e Tellervo Kalleinen se une por meio da performance, iniciando-se no ano de 2003 com seu projeto *Summit of Micronations* [Cúpula de Micronações]. Nela, os artistas aprofundaram o tema das micronações, cujas comunidades – físicas e/ou virtuais – se enquadram fora do reconhecimento político habitual. Essa dupla propôs uma troca entre essas comunidades com estatutos e convicções de vida diferentes ao comum. Suas obras fazem constantemente uma observação taxonômica da sociedade, nelas a ficção adquire um papel protagonista onde, apesar do senso do humor, refletem sobre assuntos tão profundos como o pertencimento e a identidade que tem o ser humano. Sua produção artística é de natureza projetual. Nela, por meio de filmes fictícios desenvolvidos em colaboração e com a atuação de pessoas (não atores) que vivem situações específicas, questionam seus ambientes de vida, o trabalho, os sonhos, os desejos e desgostos. Seu trabalho gere uma anômala curiosidade e desperta o voyeurismo do espectador.

Fonte: <http://www.complaintschoir.org/>

Questões:

Discuta a ideia da participação do espectador no reino das artes. De que modo um artista pode fazer arte participativa? Quais seriam os benefícios e/ou desafios deste tipo de obra de arte?

Agora, fale aos estudantes sobre o projeto que Oliver Kochta e Tellervo Kalleinen, uma dupla de marido e mulher, realizada ao redor do mundo. Para este projeto, pessoas de diferentes cidades se reuniram para compartilhar as suas reclamações. Então, eles compunham música baseada nessas reclamações e cantavam juntos, como num coral.

Veja, junto com os estudantes, a imagem do trabalho e também os shows de slides e vídeos disponíveis neste site: <http://www.ykon.org/kochta-kalleinen/complaintschoir.html>

O que os estudantes pensam do projeto? O que o torna diferente de outras obras de arte que eles já viram?

A ideia começou na Finlândia, onde eles moravam e onde há uma palavra para pessoas que reclamam simultaneamente, *valituskuoro*, que pode ser traduzida como coro de queixas. Eles decidiram que, já que as pessoas gastavam tanta energia reclamando, eles queriam converter essa energia em algo positivo.

O que os estudantes pensam desta ideia? O que pode ser positivo em juntar-se para discutir e fazer queixas e cantar composições musicais baseadas nelas?

As queixas têm se focalizado em assuntos diferentes nas diferentes cidades. Em Tóquio, concentraram-se principalmente no trabalho e nos padrões. Em Helsinki, elas centralizaram em torno dos telefones celulares. Em Chicago, elas se concentraram nos meios de transporte. Peça aos estudantes que pensem sobre a área onde vivem. Que tipos de reclamações constituiriam a maioria? O que elas podem nos dizer a respeito do lugar?

Esta série de obras de arte está em continuidade, sem a orientação ou participação dos artistas. Eles estabeleceram um site (<http://www.complaintschoir.org/>), com instruções para as pessoas que tenham interesse em formar o seu próprio coral, mas não organizam as seções de reclamações ou o processo de composição. O que os estudantes pensam sobre uma obra de arte que está sendo feita sem o envolvimento dos artistas? Ela deve continuar sendo considerada uma obra de arte?

Atividades:

Arte Participativa

Nesta atividade, os estudantes devem criar uma obra de arte que requer a participação do espectador para que fique completa. Tal como Kochta e Kalleinen, os estudantes devem imaginar um processo passo a passo em que outros possam criar a sua própria versão desta obra de arte. Os estudantes devem ilustrar o seu processo passo a passo com desenhos ou diagramas. Quando eles terminarem, peça que compartilhem seus processos com os colegas e discutam: o que o seu colega faria com essas instruções? Eles devem, a seguir, trocar novamente as instruções e comparar as ideias de um estudante diferente sobre como programar o processo. De que modo pode o produto final variar, apesar de baseado no mesmo processo?

Crie o seu próprio Coro de Queixas

No site (<http://www.complaintschoir.org/doiyouyourself.html>), siga o processo passo a passo para criar um coro de queixas em sala de aula. Os estudantes podem submeter e agrupar as suas queixas por categoria. Depois, trabalhando com um músico (talvez o professor de música da escola ou um pai de aluno que seja músico), eles podem transformar essas reclamações em letras de música e ensaiá-las. Eles devem também apresentar-se cantando.

Refleta sobre a experiência. Como as queixas da classe se comparam com as de cidades ao redor do mundo? Em que assuntos eles se concentraram? Como foi a experiência de cantar as reclamações? Ela afetou emocionalmente ou intelectualmente os estudantes?



Complaints Choir Project, 2007
18th de vídeo da apresentação em Chicago 18th de vídeo de la presentación en Chicago 18th de vídeo from Chicago performance

ANEXO 02 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de Literatura



Marina Camargo

Maceió, Brasil, 1980. Vive em Porto Alegre, Brasil.

Sem dúvida, é um dos expoentes da mais jovem geração de artistas gaúchos, a artista usufrui de bolsa do DNAD em Munique, onde trabalha atualmente. Signos, letras, palavras, o universo visível e, em particular, o meio urbano, constituem temática recorrente em seu trabalho. Enigmas visuais com a linha do horizonte através de mutações que nos propõe a partir de fotografias, o fascínio pela cartografia, do céu como da terra, independente de conotações políticas, se constituem em alvo de suas projeções poéticas. Ela mesma lembra que "Se os mapas são desenhos que representam lugares, são como as letras, que também são desenhos e estão no lugar da linguagem falada (dando forma à linguagem escrita)".

Questões:

O horizonte é definido como uma linha aparente ao longo da qual percebemos que o céu parece tocar a terra. Para alguns, é a linha que separa um do outro. Para outros, no entanto, é a realização perceptível de um encontro. Na cultura guarani, a linha do horizonte materializa uma tonalidade ímpar, não encontrada em nenhum outro lugar. A essa cor eles dão o nome de *hyvé* que, em outra cultura não significa/representa nada. Na pintura, horizonte é o fundo de céu de um quadro. Pode ainda estar relacionado a uma perspectiva de futuro, ou mesmo ser nome de cidade. Horizonte é, também, uma potente metáfora. No trabalho de Marina Camargo é a linha que liga duas linguagens, dois sentidos.

Em *Horizonte*, a artista explora a maneira como representamos a paisagem e a forma como percebemos a natureza através das palavras.

Mestre o trabalho de Marina à turma, mas parcialmente, de forma que as duas imagens sejam vistas isoladas uma da outra. Primeiro, mostre a da página de livro e peça um nome/um título para essa imagem. Depois de alguns minutos, apresente a outra imagem, a do horizonte propriamente dito, e faça o mesmo. Por fim, mostre as duas juntas e peça uma nova palavra/título. Revele o título real da obra. Discuta com a turma sobre como dançamos as coisas, por que um objeto (de arte) tem um nome e

não outro. A palavra é elemento bastante presente na arte contemporânea. O título de uma obra é, muitas vezes, tão importante quanto o objeto. Em alguns casos, o trabalho só acontece plenamente devido ao título.



Horizonte, 2008
Fotografia (Cabo) (Papel)
50 x 100 cm

Atividades:

Em busca de um horizonte

Convide seus alunos a discutirem sobre o que é o horizonte. Peça que investiguem o termo. Como se representa o horizonte em diferentes culturas e em diferentes períodos da história da arte?

Existem (pelo menos) três tipos de horizonte: o real, o visível e o astronômico. Proponha que os estudantes calculem a distância de um lugar ao horizonte usando alguns fundamentos de geometria.

Paisagem tipográfica

Marina utiliza a linguagem como representação de lugares. Estude com os seus alunos as maneiras como os objetos e lugares são ou foram representados com escrituras antigas (hieróglifos, escritura cuneiforme, ideogramas chineses). De que forma os símbolos representam o que descrevem? Estude os ideogramas chineses com a turma, como eles representam a paisagem. Proponha aos estudantes que representem uma paisagem usando apenas letras e palavras em um papel.

Dois pesos, duas medidas

O *Horizonte* de Marina Camargo é o resultado da relação entre duas imagens. O que aconteceria se fizéssemos o contrário: juntássemos duas palavras para gerar uma imagem? Como seria o guarda-chuva, o pé-de-moleque, a água-viva, o tamanduá-bandeira, o criado-mudo, se

tivéssemos que recriá-los pensando apenas na junção dessas duas palavras?

Ode a uma palavra

Por fim, sugira aos alunos que escolham uma palavra para a qual deverão criar um trabalho de arte.

Angela Detanico/ Rafael Lain

Caxias do Sul, Brasil, 1974. Caxias do Sul, Brasil, 1973.
Vive entre São Paulo, Brasil, e Paris, França.

Angela Detanico e Rafael Lain utilizam o design e a tipografia para desenvolver sistemas de escrita – ou de compreensão e organização do mundo. A arbitrariedade da representação como alfabetos e cartografias e o fato de eles sempre envolverem uma interpretação da realidade estão na base de suas criações. Exemplo disso é *O mundo justificado...* (2004), em que os artistas redesenham o mapa-múndi com linhas gráficas diagramadas tal qual um texto: justificadas, alinhadas à esquerda, centralizadas e alinhadas à direita. Ao sugerir diferentes conformações geopolíticas, o trabalho evidencia o caráter arbitrário desse sistema de notação, que não apenas representa o mundo, mas o recria, definindo o que é centro, periferia, norte, sul, etc. Uma das obras mais conhecidas da dupla é a fonte *Utopia* (2001-2003), que combina elementos da arquitetura moderna de Oscar Niemeyer – as letras minúsculas – a exemplos da ocupação informal das cidades brasileiras – as letras maiúsculas. A tipografia cria paisagens urbanas caóticas, que apontam não só para a fragilidade do projeto moderno, mas para as profundas diferenças e tensões que compõem um cenário em constante reconfiguração.

Questões:

Pergunte aos estudantes se eles sabem o que a palavra "fonte" significa. Qual é a importância de uma fonte? Por que alguém inventaria uma nova fonte?

Junto com sua classe, olhe para *Utopia* de Detanico e Lain. O que eles notam?

Pergunte aos estudantes quais correlações eles pensam que há entre as letras e as imagens. Peça para que comparem as fontes minúsculas às maiúsculas. Quais imagens reconhecem?

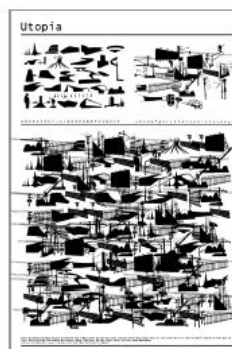
Diga aos estudantes que esta é uma fonte criada por uma dupla de artistas que trabalha com desenho gráfico chamada DetanicoLain. É uma série de pictogramas que correspondem ao alfabeto. As letras maiúsculas têm

o desenho baseado na arquitetura modernista de Oscar Niemeyer. Mostre algumas imagens da arquitetura de Niemeyer à sua classe. Pergunte se podem encontrar a sua silhueta correspondente na fonte de letras minúsculas. Depois, peça que comparem as minúsculas e as maiúsculas novamente. O que distingue umas das outras? (a fonte das letras minúsculas inclui imagens do dia a dia da cidade como postes telefônicos, um skatista e uma câmera de segurança).

Observem juntos como a fonte parece quando é usada para escrever uma sentença. Qual é a diferença entre a aparência desta e a de outras fontes? Qual é a aparência do produto final? Qual é o efeito da decisão dos artistas de permitir que os pictogramas se entrecruzem?

A respeito da fonte, um curador disse: *Justapondo o lindo com o feio, Utopia explora as limitações do sonho modernista e a maneira como ele provou que é impossível embellezar um ambiente industrial ou urbano: cidades, especialmente no Brasil, são simplesmente grandes demais, variadas demais e caóticas demais* (catálogo da exposição de Stephen Fieke, Musée Zadkine, 2007). O que você pensa sobre esta descrição do projeto por parte de um curador? Você concorda ou não com ela?

Se fosse criar uma fonte que reproduzisse a silhueta do seu ambiente, que imagens você incluiria? O que você acha que ela iria comunicar a respeito do seu ambiente quando fosse usada para escrever?



Utopia, 2001
Angela Detanico, Rafael Lain
Tipo digital / Digital Typotype

Atividades:

Crie uma fonte

Para esta atividade os estudantes criarão a sua própria fonte. Para isso, eles estudarão as fontes já disponíveis. Discuta as diferenças entre o peso, inclinação e serifas das fontes. O que faz uma fonte mais popular que outra? O que uma fonte pode comunicar (humor, época, estilo)? Essas ideias devem ser discutidas em aula.

A seguir, peça aos estudantes que decidam o que querem que suas fontes comuniquem (por exemplo, leveza, formalidade, modernidade, vanguardismo ou conservadorismo) e como eles podem transmitir isto considerando peso, inclinação, serifas e outras propriedades da fonte.

Por fim, os estudantes devem criar um alfabeto completo e uma frase de exemplo. Para criar a frase eles podem fazer fotocópias de letras do alfabeto criado e colá-las, ou tentar reproduzi-las à mão. Peça aos estudantes que fiquem pares e compartilhem os resultados. O que as suas fontes comunicam?



Helvetica Concentrated, 2004
Angela Detanico, Rafael Lain, Jet Set
Tipo digital / Digital Typotype

Crie Um Pictograma

Numa variação da atividade acima, os estudantes devem criar seus próprios pictogramas. Primeiro, a história da escrita pictográfica deve ser explorada em aula. Ela foi usada em hieróglifos pelos egípcios e na arte pré-colombiana nas Américas. Como um pictograma transmite significado de modo diferente de um alfabeto?

A seguir, dê aos estudantes uma frase de um livro que esteja sendo lido em aula, seja um livro de história ou de literatura. Diga a eles para comunicar esta frase através de uma série de pictogramas. Então, peça-lhes que escrevam outra frase usando apenas os pictogramas que inventaram para aquela frase. Em outras palavras, um estudante pode criar um pictograma para *O sol estava brilhando sobre o oceano revoltado e então escrever: O oceano brilhava sob o sol*, usando os mesmos pictogramas.

Compare os pictogramas criados. Quais são suficientemente claros para comunicar um significado? Quais deles poderiam formar a base para uma linguagem pictográfica considerando sua clareza e usabilidade?

Slavs and Tatars

Coletivo fundado em 2005. Opera entre Bruxelas, Moscou e Cambridge. Integrado por Kasia Kozczak (Polônia, 1976) e Paya Shariff (Norte-americano, 1970).

Slavs and Tatars autodefine-se como "uma fração de políticas e intimidades diádicas e o reagido ao leste do antigo muro de Berlim e ao oeste da muralha da China, conhecida como Eurásia". O coletivo gera uma grande quantidade de projetos que abrangem desde publicações até instalações a céu aberto e eventos teóricos, sempre focados em explorar o legado histórico do país eslavo, do Cáucaso e da Ásia Central. Slavs and Tatars utiliza frequentemente a sátira e a ironia como armas para ressaltar os vários estereótipos culturais sobre a região, contrapondo essas estratégias ao politicamente correto, assim como à ansiedade do "outro" que exista no ocidente. O coletivo parte conscientemente do romantismo orientalista para pôr o dedo na chaga das tensões culturais e políticas a nível global, e assim provocar a reflexão em torno dos convencionais de percepção entre leste e oeste.

Questões:

Mostre esta obra aos estudantes. Pergunte a eles que associações eles conseguem fazer com essa frase, se houver alguma. Então pergunte se eles conseguem identificar todas as palavras.

Em aula, procure no dicionário as palavras "Murmansk" e "Vilnius" da modo que eles se familiarizem com a primeira como uma cidade da Rússia, ao norte do Círculo Ártico, e a segunda como a capital da Lituânia, um país do leste Europeu. Juntos, vejam a localização dessas cidades num globo terrestre ou num mapa. Verifique se os estudantes estão familiarizados com a frase "Homens são de Marte, Mulheres são de Vênus", que se origina do título de um livro de auto-ajuda publicado em 1992. O livro oferece sugestões de como melhorar relacionamentos entre homens e mulheres, levando em conta que os gêneros parecem se comunicar e se comportar de modo diverso.

Que tipos de ligações os estudantes conseguem perceber entre o título do livro e as substituições que os artistas fizeram?

Esta pôster foi criado por Slavs + Tatars, um coletivo de artistas cujo trabalho, muitas vezes público, muitas vezes impresso se concentra na área a leste do muro de Berlim e a oeste da Grande muralha da China, conhecida como Eurásia. Olhe para dois outros exemplos de pôsteres deles desta série, como *Nice Tan, Turkmenistan!* [Belo bronzado, Turquemenistão!]. O que esses pôsteres têm em comum? Qual parece ser o tom do trabalho deles?

Nenhum desses pôsteres tem imagens, mas eles têm qualidades de design. Peça aos estudantes que discutam as qualidades do design (cor, fonte, posicionamento) e qual efeito essas escolhas tiveram sobre o tom e a mensagem.

Finalmente, peça aos estudantes que imaginem se os artistas tivessem incluído imagens em seus pôsteres. O que você acha que eles teriam incluído? Teriam eles tomado os pôsteres melhores, em sua opinião? Por que ou por que não?

1 <http://www.donmanson.com/works.php?N=21>

12 |

Manuela Ribadeneira

Quito, Equador, 1900. Vive em Londres, Inglaterra.

A noção de território é central na prática artística de Manuela Ribadeneira. Seu discurso desenvolve-se em torno das implicações políticas, sociais, econômicas, culturais e simbólicas dos limites entre uma coisa e outra. Inclusive poderia se dizer que suas obras operam sempre a partir de um lugar de mobilidade simbólica onde as interpretações mudam e se enriquecem dependendo do contexto em que são mostradas. Informadas por uma análise histórica, suas peças adotam formalmente uma linguagem conceitual sobre a direita, sem nunca passar despercebidas, ao mesmo tempo em que estão, em sua maioria, tematicamente ligadas ao contexto do Equador e da América Latina. Radicada na Europa há mais de uma década, Ribadeneira tem sabido aproveitar a distância geográfica com seu país para refletir sobre questões de identidade pós-colonial e construção de identidade.

Hago mio este territorio [Faço meu este território] (2007) recama simbólica e literalmente um território por meio de uma laca cravada na parede. A frase que leva inscrita faz pensar em rituais de posse e conquista.

Questões:

Com sua turma, tire um minuto para olhar para esta obra de arte. O que os alunos perceberam? Que tipos de materiais foram utilizados? Estude o texto. O que ele diz? Como foi escrito?

Se pudessem olhar de uma distância maior, os alunos seriam capazes de ver que a lâmina de um canivete está cravada numa simples parede branca e, como resultado de um foco de luz direcionado à sua borda, as palavras gravadas na lateral do canivete se refletem ao lado dele na parede. Essas palavras são: "Eu declaro meu este território".

Peça a eles para imaginar quem seria "Eu" na frase e quais poderiam ser as próximas palavras dessa pessoa.

A artista, Manuela Ribadeneira (nascida em Quito em 1966), uma equatoriana que vive em Londres, disse que isto é parte da sua obra em andamento que explora as histórias cerimoniais e rituais de posse de territórios, particularmente relacionados com as Américas nos séculos XV, XVI e XVII. Os espanhóis usavam as palavras para conquistar e

declarar como seus os territórios (a leitura de *El Requerimiento* [O Requerimento]), os franceses usavam gestos como rituais de apossamento. Os portugueses usavam números, cálculos e invenções, enquanto os holandeses reivindicavam territórios pela descrição (concepção de mapas) e os ingleses declararam ter direitos sobre o Novo Mundo através de cartas como censo e plantas. *El Requerimiento* foi uma declaração escrita de soberania e guerra lida por forças espanholas para afirmar o seu domínio sobre as Américas. Você pode ler alto algumas passagens para os seus alunos, o texto está disponível em <http://faculty.yamu.edu/mhouse/Teaching/ENGL4371/Encounter/CasaRequit.htm>

De que modo a obra de Ribadeneira faz uma reflexão sobre os métodos pelos quais os espanhóis conquistaram as Américas? Que outros objetos ou palavras ela poderia ter usado?

12 |

14 |

Atividades:

Pôsteres Comunitários

Faça um pôster só de texto para a sua própria cidade, região ou país, inspirado nos métodos de Slavs + Tatars. Para fazer isso, primeiro explore e debata algumas frases ou ditos populares. Escreva-se a, com um colega, pense em como vocês poderiam alterar a frase ou dito para dizer algo sobre a sua comunidade.

Uma vez que tenham desenvolvido algumas opções, pense sobre o tom que vocês gostariam que o seu pôster transmitisse. Vocês querem que ele seja bem humorado e engraçado? Irônico e satírico? Persuasivo, como uma propaganda comercial? Ou abertamente crítico? Como vocês podem comunicar esse tom através dos elementos de design do pôster, cor, fonte e tamanho?

Crie seu pôster junto com um colega. Compartilhe-o com toda a classe e pergunte aos seus colegas que tom ou mensagem eles pensam que o pôster transmite.

Coletivos de Artistas

Um coletivo de artistas é um grupo de artistas trabalhando juntos para criar arte, suas identidades individuais permanecem anônimas, muitas vezes. Oriente os estudantes a pesquisar um coletivo de artistas e seus métodos – como, *The Guerrilla Girls* ou *IRWIN* e mesmo a *Factory* de Andy Warhol, apesar de que esta última não é tecnicamente um Coletivo de artistas. Peça, principalmente, que pesquisem como o grupo inventou o seu nome. Discuta em aula: qual é a importância do nome para um coletivo de artistas?

Finalmente, peça aos estudantes que formem grupos e desenvolvam o seu próprio coletivo de artistas. Que nome eles lhe daria? Peça a eles que escrevam uma declaração ou manifesto descrevendo seus objetivos compartilhados.

Men
are from
Murmansk
Women
are from
Vilnius

Men are from Murmansk / Women are from Vilnius, white series (white paper), 2007
Serigrafia / Serigrafia / Serigrafia
80 x 120 cm
Edição de 100
Coleção Permanente / Collection permanente (Permanent collection, MoMA, New York)
Os cartazes de Slavs + Tatars foram concebidos para integrar a instalação "O passado é cada vez mais improvável que o futuro", realizada no 10º aniversário da Coleção Legado da Liga de Paris. Os seres de outras Nações foram desafiados para integrar a instalação "O passado é cada vez mais improvável que o futuro", celebrada em 10º aniversário da Legenda da Coleção da Paris (The Nations posters were conceived for "The Past is becoming more unpredictable than the future", an installation marking the 10th anniversary of the League of Nations collection in Paris).

13 |

Atividades:

Relato Histórico em Diário

Nesta atividade, os alunos devem usar a frase do trabalho de Ribadeneira como ponto de partida para um relato sobre um fato histórico num diário. Os estudantes devem imaginar que são a pessoa que fez o relato ou alguém que o ouviu. Escrevendo a partir da perspectiva daquela pessoa (usando a primeira pessoa do singular), os estudantes devem escrever um relato num diário que incorpore aquele fato. O que mais estava acontecendo no dia em que o fato aconteceu? Peça aos estudantes para compartilhar os seus relatos e comparar suas histórias fictícias sobre um contexto histórico.

Rituais de Aposseamento

Nesta atividade, os alunos devem fazer do contexto histórico um trabalho visual. De acordo com Manuela Ribadeneira, cada cultura usou diferentes métodos e rituais para conquistar territórios durante a colonização. Distribua e releia para os seus alunos a descrição que ela faz dos métodos das diferentes culturas. Depois disso, peça-lhes que escolham uma cultura diferente da espanhola e tentem comentar ou refletir a respeito dos seus rituais de apossamento em um "estudo" para uma escultura. Por exemplo, os estudantes poderiam imaginar uma escultura envolvendo cercas para comentar sobre os ingleses e os seus métodos de conquista. Peça aos estudantes que tentem incorporar o texto em seus estudos e pesquisar a história dos esforços de colonização daquela cultura, se possível.

Representação de Fronteiras

Nesta atividade, os estudantes devem explorar como as fronteiras podem ser representadas. Ribadeneira diz que, de modo geral, está interessada em como as fronteiras se formaram, não somente como divisões políticas que se originaram naquele período de conquistas, mas as diferenças culturais, econômicas e étnicas que elas criaram. Peça aos estudantes que discutam esta declaração. Como os contextos culturais, econômicos e étnicos se colocam com relação a divisões da fronteira? Ribadeneira diz também que ficou mais interessada em como as fronteiras são representadas. Peça aos estudantes que discutam isto: como as fronteiras são representadas? O quanto essas representações são precisas?

A maneira mais comum de representar uma fronteira é num mapa ou com uma cerca. Peça aos estudantes que criem representações novas e criativas, desenhando, pintando ou fazendo uma escultura. Como podem os artistas re-imaginar os métodos que nós já usamos?



Hago Mio Este Territorio, 2007
Instalação / Installation / Installation
Foto: Pedro Puig & Bender

15 |

Beatriz Santiago Muñoz

São João, Porto Rico, 1972. Vive em São João, Porto Rico.

Beatriz Santiago monta suas obras a partir das interações causadas pelas vivências em comunidade e as problemáticas que se manifestam dentro das mesmas. Sua aproximação com uma prática da antropologia visual é compreendida de maneira ampla a partir dessa interação, que se enquadra na proposta de sistemas de comunicação, gerando um mapa de conexões que vai documentando e projetando para sua obra. Desse modo com a antropologia e a etnografia, ela articula sua obra através das filmagens e experimentos cinematográficos, onde as personagens envolvidas são pessoas reais, que, sem rotular nem estrutura predeterminada, improvisam situações que são fruto de sua interação com a artista. O resultado é uma proposta audiovisual que faz a ficção de micromundos a partir do olhar da artista.

Questões:

Peça aos estudantes que vejam uma série de frames do vídeo *Archivo* (Arquivo) de Beatriz Santiago Muñoz (2001). O que eles notam nas imagens? O que elas têm em comum?

Como os estudantes descreveriam as ações que as pessoas estão executando? Como eles descreveriam as pessoas e os cenários?

Essas fotografias são de vídeos que a artista Beatriz Santiago Muñoz faz em Porto Rico em que ela convenceu pessoas comuns a executar e improvisar uma série de eventos históricos, reencenados com significado social e político para aquele local. Todas as pessoas tinham alguma ligação com esses eventos históricos, se vezes agiam por ter escutado comentários sobre eles de pessoas da sua família. Agora que os estudantes sabem disso a respeito dos fotografias, como eles podem interpretar as imagens? Como estão as pessoas comuns reencenando as cenas? Um dos eventos capturados por Muñoz é a morte em 1995 do famoso assassinio Torio Bicicleta, que foi morto pela polícia depois de décadas fugindo de prisões, cometendo mais crimes e se escondendo, protegido pela ética porto-riquenha de "morte ao delator". (<http://www.ny-tittle.com/artists/Beatriz-Santiago-Munoz.asp>).

1. <http://tubecanal.com/beatrizmunoz>

Cinco grupos de pessoas, incluindo um barbeiro, seus clientes e vendedores de produtos agrícolas no Mercado, encenaram a sua morte para as câmeras dela. Peça aos estudantes que olhem mais atentamente os fotografias mostrando a morte de Torio Bicicleta. O que eles pensam que pode atrair atores amadores a fazer o papel dessas lendas locais ou nacionais?

Peça aos estudantes que pensem a respeito de personagens lendários de sua comunidade. Que importância tem personagens lendários para uma comunidade? Como e por que os membros da comunidade os mantêm vivos?



Archivo, 2001
Série de vídeos (158 de vídeos) Vídeos v8
Porto Rico
22 minutos

Uma antologia de memórias de eventos históricos e da memória coletiva de Puerto Rico (Uma antologia de memorization of historical events and collective memory of Puerto Rico).



Atividades:

Representando Personagens Lendários

Para esta atividade, os estudantes farão o papel de um personagem lendário local ou nacional de sua própria comunidade. Você deve começar um debate sobre personagens históricos em aula. Alguns deles podem ser fantasiosos. Alguns podem ser baseados em fatos reais, como crimes. Agora, divida os estudantes em grupos de três a cinco e oriente-os a escolher e encenar uma das lendas. Então, instrua-os a determinar papéis e encenar sem ensaiar demais, pois as encenações devem ser amplamente improvisadas. Mostre essas improvisações a toda classe. As versões que os estudantes criaram das lendas combinam com as recordações que os outros estudantes têm delas? Que detalhes são diferentes e/ou questionáveis? Como as próprias encenações mudaram a nossa perspectiva sobre os fatos lendários?

Diários de Memória

Para esta atividade, a classe deve escolher um acontecimento lendário local ou nacional para discutir em aula. Diga aos estudantes que um aspecto desses acontecimentos lendários, especialmente os que são mantidos vivos por tradição oral, é que os seus detalhes são muitas vezes diferentes dependendo de quem conta. Depois que a classe escolher um acontecimento lendário para trabalhar, peça a cada estudante que escolha uma perspectiva a partir da qual devem contar a história. Por exemplo, eles podem decidir contar a história a partir da perspectiva de uma mulher que tenha visto o que aconteceu de sua janela, ou da perspectiva do seu protagonista principal. Eles devem, então,

escrever as suas histórias na primeira pessoa. Leia uma seleção desses trabalhos para a classe toda. Peça aos estudantes que discutam a partir de que perspectiva a história está sendo contada. Peça que discutam como as diferentes perspectivas afetam o verdadeiro conteúdo da história.

16 |

Coco Fusco

Nova York, Estados Unidos, 1960. Vive em Nova York, EUR.

Coco Fusco é uma artista norte-americana nascida de pais de origem cubana e italiana cuja obra expande-se da escrita e do ensaio até o vídeo e a performance. Fusco começou a trabalhar por 1988, produzindo obras que se inseriam diretamente no debate dos temas identitários inspirados pelo feminismo, pela arte política e pela crítica institucional. Desde esse momento, Fusco vem utilizando a ficção como uma estratégia para incitar o espectador a refletir sobre temas de gênero, raça, bem como noções de dominação entre indivíduos ou nações. Em seu filme *Operación Atropos* (Operação Atropos) (2006), Fusco pesquisa a psicologia do interrogatório entre prisioneiros militares submetendo várias mulheres voluntárias a esse processo. Ao longo de sua carreira, Fusco vem mantendo um interesse na tecnologia interativa, a qual incorporou em vários projetos on-line. Sua influência como artista foi complementada com seu ativo papel como educadora e acadêmica no âmbito da multimídia e da performance.

A obra de Fusco *El segador* (Os camponeses) faz uma reflexão acerca das mudanças demográficas na cidade de Barcelona, Espanha, e questiona o que é a identidade local. No ano de 2001 iniciaram-se grandes tensões em torno da imigração nessa cidade, que é a capital de Catalunha e onde se fala, primordialmente, o catalão. À época, a imprensa espanhola debatia se o hino catalão, "Els Segadors", deveria ser ensinado nas escolas públicas. Durante esse debate, a esposa do então governador da Catalunha, Jordi Pujol, expressou opiniões xenofóbicas em referência aos filhos de imigrantes, sobre como eles ameaçavam a cultura local ao não falar o catalão. Na primavera daquele ano, Fusco colocou anúncios em jornais de Barcelona procurando atores e atrizes que pudessem cantar canções catalãs tradicionais e que pudessem participar em um filme norte-americano, mostrando sua identidade catalã.

Questões:

Pergunte aos estudantes que línguas são faladas no seu país. Há mais de uma? Se não, há variações em dialetos ou simplesmente sotaques ou usos da língua? Pergunte aos estudantes o que essas variações na

língua ilustram sobre o seu país e sua história. Talvez as variações sejam um resultado de mudanças trazidas por ondas de imigrantes ou pela existência de diferentes grupos étnicos coexistindo desde antes da fundação do país. Pode ser que as diferenças resultem de novas tendências ou mudanças econômicas ou tecnológicas.

Assista, com os estudantes, ao filme de imagens paradas do trabalho de Coco Fusco *El Segador*. O que os estudantes percebem?

Se eles pudessem ouvir o vídeo, eles ouviriam as mulheres cantando esta canção:

Catalão	Português
Catalunya triomfant, tornarà a ser rica i plena. Endavant aquesta gent! tan ufana i tan superba.	Catalunha triunfante, Seja novamente rica i plena. Que aquest poble d'el Tlo arrogant i orgullós.
<i>Refletiu</i> Bon cop de raig! Bon cop de falç, defensors de la terra! Bon cop de falç!	<i>Refletiu</i> Mas ussem a falç! Mas ussem a falç, defensores da terra! Mas ussem a falç!
Ara de hora, segadors. Ara de hora, clest arats. Per quin viang un altre jure, enriem ben bé les uves.	A hora i agora, ceifadores da terra! Agora i hora de clest arats. Por quando outro junho chegar, Atramos bem as nossas talhas.

Olhem para a letra da música em aula e discutam o que os estudantes acham que elas significam. Que tipo de música eles pensam que ela é? Era isto que eles esperavam que as mulheres estivessem cantando? Por que ou por que não?

Esta é a letra do hino nacional da Catalunha, uma das comunidades autônomas do Reino da Espanha, diviso dentro do país baseadas nas nacionalidades históricas e regionais. O hino nacional começou como um hino tradicional chamado *Els Segadors*.

Coco Fusco colocou um anúncio em jornais de Barcelona, a capital da Catalunha, para atores que pudessem cantar em catalão tradicional e estivessem interessados em cantá-lo para um filme americano. Ela filmou 25 dos

testes que eles fizeram para fazer este filme e forneceu um instrutor de linguagem que frequentemente ensina "puro" catalão para ser usado em filmes ou programas de televisão patrocinados pelo governo. Catalão e espanhol são falados ambos na Catalunha.

O que os estudantes pensam que significa falar uma versão "pura" de uma língua? "Eles acham que eles mesmos falam uma versão 'pura' da sua própria língua? Eles acham que as pessoas deveriam ser treinadas para falar uma versão 'pura' da sua língua? Por que ou por que não?

"Em Barcelona, identidade tende a ser organizada ao redor da língua, ao invés da raça, como é nos EUA", diz Fusco, uma artista radicada em Nova Iorque. O que os estudantes pensam desse comentário? Como a identidade é organizada no seu país?

Fusco continua: "Eu estava procurando por pessoas que se considerassem catalãs e que estivessem dispostas a mostrar este sentido de identidade em frente às câmeras".

Pergunte aos estudantes o que isto poderia significar no país deles. Peça que pensem sobre um grupo étnico dentro do país deles e em como alguém poderia mostrar o seu senso de identidade com aquele grupo étnico.

Barcelona tem experimentado recentemente um declínio nas taxas de natalidade entre a população nativa e um aumento na imigração principalmente da África. Esta nova mudança na população tem causado tensões. Um debate na imprensa ficou em torno da dúvida se o hino nacional deveria ser ensinado nas escolas. O que os estudantes pensam disso? Como os governos deveriam decidir que línguas são ensinadas nas escolas e que hinos as crianças deveriam aprender?

Fontes: <http://www.walalexandergay.com/artists/coco-fusco/>
coco-fusco_8/
<http://www.columbia.edu/cu/news/01/10/coco-fusco.html>

Atividades:

História Linguística

O catalão tem uma longa história na Catalunha. A linguagem já foi banida, mas tem também sido promovida e até mesmo tornada obrigatória por lei. Nesta atividade, os estudantes devem pesquisar a história de uma linguagem. Eles devem fazer uma linha do tempo e um mapa que descrevem esta história. O mapa pode marcar as origens do uso da linguagem e a expansão ou redução ao longo do tempo. A linha do tempo pode



El Segador, 2001
Série de vídeos (158 de vídeos) Vídeos v8
Catalão (Catalão) (Catalão) of Barcelona City Association, New York

marcar as datas e momentos importantes na história da linguagem, incluindo o realce que teve na literatura ou as leis que deram apoio ou baniram o seu uso. Os estudantes devem compartilhar essas histórias. O que elas têm em comum? Como as histórias das línguas fazem se integram na história das nações?

Hinos Nacionais

Nesta atividade, os estudantes devem escrever um novo hino nacional para o seu país. Primeiramente, eles devem explorar o seu hino nacional atual: sua letra, principalmente seu espírito, foco, temas e linguagem, assim como a música que a acompanha. Em aula, verifique a história e origem do hino. O que o hino sugere a respeito do seu país? Os estudantes pensam que o hino é ainda a melhor opção para a sua nação? Se eles pudessem mudá-lo o que alterariam?

A seguir, peça aos estudantes para trabalharem em grupos para escrever uma nova letra para a mesma música. Eles devem tentar fazer com que o espírito, linguagem e temas da nova letra reflitam a nação na era contemporânea assim como historicamente. Compartilhem os hinos. O que eles sugerem sobre a nação? Em que eles diferem do hino original?

18 |

19 |

ANEXO 03 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de Geografia



GEOGRAFIA FÍSICA

Mayana Redin

Campinas, Brasil, 1984. Vive entre o Rio de Janeiro e Porto Alegre, Brasil.

Os desenhos de Mayana Redin constroem paisagens oníricas, geografias fictícias, encontros impensados. Como composições metafísicas, parecem dirigir-se a outra realidade, exterior ao tempo e à história. Marés, montanhas, ilhas, buracos negros, vales e penhascos são alguns dos elementos que integram seus trabalhos, realizados em nanquim, grafite, aquarela ou ainda por meio de vídeos e instalações. Topografias fantasiosas, a exemplo do tonel escavado nas páginas de um livro ou da montanha que aos poucos encobre a paisagem, e cartografias imaginadas, como a que faz do mapa de Portugal um anquipé-lago ou a que sobrepõe o Rio Amazonas ao Deserto do Saara, são algumas das criações da artista que dão forma ao improvável. A pergunta "E se fosse possível?" parece estar na origem de suas obras, como na videoinstalação *Horizonte Alheio* (2009), que aproxima o olhar de duas pessoas separadas por um oceano. Em uma tela, vê-se o horizonte filmado a partir da praia de Miramar, em Portugal, na direção suposta da praia de Maria Estrela, no Brasil, de onde o mesmo horizonte é captado e revelado na tela em frente.

Questões:

Convide seus alunos a ver/analizar a obra *Porto Alegre/RS encontra Porto Alegre/RN* de Mayana Redin por alguns minutos, mas não lhes mostre a ficha técnica do trabalho. Pergunte se o desenho remete a alguma forma conhecida. Que forma é essa? Um mapa? Um lugar? Sendo um mapa, o que ele representaria? E sendo um lugar, que lugar seria? Questione-os a respeito da sobreposição das linhas. (seriam sobreposições de lugares?) Pergunte se há como perceber onde termina uma linha (a mais clara) e onde começa a outra (a mais escura). Ajude-os e confunda-os, ao mesmo tempo. Acordite, é importante.

Mayana Redin é uma jovem artista brasileira que vive entre duas cidades, Porto Alegre e Rio de Janeiro. Vivendo entre dois ou três lugares é muito comum na vida contemporânea, faz parte da nossa cartografia pessoal. Assim como fazer duas ou mais coisas ao mesmo tempo, como comer, ler e fazer reunião, por exemplo.

Em seu trabalho, Mayana cria diálogos entre a imagem, a palavra e o pensamento, gerando encontros que só

existem na ficção. *Porto Alegre/RS encontra Porto Alegre/RN*, da série "Uma Geografia para encontros inapreensíveis", é um exemplo disso.

A artista se pauta nas justaposições inesperadas para gerar um reflexo sobre o significado desses objetos, ideias e lugares.

O que de fato aconteceria se Porto Alegre/RS encontrasse Porto Alegre/RN? E se o Rio Amazonas encontrasse o Deserto do Saara? E o Monte Everest o Mar Morto?

Que culturas surgiriam? Que línguas seriam possíveis? Como seriam os hábitos dos habitantes "desse encontro"?

Atividades:

Encontros Geofictícios

a. Antes de mostrar um atlas (proposição a ser feita em seguida), pergunte aos seus alunos que outros encontros geofictícios eles poderiam propor. Trabalhe com a memória mais imediata deles (uma rua, um bairro, uma praça). Solicite que eles representem esse encontro através de um pequeno conto ou de um desenho. Assim que os encontros estiverem feitos, peça aos alunos que apresentem uns aos outros.

b. Outra possibilidade, é a construção de um encontro geofictício coletivo. À maneira de um telefone sem fio, sugira que eles se organizem num grande círculo e peça que cada um pense em um lugar. Coloque um grande mapa no meio do círculo, caso alguém queira fazer alguma consulta. Dê-lhes certo tempo para que façam suas escolhas. Em seguida, peça que eles apresentem oralmente suas escolhas. Com sorte, muitas ideias surgirão! Após, sugira que eles construam visualmente esse grande encontro geográfico.

Invento um país

Uma terceira possibilidade: a experiência individual. Tenha folhas grandes de papel, lápis macios e um atlas, talvez alguns mapas regionais também. Peça aos estudantes que escolham dois países, cidades, rios e que os copiem no mesmo papel. Uma vez realizado isso, proponha que inventem um país ou cidade ou lugar que inclua os aspectos de ambos lugares (culturais, climáticos, históricos).

Cidades Irmãs

Por fim, sugira a turma que faça uma investigação sobre "Cidades Irmãs" com o intuito de apresentar aos colegas. Juntos questionem sobre que semelhanças e diferenças têm essas cidades que as tornam irmãs.



Porto Alegre/RS encontra Porto Alegre/RN, 2011.
Nanquim sobre papel vegetal / Nanquim sobre papel de café /
Nanquim on tracing paper
Cia. 20, São
Foto: (Foto: Cristiane Gerabelli)

Leslie Shows

Manteca, Estados Unidos, 1977. VIVE em São Francisco, Estados Unidos.

Para a geologia, a superfície da Terra representa apenas uma entre as múltiplas camadas telúricas que se encontram por baixo dela; a história do planeta está contida ali. Transpassar uma superfície significa viajar no tempo. A obra pictórica de Leslie Shows é construída a partir de um jogo constante de escalas – micro e macro –, em que se combinam paisagens repletas de fragmentos de imagens que parecem ter surgido de panoramas geológicos e formações rochosas com zonas cromáticas e texturas de papel. Em sua obra, o uso da colagem, mais do que uma contraposição de elementos “de dois mundos diversos”, é um mecanismo que cria meticulosas paisagens abstratas, que fazem pensar na fluidez dos limites geográficos e na maneira como se comporta a matéria na natureza. A ausência de pessoas ou de vestígios de vida animal transmite uma sensação apocalíptica ao mesmo tempo em que lembra a vastidão da paisagem do oeste norte-americano. Em anos recentes, Shows realizou instalações de grande escala, nas quais explora mais profundamente a noção da entropia, entendida como um processo contínuo e gradual de mudança – a tendência à desordem e ao caos como progresso natural.

Questões:

Peça aos estudantes que olhem para a obra *Two Ways to Organize* [Duas Maneiras de Organizar] de Leslie Shows por apenas dez segundos e então viam-se de costas. Quais foram as suas impressões iniciais da obra de arte? O que ela lhes lembrou?

Depois, incentive os estudantes a olhar de novo. O que mais eles notam nesta segunda olhada?

De longe ou à primeira olhada, a obra de Shows pode parecer uma pintura realista de formações geológicas, mas, mais de perto, elas revelam um mundo inteiro de materiais de colagem e técnicas artísticas pouco convencionais. Pergunte aos estudantes que materiais eles conseguem identificar dentro do trabalho de Shows.

No meio de fitas de tinta acrílica (descolada de plásticos), ferrugem (cultivada por Shows) e lama, elas podem ver imagens coladas (de galhadas, conchas e formações rochosas) e metal, marcas gravadas ou

etiquetas onde se lê “lhões de história, outono, viagens”. O que os estudantes pensam que essas materiais têm a ver uns com os outros? Que tipo de estado de espírito eles transmitem na maneira como Shows os coloca juntos?

Segundo um curador do SFMoMA este trabalho, “sugere o paradigma de explosão de energia da teoria do Big Bang, voltando no tempo tão longe quanto se possa imaginar e ao mesmo tempo olhando de volta aos dias de hoje a partir de um futuro distante.” Pergunte aos estudantes o que eles pensam desta declaração. Como pode a pintura sugerir o Big Bang e “traje” ao mesmo tempo?

Shows deu à obra o nome *Two Ways to Organize*. Como os estudantes pensam que este título se aplica à obra?

Abaixo na composição, pode-se ver “matéria recabendo um fluxo, um sentido transformativo de estratificação, camadas e depósitos”, como explica a artista. Peça aos estudantes que voltem a olhar a obra com esta declaração em mente.

1. In <http://www.sfmoma.org/artists/121668> <http://leslieshows.com/index-chron-press.pdf>

12 |

Center for Land Use Interpretation

Fundado e com sede em Los Angeles, Califórnia, 1994.

O Center for Land Use Interpretation (CLUI) opera nas margens de uma série de disciplinas. Construído por um grupo de indivíduos que oscilam entre o estudo da geografia, da geopolítica, da geologia e da arte, o CLUI realiza exposições, programação educativa e publicações desde 1994 com o fim de gerar maior entendimento sobre o tipo de interação humana com a superfície terrestre e a maneira em que essa se modifica através de nosso uso. O CLUI, na sua apresentação, menciona: “acreditamos que a paisagem feita pelo homem é uma inscrição cultural que pode ser lida para melhor entender quem somos e o que estamos fazendo.”

Afastando-se das estratégias convencionais dos grupos de conservação ou ecológicos, o CLUI se autodenomina como uma organização de pesquisa que utiliza as vias da arte para apresentar os problemas que lhe dizem respeito em relação à paisagem contemporânea.

Questões:

O Centro para a Interpretação do Uso da Terra é um tipo de coletivo de artistas fora do comum. Eles se denominam uma organização de pesquisa e educação e apresentam exposições ao redor do mundo e na internet, na forma de informação e fotografias. Em aula, faça considerações sobre o que o título deles implica sobre os assuntos das exposições.

Peça aos estudantes que pensem sobre o típico de Uso da Terra. O que é ou quem determina como o solo de uma nação em particular é usado? As respostas podem incluir: políticos, corporações, proprietários de indivíduos de terras, precedente histórico, o governo federal, etc.

Pergunte aos estudantes se há alguma terra na sua área, cidade, estado, país, cujo uso os preocupa ou os faz pensar.

A seguir, peça aos estudantes que olhem cuidadosamente para as fotografias da exposição de CLUI, *Ultima Thule*. O que eles notam nesta paisagem?

O que sensação se poderia ter por estar lá? Aonde eles iriam, se lá estivessem, e o que fariam?

O que é feito pelo homem e o que é natural? Qual eles pensam que é a função da estrutura construída?

Esta é uma fotografia de Thule, uma cidade na Groenlândia que é a maior comunidade na região mais setentrional do mundo. Construída em 1951 como uma estação de reabastecimento de combustível para bombardeiros norte-americanos, é agora uma base militar americana que opera controle por satélites e estações de radar. Esta fotografia, por exemplo, mostra o *Bolshic Missile Early Warning System* [Sistema de Aviso Precoce de Mísseis Balísticos] que pode detectar ataques de mísseis e aeronaves de distâncias tão grandes quanto da Europa ou da Ásia e localizar detritos mininos vindos do espaço.

O que os estudantes pensam que CLUI acha interessante nesta cidade e nas suas estruturas? Que perguntas eles teriam a fazer sobre o uso do solo nesta cidade? Que fotografias do espaço eles gostariam de ver?

Fontes: <http://www.clui.org/foi/v30/html>
<http://www.clui.org/about/index.html>

14 |

Atividades:

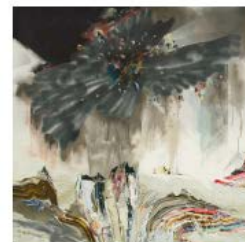
Faça uma colagem

A obra de Shows é frequentemente intitulada usando frases evocativas ou surpreendentes, como *Two Ways to Organize* ou *A Thousand Years of Nonlinear History* [Mil Anos de História Não Linear]. Nesta atividade, os estudantes devem produzir uma obra de arte inspirada por uma frase. Em primeiro lugar, desafie os estudantes a encontrar em aula uma frase evocativa em algum texto escrito, um romance, um poema ou um livro texto. Depois de terem escolhido as suas frases, peça-lhes que as escrevam em pedaços de papel e as coloquem num saco de papel ou num chapéu para que um seja escolhido por cada um deles às cegas. Peça aos estudantes que leiam a sua frase e anotem todas as associações que lhes vêm à mente quando eles a leem. A seguir, eles devem fazer uma colagem que de algum modo reflita a sua interpretação. Suas colagens podem ser abstratas e mesmo assim capturarem o sentido da frase.

Finalmente, faça uma mostra das frases e das colagens separadamente em aula e peça aos estudantes que tentem adivinhar qual combina com qual. As combinações são claras? Se não são, como as frases combinam com as suas colagens de um modo mais sutil ou abstrato?

Idéias Opostas

Nesta atividade, incentive os estudantes a criar uma obra de arte abstrata que contenha idéias opostas. Na obra de Shows *Two Ways to Organize*, o curador viu o Big Bang e a época atual de um futuro distante. Outro crítico descobriu o trabalho dele como “qualquer lugar entre a utopia e a distopia.”⁴ Debata idéias opostas em aula. Elas podem incluir: cheio/vazio, caos/ordem, bom/mau. A seguir, peça aos estudantes que escolham uma delas e pensem como linhas, formas cores e materiais podem ser usados de um modo abstrato para capturar essas noções opostas. Como podem linhas apenas dar a idéia de caos e ordem, por exemplo? Finalmente, os estudantes devem criar obras de arte abstratas que transmitam as suas idéias opostas.



Two Ways to Organize, 2006.
Acrílico, metal, carvão, lama, benzopene e colagem sobre papel. Acrílico, metal, carvão, lama, carvão e colagem sobre papel.
82 x 122 cm
Coleção Colección Colección SFMoMA
Doação (Donation) (Donation) Tanya and Steven Leberg
© Leslie Shows

13 |



Ultima Thule, 2006.
Fotografia (Photography) (Photo)

Atividades:

Exposições do Uso da Terra

Nesta atividade os estudantes devem criar as suas próprias “exposições de uso da terra” documentando uma parte do seu bairro com fotografias e adicionando legendas ou textos.

Antes de atribuir este projeto, dê uma caminhada com seus alunos pelo bairro. Que áreas parecem pouco usadas? Ou superusadas? Ou mal usadas? Ou abusadas? Ou bem usadas? Peça aos estudantes que escrevam respostas para estas perguntas e então selecionem uma área para documentar e pesquisar eles próprios. A sua pesquisa pode incluir entrevistas com residentes sobre as suas perspectivas a respeito do uso do solo ou artigos de jornais sobre os planos ou disputas pela terra ou mesmo fotografias históricas do uso anterior do solo ou de sua função.

Peça aos estudantes que apresentem as suas exposições para a classe. Que idéias eles têm para o futuro dessas parcelas de terra no seu bairro? De que outra forma elas poderiam ser usadas? Como esta visão pode tornar-se realidade?

Propostas Para o Uso da Terra

Como uma extensão ao projeto acima, os estudantes devem propor novos usos para a terra do seu bairro. Que áreas do bairro se beneficiariam com a mudança? Que tipos de transformações eles podem imaginar para aquelas áreas? Que tipos de “usos da terra” são necessários no bairro e ainda sub-representados? Por exemplo, há falta de espaço de praça? Há falta de moradia? Ou o espaço precisa simplesmente de um melhoramento?

Os estudantes deveriam usar ou fotografias da terra ou as suas próprias concepções como base para as alterações



visuais. Eles podem usar material de colagem ou marcadores coloridos para mostrar a sua proposta. Eles devem também incluir textos descrevendo o seu projeto e tentando persuadir os leitores a ficarem do seu lado, assim como um “plano de cinco anos” para efetuar a mudança.

15 |

María Teresa Ponce

Quito, Equador, 1974. Vive em Quito.

Influenciada pela fotografia documental, a obra de María Teresa Ponce conserva o espírito de registro de lugares e situações que caracterizam esse meio. Assim, encontra formas de intervir nas realidades onde tem acesso com o intuito de apresentar imagens que dialogam com várias esferas do mundo contemporâneo, assim como com a história da representação.

Oleoduto (*Oleoduto*) (2006-2011) é o atual e ambicioso projeto de uma série de fotografias de grande formato que documentam áreas da região andina por onde passam oleodutos. Na América Latina, como em outros lugares do mundo, a exploração de petróleo anda de mãos dadas com sonhos de progresso e modernidades falidas. A pesquisa de Ponce centra-se, por um lado, na história da pintura de paisagem dessa região, e por outro, nas condições atuais desses lugares.

Questões:

Mostre aos estudantes as fotografias da série *Oleoduto* de María Teresa Ponce. Que elementos as fotografias têm em comum? Certifique-se de que os estudantes fiquem atentos ao assunto e às questões de técnica fotográfica, como o corte, a iluminação e o foco.

Os estudantes pensam que a artista está expressando uma opinião ou ponto de vista através de suas fotografias? Se ela está, qual é e como ela a expressa?

Esta série de fotografias em andamento documenta as rotas de vários oleodutos em três países sul americanos: Argentina, Equador e Venezuela. O que Ponce escolheu para capturar ao longo dessas rotas? O que ela deixou de fora?

De acordo com a artista: "Na América Latina a riqueza do petróleo tem por longo tempo gerado sonhos de prosperidade. Entretanto, décadas depois do início da indústria petrolífera, a instabilidade política, econômica, ambiental e social cresceu. O oleoduto tornou-se, portanto um símbolo de poder para um pequeno grupo e de promessas quebradas para a maioria da população". Os estudantes pensam que as fotografias dela comunicam essa ideia? Discutam como comunicam ou não.

Estas fotografias são compostas de vários instantâneos colocados juntos digitalmente. O que os estudantes pensam deste processo? Foi possível para eles perceber isto ao primeiro olhar?

A artista diz a respeito da combinação: "O tempo é comprimido, permitindo a objetos que não estavam lá ao mesmo tempo parecer que estavam. O espaço é também recriado reposicionando elementos do primeiro plano e juntando instantâneos que expandem a imagem além do ângulo da visão humana." Quais são as vantagens ou desvantagens de alterar e combinar fotografias digitalmente?

O título de cada fotografia, títulos como "km21" e "R1", corresponde à nomenclatura usada pelas companhias petrolíferas em cada área para identificar a instalação petrolífera ou um ponto específico de um oleoduto. Peça aos estudantes que desenvolvam nomes alternativos para as fotografias. O que os nomes enfatizam?

Fontes: <http://www.maritateresaponca.com/kimun.html>
<http://www.maritateresaponca.com/pipeline-as.pdf>

16 |



Atividades:

Expansão Industrial

Incentive os estudantes a pensar a respeito da presença da indústria nos seus bairros, cidades ou países. Onde eles a vêem diariamente? Eles ficaram sabendo de algum exemplo recente de expansão industrial?

Peça aos estudantes que apontem um exemplo de indústria na qual estão interessados e pesquisem na em artigos de jornais e revistas. Depois disso, peça-lhes que desenvolvam a sua própria opinião sobre a indústria que estão pesquisando. Quais são os benefícios que esta indústria traz à sociedade? Quais são os seus inconvenientes?

Finalmente, solicite que documentem a sua indústria através da fotografia digital. Eles podem não ver os prédios e estruturas verdadeiros associados com a indústria, mas os efeitos dela. Por exemplo, eles podem ver manchas de petróleo na superfície de um lago ou riacho, ou alguém se locomovendo para ir trabalhar numa fábrica.

Certifique-se de que eles expressem o seu ponto de vista através das suas fotografias com seu corte, iluminação, foco, etc. Se o equipamento está disponível, ajude-os a alterar as suas fotografias digitais em Photoshop para esclarecer ainda mais o seu ponto de vista.

Escreva uma Carta

Em conjunto com o projeto acima (ou de modo independente), peça aos estudantes que escrevam cartas expressando os seus pontos de vista a respeito das indústrias na sua área. Elas podem endereçar as cartas à direção das companhias, aos seus representantes políticos ou aos editores do seu jornal local. Incentive-os a incluir nas cartas uma descrição visual dos efeitos da indústria.



Oleoduto, 2006/2007/2008
Fotografia: 11x14cm, 11x14cm

17 |

Emmanuel Nassar

Capaneva, Brasil, 1940. Vive em Belém e Santos, Brasil.

Um dos trabalhos mais vistos do Emmanuel Nassar é a instalação *Bandeiras*, ocasião que reuniu 143 bandeiras de municípios do Estado brasileiro do Pará, a partir de um anúncio feito no jornal local. Interessa ao artista a identificação dos símbolos nacionais e as hibridizações entre a tradição portuguesa, as inscrições em latim, os ícones medievais ao lado de desenhos de plantas e animais típicos da região, como seringueiras, mangueiras, botos e algumas espécies de peixes. Sua obra de algum modo sintetiza a cultura visual do norte do país. A estética das feiras e festas populares, assim como o modo como as construções precárias se tornam permanentes estão presente em sua produção. A noção de improviso, de solucionar os problemas com o que se tem ao alcance da mão, não se opõe a uma vontade de organização do caos. Em sua pintura está em destaque suas iniciais "E" e "N". Aos poucos essas letras se tornam pontos cardais, indicam direções e demarcam espaços. As letras instauram uma nova relação entre latitude e longitude.

Emmanuel Nassar tem especial interesse pelos símbolos nacionais e pela forma como eles são definidos e construídos – as cores, formas, imagens, elementos representativos das mais diferentes culturas que constituem o Brasil.

Outra forte característica do trabalho do artista é o uso de materiais precários e improvisados e de metodologias populares na produção de suas obras.

Segundo José Roca, curador geral da 8ª Bienal do Mercosul, "Bandeira consiste em uma bandeira brasileira composta por remendos e chapas de metal reutilizadas. Há simultaneamente a presença de um raciocínio geométrico e uma ironia em relação à utopia construtiva que projetou um Brasil desenvolvido, moderno e civilizado".

Questões:

Apresente o trabalho de Emmanuel Nassar à turma. Mantenha certa distância, para que eles não vejam (de primeira) os detalhes. Pergunte o que eles identificam. A resposta será óbvia: a bandeira brasileira. Pergunte, então, que elementos os levam a identificarem esse símbolo nacional. Deixe que falem das cores, das formas.

Aborde a questão dos materiais. Que materiais eles conseguem identificar? Trata-se de uma pintura, uma foto, uma colagem? A técnica, nesse caso, faz alguma diferença? Questione-os sobre o elemento central do trabalho. É a técnica? É a motivação? São os materiais? Aborde, então, o tema dos símbolos nacionais e regionais. Proponha que eles repensem os existentes, definindo outros no lugar. Se eles pudessem definir os símbolos do país e do estado onde vivem, quais seriam?

Fonte: <http://nassar3mtarte.blogspot.com/>

20

Paola Parcerisa

Assunção, Paraguai, 1908. Vive em Santiago, Chile.

Quando nos aproximamos da obra de Paola Parcerisa, podemos perceber certos gestos recentes em seu processo criativo. Identidade, hibridização e migrações são temas que frequentemente estão sendo questionados por ela, muito provavelmente, devido à própria experiência deslocada de nascer num país e viver em outro. Seu trabalho artístico tomou referências nacionais e latino-americanos como ponto de partida, elaborando várias intervenções em que a artista procura a forma de tornar evidentes as falências burocráticas e o abandono em que vivem os cidadãos menos favorecidos pelas políticas governamentais desse momento, ironizando, em algumas ocasiões, discursos que foram emudecidos por um agir inoperante. Suas intervenções procuram aprofundar, a partir do cotidiano, como uma forma de mexer nos espaços sociais, desde o lugar em que se estabeleceu cada indivíduo. Uma forma de aprofundar nas suas reflexões tem sido utilizar emblemas patrios, como a bandeira nacional. Nelas, Parcerisa depositou suas inquietações a respeito de como funcionam hoje esses símbolos que ostentam um caráter identitário comum, atualmente apagados pela saudade e pelos fracassos da própria vinculação com cada um dos nossos países.

Bandeira vazia [Bandeira vazia], 2006, é uma obra onde a bandeira, como símbolo de identidade nacional e emblema representativo de uma ideologia compartilhada é alterada, tirando o tecido de cor interior e mantendo somente suas costuras e emblema central. Essa operação do esvaziamento expõe a ausência ou a crise das ideologias e a sensação de desenraizamento por essa falta de identidade e compromisso.

Questões:

Antes de olhar para a imagem da obra, peça aos estudantes que pensem sobre bandeiras e como elas são usadas por nossa sociedade. O que elas representam para o mundo e para os estudantes individualmente? Peça aos estudantes que pensem especificamente sobre a bandeira do seu próprio país. Qual é a ligação que eles têm com ela? Que significado eles atribuem a ela?

Agora, mostre aos estudantes *Bandeira vazia* de Paola Parcerisa e peça a eles que a descrevam.

Como esta bandeira é diferente de uma bandeira normal? Mostre aos estudantes uma imagem da bandeira do Paraguai e peça a eles que a comparem com a obra de arte.

Como os estudantes pensam que Parcerisa criou esta obra de arte? (saibam que ela a montou deixando um espaço entre o material e a parede, para produzir sombras.)

Sobre a escolha que ela fez do processo de produção, Parcerisa disse que "o ato de cortar espaços esvazia o objeto, deixando-o inabitado... fazendo com que o que falta fique visível". O que esta declaração significa para os estudantes? Que simbolismo eles atribuem à decisão de cortar tudo menos as bordas e a insígnia da bandeira?

As bandeiras não são apenas expressões da identidade nacional, de forma legal, diz Parcerisa, mas elas também têm significado emocional. Elas significam "pertencer a uma comunidade nacional". Ela continua: "A utilização de um símbolo nacional no meu trabalho vem da minha própria experiência como imigrante, cobrindo questões como identidade, hibridização, perda de território, globalização e mistura racial."

Peça aos estudantes para revisitar as ideias que exploraram sobre bandeiras antes de olhar para as imagens. Eles sentem que têm uma ligação com as ideias de Parcerisa? A bandeira dela trouxe a tona outros pensamentos sobre o significado e a utilização das bandeiras?

De que outra forma um artista pode alterar uma bandeira e como o significado mudaria com um processo diferente?

Fonte: http://www.paolaparcerisa.cl/pdf/paola_parcerisa_textos_da_obra.pdf

22

Atividades:

Criação de uma iconografia local

Converse com os estudantes sobre o que determina um símbolo nacional e quais tipos de símbolos nacionais existem (hino, bandeira, selo, brasão). Após a discussão, peça que eles pensem formas de representar uma entidade (podem ser eles mesmos, sua casa, sua rua, sua comunidade). Que tipos de símbolos essa entidade poderia ter? Uma bandeira, uma moeda, um hino? Proponha que eles construam os símbolos da sua entidade.

Emblemas

Proponha a turma que faça uma pesquisa/investigação sobre a história dos emblemas e nobiliários (livros de linhagem). Peça que abordem seus vários componentes: símbolos, cores, textos. Os escudos têm inúmeros simbolismos que se referem a lugares e características de linhagem. Proponha aos estudantes que desenhem escudos para as suas famílias.



Bandeira, 2011
Papelão (Papelão) (Project)
200 x 100 cm

21

Atividades:

Alterar um Símbolo Nacional

Para esta atividade, os estudantes devem explorar símbolos nacionais e incorporar um ou mais numa obra de arte. Em primeiro lugar, peça-lhes que façam um debate sobre símbolos nacionais. Eles podem discutir bandeiras, passaportes, edifícios, monumentos, times esportivos, cores, animais ou quaisquer outros símbolos.

A seguir, peça a eles que façam um trabalho de arte em que um símbolo nacional do seu país esteja incorporado de alguma forma. Eles podem imprimir uma imagem do símbolo tirada da internet para usá-la, ou reproduzi-la eles mesmos, em 2D ou mesmo em 3D. Eles devem alterar ou expandir esse símbolo nacional até que a sua aparência comunique um novo significado para o espectador.

Flag Art Labels (Rótulos sobre Arte em Bandeiras)

O ato de artistas usando bandeiras nas suas obras tem uma longa história. Peça aos estudantes que pesquisem as muitas maneiras que artistas modernos e contemporâneos têm usado ao incorporar bandeiras nos seus trabalhos, de Jasper Johns a Emmanuel Nassar, por exemplo.

Eles devem então selecionar uma obra que incorpore uma bandeira e escrever um rótulo para ela em que descrevam o trabalho, a maneira como foi feita e a interpretação do seu significado.



Bandeira vazia, 2006
Costuras e bordado (Sewing and embroidery)
Medidas variáveis - variáveis
Coleção (Collection) (Collection) C.A. Museo del Barro, Assunção
Foto: (Photo) Paola Parcerisa

23

Coco Fusco

Nova York, Estados Unidos, 1990. Vive em Nova York.

Coco Fusco é uma artista norte-americana nascida de pais de origem cubana e italiana, cuja obra expande-se da escrita e do ensaio até o vídeo e a performance. Fusco começou a trabalhar por 1988, produzindo obras que se inseriam diretamente no debate das temas identitários inspirados pelo feminismo, pela arte política e pela crítica institucional. Desde esse momento, Fusco vem utilizando a ficção como uma estratégia para incitar o espectador a refletir sobre temas de gênero, raça, bem como noções de dominação entre indivíduos ou nações. Em seu filme *Operación Atropos* (Operação Atropos) (2006), Fusco pesquisa a psicologia do interrogatório entre prisioneiros militares submetendo várias mulheres voluntárias a esse processo. Ao longo da sua carreira, Fusco vem mantendo um interesse na tecnologia interativa, a qual incorporou em vários projetos on-line. Sua influência como artista foi complementada com seu ativo papel como educadora e acadêmica no âmbito da mídia e da performance.

Questões:

Observe, junto com seus alunos, as fotografias que documentam a performance, *Bare Life Study #1* [Estudo da vida nua], de Coco Fusco. O que os estudantes podem perceber sobre a história que a performance conta? Incentive-os a olhar para as ações, roupas e expressões faciais dos atores.

Peça aos estudantes que imaginem ver a ação desta performance na vida real. O que eles iam pensar disso?

Esta performance em grupo foi o primeiro dos trabalhos de Fusco explorando cenários militares contemporâneos. Em resposta a relatos de que soldados americanos forçam prisioneiros a limpar as suas calças com escovas de dente por horas a fio, Fusco encenou esta performance na frente do consulado americano em São Paulo, no Brasil. Fusco faz o papel de oficial militar com o megafone. Questione os alunos: Por que ela escolheu este local para a sua performance? O que você imagina que ela está tentando comunicar sobre o que leu nos relatórios sobre os militares americanos?

Agora, olhem juntos para uma fotografia de *A Room of One's Own: Women and Power in the New America* [Um

quarto próprio: Mulher e Poder na Nova América]. Peça aos estudantes para reagirem à imagem. Compare esta imagem às imagens acima.

A persona de Fusco nesta performance da uma palestra incentivando as mulheres prestarem serviço militar porque é uma oportunidade para elas provar que são forças poderosas na luta pela democracia. O que os estudantes pensam sobre essa ideia? Esta é uma boa tática na luta pelos direitos das mulheres?

Fusco tomou o título desta performance do ensaio *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, um ensaio extenso baseado numa série de palestras que Woolf deu em escolas superiores para mulheres sobre a necessidade das mulheres obterem liberdade financeira, *money and a room of her own* [dinheiro e o seu próprio quarto], para que pudessem escrever. Peça aos estudantes que respondam a essa mensagem. O quanto a liberdade financeira é importante para as mulheres e para a sua plena realização?



Bare Life Study #1, 2005
Performance
Cortesia: [Cortesia] [Courtesy of Alexander Gacy Association, New York]



A Room of One's Own: Women and Power in the New America, 2006-2008
Performance
Foto: [Foto: Eduardo Aguirre]
Cortesia: [Cortesia] [Courtesy of Alexander Gacy Association, New York]

Atividades:

Dê a sua Própria Palestra

Quando Virginia Woolf deu as suas palestras, aquelas referidas por Coco Fusco, ela inventou uma personagem fictícia, "Judith", que ela chamava de "irmã de Shakespeare", uma mulher com os talentos de Shakespeare, mas sem as oportunidades. Judith não tem permissão para ir à escola como seus irmãos, é forçada a fazer serviços domésticos e lhe é negada a chance de ler e escrever e, finalmente, é forçada a casar-se contra a sua vontade.

Para esta atividade, os estudantes devem produzir e dar palestras sobre os direitos de um grupo ao qual eles sentem que os direitos e as oportunidades iguais são negados. Dentro da sua palestra, eles devem homenagear Virginia Woolf criando um personagem fictício para dar um exemplo de desigualdade de oportunidades e usar o personagem para defender os seus argumentos.

Depois que os estudantes tiverem dado as suas palestras em aula, peça que elas façam uma discussão sobre elas. Que efeito os personagens fictícios tiveram no poder de persuasão das palestras? Os estudantes foram convencidos pelos argumentos?

Encenando as Notícias

Fusco baseou o seu *Bare Life Study #1* em reportagens sobre eventos da atualidade. Para esta atividade, os estudantes devem se dividir em grupos de três a cinco. Eles devem vasculhar os jornais atrás de notícias recentes em que estejam particularmente interessados. Em grupo, eles devem selecionar um item e pesquisá-lo mais profundamente. Então, devem apresentar uma encenação para o resto da classe, relacionada com aquele item.

Peça à classe que discuta cada encenação, ao fim dela. Como as encenações se relacionaram com os itens de notícias? Elas conseguiram mostrar as opiniões dos estudantes sobre as notícias ou ficaram neutras ou confusas? Em que lugar os estudantes poderiam encenar essas peças de modo a acrescentar mais profundidade e significado ao tema tratado ou mesmo ter um efeito real sobre o problema?

28

Irwin (como parte do coletivo Neue Slowenische Kunst – NSK)

Ljubljana, Eslovênia, formado em 1983.

O coletivo esloveno Irwin (atualmente composto pelos artistas Miran Mohar, Andrej Savski e Boris Vogelnik), foi originalmente formado em 1983 em Ljubljana, ainda durante a existência da Iugoslávia. Seus integrantes, que originalmente tinham formação de pintores, imediatamente começaram a realizar ações experimentais incorporando o conceitualismo e a performance. Irwin foi incorporado a um grupo mais amplo de artistas conhecidos como *Neue Slowenische Kunst* (nova arte eslovena, em alemão). O uso do alemão para o nome do coletivo tinha como objetivo destacar a complexa relação entre Eslovênia e Alemanha – devido à ocupação alemã durante a segunda guerra mundial.

Irwin define sua obra através de três princípios fundamentais. Um deles é o de construir uma posição artística com base nas circunstâncias específicas de cada um. O segundo é o princípio de colaboração e coletividade, com o fim de diluir o culto pessoal ao artista. O terceiro princípio, talvez o mais carregado de ambiguidade, é o da "retrovanguarda", através do qual o coletivo afirma a unicidade do passado e do futuro, e a necessidade de estabelecer uma prática que simultaneamente olha para frente e para trás. Esse princípio foi expresso pelos artistas com a frase "O futuro é a semente do passado". A noção de retrovanguarda tem levado Irwin a utilizar símbolos do passado para ilustrar a maneira em que o poder se expressa e se estabelece em governos e nações.

NSK State [Estado NSK]

Em 1991, Irwin, junto com outros colaboradores de NSK, produziu um projeto conhecido como o NSK State, que consistia em estabelecer uma espécie de micronação com funções políticas e burocráticas em paralelo a qualquer outra nação, embora denominado "um estado em tempo". O projeto foi apresentado em bienais através de um espaço que funciona como uma embaixada dentro da qual se expedem passaportes para quem os solicitar. Embora os passaportes de NSK sejam um projeto conceitual e não têm validade legal, em vários países esses passaportes foram utilizados como documentos de identificação, em particular na Nigéria, que conta com

milhares de proprietários. Por meio desse projeto, Irwin questiona os processos de construção de uma nação e a maneira em que os símbolos que se geram em torno de uma ideia de nacionalidade convertem-se em símbolos de poder.

Questões:

Peça aos estudantes que discutam a pergunta: O que define uma nação? Pergunte a eles se a geografia deve definir uma nação ou se eles pensam que uma nação poderia existir independente de um espaço específico.

Mostre aos estudantes a documentação fotográfica acima do projeto *State in Time* [Estado em Tempo] do coletivo de artistas NSK, do qual o coletivo Irwin é uma parte. Pergunte o que eles percebem sobre esta específica coleção de objetos.

Diga aos estudantes que estes objetos foram usados no projeto *State in Time* de 1993 quando vários coletivos de artistas formaram um novo "estado" que transcendeu uma localização geográfica física ou uma afinidade étnica, cultural ou religiosa prescrita. Eles o chamaram *state without territory* [estado sem território] (ver MoMA Audio¹). Esses passaportes foram emitidos a novos cidadãos desse novo estado. Durante o cerco a Sarajevo, centenas de pessoas fugiram pela fronteira usando passaportes do NSK, segundo Larry Reid², curador de uma exposição sobre Irwin no Centro de Arte Contemporânea em Seattle, Washington.

Pergunte aos estudantes o que eles acham da ideia de um grupo de artistas formarem uma nova nação. Eles pensam que isso deveria ser permitido? Quais eles acham que seriam os desafios e/ou benefícios de formar uma nação sem território?

¹ MoMA Audio - http://www.moma.org/production/press_archives/press-0152/ARCHIVE/NSK/NSK%20Project%20without%20territory%20audio%201
² <http://www.washingtonpost.com/archive/local/2007/01/25/local/2007/>

30

29

Atividades:

Crie a Sua Própria Nação

Peça aos estudantes que discutam a ideia de criar uma nova nação. Se eles pudessem formar uma nova nação, como eles gostariam que ela fosse? Em que aspecto eles gostariam que ela fosse diferente da sua própria nação? Que questões lógicas ou filosóficas eles teriam que considerar ao formar uma nova nação?

Divida a classe em grupos pequenos de três a cinco estudantes e peça-lhes que planejem a criação de uma nova nação. Certifique-se de que eles levem em conta as questões levantadas no debate acima, tais como:

Quem pode ser um cidadão e de que modo eles podem se tornar cidadãos?

Como a nação toma as suas decisões, por voto democrático, com representantes ou como uma ditadura?

Quais são as ideias e filosofias básicas sustentando a nova nação? Ela tem uma constituição?

Os estudantes devem desenhar essas ideias em forma de uma declaração nacional e então eles devem considerar os componentes visuais da sua nova nação.

A sua nação tem uma bandeira? Um Passaporte? Um uniforme militar? Há propaganda para as pessoas visitarem-na ou tornarem-se seus cidadãos?

Em outras palavras, os estudantes devem dar uma marca para a sua nação.

Discuta as propostas dos grupos. Que nações parecem mais atraídas aos estudantes? Por que elas são atraídas?



NSK Passport, 1993
Cortesia: [Cortesia] [Courtesy Irwin/NSK]

31

Barthélemy Toguo

Nbalwayo, Camarões, 1967. Vive em Paris, França, e Bandjoun, Camarões.

Barthélemy Toguo trabalha com diversos meios, como o desenho, a gravura, a escultura, a instalação, a performance e o ativismo social. Sua obra aborda temas como a migração, as fricções culturais, produto da geopolítica e das identidades múltiplas e fraturadas. O mercado corte político de seu trabalho é mediado por uma deliciosa sensibilidade poética, expressa em delicados desenhos em aquarela, imagens sensuais e oníricas de fragmentos de corpos, plantas e animais combinados livremente. Suas instalações incorporam uma grande quantidade de objetos, desenhos e vídeos sem uma ordem lógica, convidando o espectador a uma imersão que incentiva a associação livre e o gozo visual e sensorial. O fazer manual é evidente em seus desenhos, aquarelas e talhas em madeira, deixando presente sua materialidade dentro de conjuntos mais conceituais, como se quisesse expressar a tensão entre uma formação mais objetual adquirida na África e um desenvolvimento conceitual conquistado durante suas estadias na Europa e América do Norte.

Questões:

Olhe com seus alunos as fotografias da instalação *The New World Climax* [O clímax do Novo Mundo] (2000), do artista Barthélemy Toguo.

O que os estudantes notam nesta instalação? Como os elementos da instalação estão conectados uns com os outros? O que os estudantes associam com as formas e feitos?

As esculturas nesta instalação são carimbos ampliados baseados em carimbos de passaportes. As impressões de xilogravura nas paredes foram feitas com esses carimbos e as palavras impressas por eles são baseadas na linguagem de carimbos de passaportes, como: *Roissy-CDG* (aeroporto Roissy-CDG) e *Confederation Suisse* (Confederação Suíça). Os estudantes já tiveram a experiência de ter o seu passaporte carimbado? Qual é o significado do carimbo no passaporte para as pessoas ao redor do mundo?

Toguo, um artista camaronês, que tem vivido na Europa por longos períodos, diz que produziu a sua obra ao se

dar conta que o seu passaporte estava coberto de múltiplos carimbos que ilustram a dificuldade de cruzar fronteiras como um estrangeiro e um migrante. Ele diz que criou esta obra "para ilustrar as dificuldades" que teve cruzando fronteiras ou obtendo vistos. Como os estudantes pensam que esta obra ilustra as dificuldades?

Em 2001, ele incluiu uma performance na apresentação da obra. Ele vestiu roupas de trabalhador, como as roupas que os trabalhadores imigrantes usam, e ficou levantando os pesados carimbos, com grande dificuldade, até conseguir carimbar folhas de papel. Nas costas ele carregava uma caixa de som que tocava *Lambarena: Bach to Africa* [Lambarena: Bach para África], música de resposta dos africanos às composições de Bach.

O que os estudantes pensam que essa performance adiciona ao significado da obra?

Compartilhe o título da obra com os estudantes e peça-lhes que façam as ligações entre ele e a obra.

Fontes: <http://philagrafia.blogspot.com/2009/08/interview-barthelemy-toguo.html>

Atividades:

Crie um Novo Tipo de Passaporte

Toguo diz que hoje em dia as pessoas estão ainda mais "impulsionadas pelo desejo de viajar", mas que "viajar é cada vez mais difícil, pois administrações públicas em todos os lugares colocam em prática novas medidas e leis para parar o fluxo migratório: conseguir um visto e cruzar uma fronteira tem se tornado cada vez mais difícil". Por exemplo, ele cita as novas medidas "biométricas" que estão sendo desenvolvidas, principalmente desde 11/09, para identificar as pessoas antes que a elas seja permitida a entrada num país, como impressões digitais, fotografias da íris dos olhos, impressões do fecho do rosto, até mesmo amostras de sangue. Países poderosos, diz ele, estão "desenvolvendo um novo tipo de passaporte".

Neste projeto, os estudantes devem criar um recém-imaginado tipo de passaporte para eles mesmos. Se o passaporte não mais incluisse apenas a nossa informação básica, como, nossos nomes, nossas datas de nascimento e os lugares onde já estivemos o que mais poderia incluir? Que informações poderiam ter que ser fornecidas ao cruzar uma fronteira? Essas informações podem incluir medidas biométricas assim como informações consideradas importantes pela polícia ou por forças políticas.

Compartilhem os passaportes uns com os outros. O que cada um deles comunica sobre a visão de futuro dos estudantes?



The new world climax, 2001/2011
Instalação com carimbos de madeira, móveis e objetos. / Installation with wooden stamps, tables and various objects.
Dimensões variáveis / Dimensions variable / Variable dimensions

ANEXO 04 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno de História



Regina Silveira

Porto Alegre, Brasil, 1939. Vive em São Paulo, Brasil.

Regina Silveira é amplamente conhecida por seu trabalho sobre as convenções da representação e por sua pesquisa durante várias décadas sobre a luz e a sombra. Muitas dessas obras compreendem uma experiência sensorial, privilegiando o paradoxo visual e a experiência corporal a implicações de natureza mais política ou sociológica. Entretanto, a sombra tem implicações complexas na linguagem, e Silveira utiliza-a para fazer comentários sobre o poder, como em *Os Grandes* (1981), em que um grupo de personagens com aparências de políticos ou dirigentes projeta enormes sombras sinistras, ou *Encontro* (1991), em que cada personagem projeta a sombra de uma arma ou ferramenta de aspecto ameaçador.

To Be Continued (Latin American Puzzle) [Para ser continuado (Quebra-cabeças latino-americanos)] é um quebra-cabeça gigante cujas peças, apesar de encaixarem-se perfeitamente, nunca conseguem formar uma imagem global correta ou completa. Cada uma delas tem imagens estereotipadas da América Latina: Che Guevara, Carlos Gardel, a Virgem de Guadalupe, os monumentos equestres dos procuradores da independência, os marichas, as igrejas coloniais, as guerrilhas revolucionárias, as culturas indígenas pré-colombianas, os animais andinos, as frutas tropicais, Carmen Miranda, Pelé, os militares... Segundo Regina, "a montagem do quebra-cabeça compõe inevitavelmente narrativas abertas e caóticas que misturam diferentes geografias, épocas e culturas. Uma obra (quase dita "turbulenta") que revela o olhar precário do "outro" estrangeiro, que conhece apenas, quando muito, estereótipos da nossa cultura e "paisagens".

Questões:

"Toda nação carrega de heróis. Essa máxima está presente no vocabulário de boa parte dos brasileiros. Em menor ou maior grau, cada um de nós, em suas buscas e ansiosos cotidianos, carece de heróis. É muito comum destinarmos pai e mãe para essa função. De uns tempos para cá, as celebridades também ocupam esse posto. O âmbito escolar é, igualmente, palco de muitos heróis, desde os juvenis, construídos pelos próprios estudantes ao popularizar colegas, aos referenciais, erigidos em torno dos educadores.

Dentre as tantas categorias de herói, há uma em particular capaz de definir o comportamento de uma nação inteira: é a do herói nacional, cujas características fundamentais são as que fazem desta um reflexo da alma de uma nação. Conforme Cunha (1996) "O herói nacional transcende a sua singularidade abarcando o que se acredita serem os valores da nação que representa. (...) o herói nacional não é jamais uma entidade acabada, mas, sim, uma realidade em permanente construção, que diz, uma figura suficientemente maleável para poder ser ajustada a novas necessidades e justificáveis". Nos referimos aqui a posteridade. O que faz de um herói um herói é a relevância histórica da sua figura como marco representativo de um tempo, de um dado período na vida de uma nação".

Em *To Be Continued (Latin American Puzzle)*, Regina Silveira nos apresenta um quebra-cabeça construído com imagens conhecidas e estereotipadas da América Latina. Encontramos desde Che Guevara a Pelé, passando por Carlos Gardel chegando à Virgem de Guadalupe. De estereótipo em estereótipo, o que se pode perceber é a presença de heróis latino-americanos. E, principalmente, de heróis latino-americanos popularizados fora da América Latina. O que a artista faz é representar a América Latina a partir de uma ótica que poderíamos chamar de "turbulenta". É essa a construção de uma outra América Latina.

Convide a turma a olhar com atenção o trabalho de Regina Silveira. Passe a prancha de aluno em aluno e peça que tentem identificar as figuras que ali se encontram. Após esse processo, solicite que os alunos exponham suas descobertas. Deixe que falem, não há necessidade de ordem agora, apenas de verbalização, memória e imaginação. Após alguns minutos, pergunte à turma que nome eles dariam a obra. Anote as sugestões no quadro para que todos possam ver. Por fim, revele o nome da obra e discuta com os estudantes sobre a relação obra/título. Convide-os, então, para realizarem as seguintes atividades:

1. CUNHA, Lúcia. *Introdução à linguagem da construção de festivais*. CORNÉLIO POZZO (PRIMEIRO) SOCIEDADE. 3. ed., São Paulo, 1996. "Tendência: Tenda Silveira: Poesia e Sociedade". <http://www.universidade.fueri.br/1996/Departamento/ReginaSilveira.htm>

8

Fernando Bryce

Lima, Peru, 1905. Vive em Berlim, Alemanha.

Através de um trabalhoso processo de desenho que ele denomina "análise mimética", Fernando Bryce reproduz páginas de revistas, jornais, folhetos, documentos de arquivo e propaganda estatal, material em que foi escrita a realidade da América Latina e que hoje fazem parte da história. A linha tênue enfatiza que o texto é mediado por uma subjetividade crítica e lembra que o desenho é sempre sintético e o olhar do artista é seletivo ante o documento fotográfico. As séries do Bryce podem ser vistas literalmente como reescritas da história, e como reflexões sobre a construção da imagem das nações do subcontinente. Em palavras do crítico Paio Aguiar, *Muitos dos desenhos de Bryce incluem textos e citações, que introduzem o aspecto alegórico da obra de arte, no qual a imagem é lida como texto e o texto como uma imagem. Isso conduz a uma fértil contradição inicial entre o assunto escolhido (história) e a técnica mimética empregada, e seu enfoque poderia ser lido emocionante como um gesto pós-moderno de arte como teoria ilustrada. Mas longe de assinalar de maneira pessimista para o fim da história, Bryce nos impõe o olhar para o passado com um olho político.*

Questões:

Pergunte aos estudantes se eles já estiveram fora do seu país. Se a resposta for positiva, que lugares visitaram? O que eles aprenderam sobre o país visitado e seus habitantes antes da viagem? O que mais eles gostariam de ter ficado sabendo antes de viajar?

Se possível, imprima várias cópias de uma seleção de páginas de *South of the Border* [Ao sul da fronteira] de Fernando Bryce. Peça aos estudantes que as revisem em grupos pequenos. O que eles percebem sobre o seu conteúdo? O que eles podem imaginar a respeito da audiência e dos autores?

O que os estudantes percebem a respeito dos materiais e métodos que o artista usou para produzir essas páginas?

Bryce recebeu um folheto ilustrado de 1958, publicado pelo Departamento de Defesa para introduzir funcionários em países da América Latina, os quais eles poderiam ter que visitar a serviço. Ele escreveu esses folhetos

inteiramente a mão com caneta. O que os estudantes pensam da decisão dele de escrever os folhetos exatamente como eram, sem mudar nada, a não ser pelo fato de escrever a mão?

Examinem certas páginas ou passagens selecionadas juntos, tais como: *Como fazer amigos... a regra chave para lidar com pessoas abaixo da fronteira sul é tratá-las com formalidade cortês e desenvolver interesse real nelas... seja um pouco formal... respeite o orgulho local.* Ou, também, a página com ilustrações de *A Lake Paracuazo Fisherman, one of several Mexican Indian types* [Um Pescador do Lago Paracuazo, um dos vários tipos de Índios Mexicanos]. O que os estudantes pensam sobre a maneira como as pessoas "abaixo da fronteira sul" são retratadas nessas páginas?

Se for possível, compare essas passagens ou páginas a brochuras turísticas mais recentes sobre o México e outras culturas latino-americanas. Qual é a diferença entre elas?

Como disse um curador sobre o artista: *Bryce reproduz à mão arquivos inteiros de material escrito, de documentos do governo a brochuras de turismo. Através desse laborioso processo de cópia, ele dá ênfase às maneiras como fatos são construídos, história é contada e a cultura é descrita. Ao reproduzir fisicamente esses documentos, ele retira cada folha de papel do reino das fatos e a re-cria no do arte.*

O que os estudantes pensam que o curador quis dizer com esta declaração? Eles concordam com a avaliação dele?

1. <http://www.cmo.org/international/berlin/berlin/berlin.htm>

10

Atividades:

Em busca de um anti-herói

Considerando as observações acima, discuta com a turma que características deve ter um herói nos dias de hoje. Deve ser belo? Inteligente? Astuto? Forte e dinâmico? Um líder? Deve ser ela, ou pode ser ela? Afinal, quem ocupa o posto de herói na contemporaneidade? Solicite que os alunos listem possíveis heróis contemporâneos. Após a discussão, que não será breve, pode ter certeza, peça, então, à turma que apresente um anti-herói. Que características ele deve ter e onde ele se encontra na contemporaneidade? Seria o pai-de-família? A professora de educação física? O carteiro? O vizinho de casa que conta piadas como ninguém?

Quem é o herói?

Divida a turma em grupos. Peça que cada grupo escolha um herói nacional ou uma figura política brasileira e que faça uma investigação comparativa das diferentes representações dessa pessoa em diferentes lugares (monumentos, retratos, estátuas, etc.). O que cada retrato e monumento nos revela? Que aspectos "heróicos" são exagerados ou minimizados? Qual poderia ser considerado um retrato mais fidedigno e por quê? Convide a turma a buscar referências de heróis em revistas e na internet com o objetivo de construir um grande quebra-cabeças de ídolos e heróis. Você vai se surpreender com o resultado. Aproveite o momento de construção do quebra-cabeças para questioná-los sobre suas escolhas. Deixe que cada um fale informalmente sobre aquilo que gosta, sobre os caminhos que levaram a essa escolha – é uma excelente maneira de estabelecer vínculos mais profundos com a turma e fortalecer a sua auto-estima.

Construindo a América Latina

Pergunte ao grupo o que é a América Latina, o que a define e como ela está constituída. Quais são suas características e sua história. Solicite aos alunos que pesquisem sobre o tema e produzam duas frases sobre a América Latina. Na aula seguinte, monte um quebra-cabeças com a turma, tentando ligar uma definição/ noção a outra. Proponha também que, individualmente, juntem material iconográfico sobre o tema e que tragam na próxima aula. Na aula seguinte, convide-os a construir coletivamente um grande quebra-cabeças latino-americano, tentando ligar uma definição/noção/ imagem a outra.



To Be Continued, Latin American Puzzle, 1987 / 2001
Imagem digital sobre vidro cabulete, cores de D&B, impressão digital sobre vidro
adhesivo, acrílico de D&B. (Adhesivo em plástico, vidro lúmen cabulete)
17 peças (juntas: 100mm x 100mm, 100mm x 100mm, 100mm x 100mm)

9

Atividades:

Faça um folheto sobre o seu país

Para esta atividade os estudantes devem, em aula, trabalhar juntos para criar um folheto sobre o seu próprio país. Discutam juntos em aula: O que um visitante deveria saber sobre o seu país? Que conselhos os estudantes dariam a um visitante? Que tipo de tom eles dariam ao seu folheto? Irônico, preciso, verdadeiro?

A seguir, debata sobre as seções necessárias do folheto e atribua as aos estudantes. Essas seções podem incluir: comida, entretenimento, costumes, feriados, religião, linguagem, características étnicas, história.

Os estudantes devem então escrever as suas seções e incluir ilustrações visuais. Finalmente, eles devem montar o seu trabalho a um colega. O tom dos trabalhos combina? Que dificuldades eles tiveram para escrever as suas seções? (Por exemplo, foi difícil generalizar sobre os costumes do país inteiro?) O que eles pensam que os folhetos de turistas devem conter e o que devem deixar de fora?

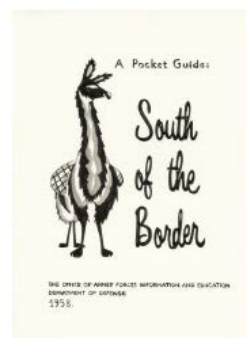
Pesquise um Arquivo

Para esta atividade, os estudantes devem pesquisar um arquivo de velhas imagens ou documentos. Eles podem encontrar os numa biblioteca local ou na internet. Por exemplo, a Biblioteca Pública de Nova Iorque tem uma extensa Biblioteca Digital (<http://digitalgallery.nypl.org/hypldigital/index.cfm>). Mas, se eles tiverem dificuldades nessa área, eles podem procurar até mesmo velhas imagens e documentos na sua própria casa, velhas fotografias e documentos de família.

Peça que levem em conta estas questões na sua pesquisa: O que mudou desde que essas fotos ou documentos foram feitos? O que podem aprender sobre aquele tempo apenas olhando para este material? Que novas perspectivas as pessoas têm a respeito do mundo que as cerca?

Finalmente, peça aos estudantes que, de algum modo, mostrem a sua reação à pesquisa de arquivos produzindo um projeto artístico.

Eles podem pintar ou fotografar, esculpir, encenar ou escrever algo baseado na sua pesquisa.



South of the Border, 2002
This volume paper 118 x 200mm
A 8 1/2 x 12 1/2 (4 1/2 x 6 1/2) in. 118 x 200mm
Compos. / Portada
© 2011 Fernando Bryce

11

Juan Manuel Echavarría

Medellín, Colômbia, 1947. Vive em Bogotá, Colômbia.

Após uma extensa carreira como escritor, Echavarría, "afogado em imagens literárias", decidiu dedicar-se à arte em meados dos anos noventa. Uma de suas primeiras séries fotográficas, chamada *Corte de florero* [Corte de vaso] (1999), referenciava formalmente as líminas botânicas realizadas pelos viajantes científicos europeus na América, mas as flores de Echavarría, de grande beleza e elegância formal, eram realizadas com ossos humanos, estabelecendo uma relação direta entre colonização, segregação e violência. Desde então, o trabalho de Echavarría é centrado em alargar a violência política da Colômbia através de seus efeitos no corpo social. Nos últimos anos, Echavarría trabalhou com os chamados, de forma autêntica, "atores do conflito", jovens ex-guerrilheiros ou ex-paramilitares em programas de reinserção social, dando-lhes a oportunidade de expressarem suas vivências de guerra em forma de pinturas e desenhos, em uma operação de catarse terapêutica que resulta em imagens comoventes.

Questões:

Começa com a primeira tela da projeção do filme de Juan Manuel Echavarría, *La Bandera de Bolívar* [A Bandeira de Bolívar]. Pergunte aos estudantes o que eles notam sobre os objetos, sobre as palavras, sobre a decoração dos objetos e sobre o enquadramento da imagem.

O que eles pensam que os objetos poderiam significar?

Diga a eles o título da obra e depois de se certificar que eles sabem quem foi Simón Bolívar, peça que liguem o título à imagem (Bolívar foi um general que liderou revoluções contra o domínio espanhol na América do Sul no começo do século 19. Ele foi o fundador da República Da Grande Colômbia e tomou-se o seu primeiro presidente em 1821, mas renunciou em 1830 depois de repetidas insurreições).

Então, folheie as próximas nove telas da projeção perguntando aos estudantes o que eles notam ao longo dela (http://www.jmehavarría.com/gallery_bandeja.html).

Compare a primeira tela à última. O que aconteceu nesta projeção? Qual seria o seu significado simbólico?

Na história recente, a Colômbia, país natal de Echavarría, tem estado envolvida numa guerra civil de décadas. O país produz 80% da cocaína consumida no mundo e o tráfico de drogas associado com a cocaína tem levado à violência e desmembramento. Peça aos estudantes que olhem novamente a projeção e façam uma conexão com a história recente da Colômbia. Como o significado da projeção se modifica?

12 |

Melanie Smith / Rafael Ortega

Poole, Inglaterra, 1905. Vive na Cidade do México. Cidade do México, México, 1905. Vive na Cidade do México.

A obra de Melanie Smith envolve o uso de vários meios – pintura, fotografia, vídeo, instalação – como uma maneira de apresentar uma ampla gama de perspectivas angulares, temporais e visuais sobre um mesmo tema. Vistas aéreas, tomadas fixas e em movimento, atrás de câmeras, registros da vida cotidiana da cidade, diferentes graus de urbanização, saturação cromática na paisagem urbana, entre outras. O trabalho em colaboração entre Smith e Rafael Ortega inicia em 1995 e concentra-se naquelas obras que envolvem a imagem em movimento, pois Ortega vem do cinema. Fortemente arraigadas na experiência urbana e no seu repertório visual, suas obras são uma pesquisa em curso sobre o espaço pictórico e o legado da pintura modernista vistos à luz dos efeitos do capitalismo em contextos como a cidade do México, para onde Smith mudou-se em 1989.

Questões:

Peça aos estudantes que olhem stills do filme *Estadio Azteca* [Estádio Asteca], 2010. O que eles notam no filme? O que eles podem dizer sobre a maneira como Smith e Ortega fizeram o filme? Que associações eles têm com a imagem criada pelo mosaico de placas? (Se os estudantes não reconhecerem isto, certifique-se que eles fiquem sabendo que se trata de uma imagem de *Arte Asteca*).

Nesse filme, Smith e Ortega trabalharam com 3.000 estudantes no Estádio Asteca, um estádio da Cidade do México. Os estudantes trabalharam juntos para mostrar famosas imagens de emblemas mexicanos, heróis e história. Pergunte se eles viram alguma vez alguém criar imagens assim, usando partes de imagens como em um mosaico. Se já viram, onde e de quê? Smith nota que esta técnica é usada em eventos esportivos, mas frequentemente mostra imagens relacionadas ao esporte.

Curadores consideram esses comentários irônicos. Por que você pensa que eles dizem isto? Por que os estudantes pensam que a dupla escolheu usar essa imagem? Qual é o significado de uma imagem como esta levantada por 3000 estudantes num estádio?

Numa entrevista de Smith¹ quando estava planejando o projeto, ela disse: As crianças não levantam e abaixar as peças em diferentes momentos, o que se refere à desintegração da noção. Peça aos estudantes que considerem esta citação. O que eles pensam que Smith quis dizer com isso? Pergunte aos estudantes que imagens eles escolheriam do seu país e sua história para um filme assim. Peça que expliquem as suas razões para essas escolhas.

¹ <http://www.artforum.com/2010/11/melanie-smith/>

14 |

Atividades:

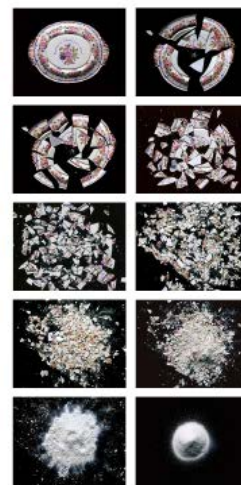
Transforme um Objeto

Nesta atividade, os estudantes devem transformar um objeto, como fez Juan Manuel Echavarría. Primeiro, eles devem escolher uma figura ou evento histórico. A seguir, devem escolher um objeto que pode exemplificar ou substituir ou simbolizar a sua figura ou evento. Eles devem representar este objeto de alguma forma, talvez através de um desenho, uma fotografia, fazendo uma colagem de uma imagem impressa dele ou esculpindo, devem estar preparados para fazer cópias do objeto a mão, impressas ou por fotocópia para o próximo passo. Na etapa final, os estudantes devem ir transformando aquele objeto através de uma série de mudanças de conformação um modo que eles acham que diz alguma coisa simbolicamente sobre a sua figura ou evento. Se, por exemplo, se está trabalhando com uma vela, pode-se fazer várias fotocópias da imagem da vela adicionando volume à chama, até que na última ela seja uma enorme fogueira sobre a vela.

Peça aos estudantes que discutam as telas uns dos outros. O que o objeto, e sua transformação sugerem sobre a figura ou o evento?

Represente o Seu País

Peça aos estudantes para projetarem um objeto que represente o seu país. Eles devem produzir este objeto em argila e pintá-lo. Eles devem levar em conta o formato, tamanho, texto, cor, imagens ou decoração no objeto. Compare os objetos criados pela classe. Como eles variam? O que eles dizem sobre o país?



Estádio de Bolívar, 2004.
Vela
71x71
Colômbia

13 |

Atividades:

Imagens Históricas

Nesta atividade, os estudantes devem produzir uma obra de arte baseada em imagens historicamente importantes para o seu país. Primeiro, peça que pensem sobre quais imagens eles mais associam ao seu país. Podem ser imagens dos seus livros de escola, imagens de obras de arte famosas ou imagens de objetos ou artefatos antigos, entre outras opções. Uma vez que os estudantes tenham debatido sobre essas imagens, eles devem imprimi-las ou fazer cópias de livros, revistas ou da internet. Usando essas imagens, eles devem criar uma nova obra de arte. A obra pode ser uma colagem ou uma pintura que copie apenas um aspecto ou parte de uma imagem. Incentive os estudantes a combinar essas imagens históricas com imagens mais contemporâneas de esportes, bens de consumo ou personagens de entretenimento. O seu produto final deve tentar ser "um comentário irônico" sobre as imagens históricas. Compartilhe as obras entre os estudantes. Como são os seus comentários sobre a história do seu país?



Estádio Azteca, 2010
Still de vídeo: Still de vídeo (Vídeo still)
Comida: Comida (Comida) Coleção Fundação Telecel y Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México

Imagens Históricas, Parte II

Nesta extensão da atividade acima, os estudantes devem explorar as imagens históricas que eles debateram através da escrita. Cada estudante deve escolher uma imagem histórica e usá-la como ponto de partida para uma composição que crítica ou comenta a sociedade contemporânea no seu país. Por exemplo, a escolha que Smith fez da imagem de arte asteca pode lançar uma composição sobre o relacionamento entre os grupos étnicos dentro da sociedade mexicana ou a qualidade do cuidado dispensado aos artefatos nacionais ou mesmo uma crítica ao ensino da história no sistema educacional mexicano. Os estudantes devem apresentar suas críticas/comentários à turma enquanto projetam ou exibem a sua imagem. Eles podem ver a ligação entre a imagem e o texto? Que papel as imagens históricas têm nas nossas políticas e culturas contemporâneas?

15 |

Cristina Lucas

Jaén, Espanha, 1973. Vive em Madrid e Holanda.

Seu trabalho aborda o tópico do poder – religioso, político ou patriarcal – desde diversas perspectivas, utilizando o humor como uma estratégia para nunca cair na denúncia nem no panfletismo e efetuando sua crítica a partir de uma posição feminista. Várias de suas obras referem-se a questões de nação, em particular a cartografia e sua relação com a economia, a autonomia política e a diferença. Cristina Lucas singulariza elementos nos quais se articulam os sistemas ideológicos das sociedades ocidentais, como os mapas (que ela descreve como “desenhos feitos pela história”), os monumentos ou a grande pintura, evidenciando os vieses ideológicos latentes nas sociedades que produzem esses artefatos culturais. No seu trabalho cartográfico, Lucas propõe um Atlas alternativo do mundo, que corresponde mais à forma como se estruturam as relações sociais do que à tradicional divisão política expressa em fronteiras abstratas que definem autonomias políticas. Nesse sentido, a artista afirmou: “Tento criar um mapa indefinido de lacunas das estruturas existentes no poder, na educação e na arte”.

Questões:

Olhem os stills do vídeo para Pantone, todos juntos. O que os estudantes percebem nas imagens?

Que formas os estudantes vêem nessas imagens, se notam alguma?

Diga aos estudantes que elas são versões de mapas do mundo. Peça-lhes que identifiquem um país e comparem as suas cores e formato nas imagens. O que muda de uma imagem à outra?

A artista Cristina Lucas criou um vídeo de animação que mostra as nações do mundo e as suas mudanças geopolíticas ao longo de 2.507 anos, começando em 500 AC e terminando em 2007, da nossa era. Na animação, cada ano é representado por um segundo, proporcionando uma visão da maior parte da história política da humanidade em apenas 40 minutos.

A primeira imagem em vídeo é do ano 1000 DC. A segunda é do ano 1700 DC. Peça aos estudantes que usem imagens como guia para pensar no que mudou em termos

de fronteiras e identificação nacionais entre 1000 DC e 1700 DC. Peça-lhes que procurem determinar o que causou essas mudanças.

As cores derivam da paleta de cores Pantone (Pantone é uma corporação que sistematizou a seleção de cores para produção de tintas e para outros propósitos). Cada vez que uma nação muda a sua identificação ou nome, Lucas muda a cor da sua área para uma cor Pantone diferente. Baseados nessa informação, peça aos estudantes que identifiquem as áreas do mapa onde as nações se expandiram, encolheram ou tomaram identidades nacionais novas e peça-lhes que especulem o porquê disso.

Sobre a animação do mapa, Lucas diz: “Como tem vida própria, como um organismo viral, ela se espalha e ocupa todas as superfícies reconhecíveis de terra no planeta Terra. Tudo acontece no mesmo momento, sem hierarquia. O que é muito importante em termos da nossa própria história pode ser comparativamente pequeno numa escala global. É impossível para nós apreender o esforço incansável das sociedades para mover fronteiras e criar novas identidades nacionais (de Cartografias no arquivo MERCOSUL)”. Pergunte aos estudantes o que eles pensam que Lucas quer dizer quando ela diz que “não há hierarquia” nessa versão da história. De que forma os estudantes pensam que a história é normalmente recontada de um amaneiramento hierárquico?

Atividades:

Encenando/Narrando História

Pantone tem um aspecto de performance ao vivo também, apesar de que os estudantes não terão a oportunidade de vivenciá-lo. Nesta atividade, os estudantes devem reencenar o aspecto de performance de Pantone.

Na encenação que acompanha este trabalho, um grupo de historiadores, cada um sendo especialista numa parte específica do mundo, explica o significado das formas coloridas e das mudanças sofridas ao longo dos anos, em coordenação com o ritmo do filme. Em outras palavras, em 500 DC, todas as mudanças acontecidas naquela época são descritas. Entretanto, todos os historiadores dão a sua explicação ao mesmo tempo, resultando em cacofonia.

Pergunte aos estudantes o que esta encenação adiciona à sua apreciação ou compreensão do trabalho de Lucas. Então lhes peça que se dividam em grupos por região ou continente. Em seus grupos eles devem pesquisar e escrever uma narrativa sobre a área do mundo atribuída a eles. Eles devem marcar o que o “narrador” do grupo dirá para cada marca de 500 anos, 500 AC, zero DC, 500 DC, 1000 DC, e assim por diante.

Finalmente, os grupos ficarão todos de pé e lerão as suas narrativas juntos. Pergunte a eles que efeito teve esta encenação na sua percepção da história. Havia alguma surpresa ou confusão? Olhem de novo a declaração de Lucas sobre “hierarquia” e discutam-na no contexto dessa encenação.

História em Animação

Como uma continuação da atividade acima, os estudantes devem criar uma versão de animação da história da sua região.

Um mapa é uma maneira de transmitir algo sobre a história. Peça aos estudantes que debatam outras maneiras de comunicar história visualmente. Por exemplo, mudando o desenho das bandeiras nacionais, figuras políticas, metáforas de guerra e até mesmo palavras que são importantes para uma nação podem comunicar muito a respeito da sua evolução. Depois disso, desafie os estudantes a decidir dentro de seus grupos, de que outras formas eles poderiam representar as suas narrativas visualmente.

Diga-lhes que, para esta atividade, eles devem criar uma animação para a história da sua região ou continente de 500 AC a 2007 DC à moda antiga. Eles devem desenhar a sua história visual em pedaços separados da papel que



Pantone, 2006.
Performance.
Auditorium, 20^a Bienal de São Paulo / Auditorio, 20^a Bienal de San Paulo / Auditorium, 20th São Paulo Biennial.
Foto (Photo) Autumn Santibañez

vão definir apenas um pouquinho uns dos outros de modo que, quando a pilha de papéis é folheada rapidamente, a história é contada.

Compartilhe os cadernos de folhear ou animações dos estudantes. Como eles resolveram representar as mudanças? Como esses aspectos mudaram ao longo do tempo?

ANEXO 05 - Material pedagógico 8ª Bienal do Mercosul: Caderno da Pré-Escola



Yanagi Yukinori

Fukuoka, Japão, 1959. Vive em Tóquio e Nova Iorque.

O tema da imigração gera posições encontradas: há quem afirme que o imigrante erode a cultura do país anfitrião até desnaturalizá-la; outros consideram que a imigração é o necessário aporte cultural para uma sociedade diversa. Em tempos de globalização e de conflitos regionais ainda sem resolver, a imigração forçada ou voluntária continua sendo um fenômeno central que questiona as definições tradicionais de nação, fronteira e identidade. Yanagi Yukinori considera que os limites são cada vez mais uma ficção – como as bandeiras – devido aos constantes movimentos transnacionais. Seus trabalhos mais conhecidos consistem em realizar bandeiras de países com áreas coloridas em caixas de acrílico, organizadas em retículas segundo relações geopolíticas (antigas colônias com o país colonizador, os países das Américas, os do litoral do Pacífico, etc.). As bandeiras adjacentes se conectam por meio de pequenos tubos de plástico. Yukinori libera colônias de formigas, as quais vão cruzando as bandeiras com seus túneis no seu incansável ir e vir, misturando grão a grão as cores, hipoteticamente “até” conseguir uma grande bandeira universal. As grânjas de formigas de Yukinori alegorizam os movimentos migratórios entre países através do trabalho das formigas, erodindo a suposta integridade cultural dos estados-nação, expressa num de seus símbolos mais recorrentes.

Questões:

Mostre aos estudantes imagens da obra *América/América*, de Yanagi Yukinori. O que elas notam? Peça aos estudantes que tentem identificar os materiais e as imagens.

Yukinori criou uma série de caixas interligadas, cada uma preenchida com areia colorida no formato de uma bandeira nacional e conectadas por tubos de plástico. Depois disso ele soltou milhares de formigas dentro do sistema. O que os estudantes acham que pode ter acontecido após a entrada dessas formigas?

O artista estava interessado em como as formigas mudariam todas as bandeiras através dos seus movimentos, exatamente como nós mudamos os nossos próprios países através de viagens, comércio, etc. Que relacionamento os estudantes têm com outros países? Eles já

estiveram fora do seu país? Eles já tiveram ou comeram algo que veio de outro país? Pergunte se eles alguma vez observaram formigas atentamente, num formigueiro ou noutra situação. O que eles observaram sobre o seu comportamento ou hábitos? Diga-lhes que Yukinori cresceu no interior do Japão onde frequentemente brincava com formigas e outros insetos e era fascinado pela maneira como elas trabalham juntas em colônias. Pode ser que você queira compartilhar com os seus alunos outros fatos a respeito das formigas. Esta site fornece um grande número delas: <http://www.postworldforkids.org/ants.html>

Há insetos ou outros animais que os estudantes tenham observado atentamente em sua vida?

Convide os estudantes a compartilharem essas observações uns com os outros. O que eles gostam, admiram ou imaginam sobre as criaturas que observam? Como elas podem usar esse animal numa obra de arte?

Atividades:

Observação de Criaturas

Para esta atividade, traga alguns tipos de criaturas para a sala de aula, mantendo-as em recipientes adequados. Você pode trazer algumas formigas num formigueiro, algumas larvas de formigas lado num pote cheio de terra ou caracóis num terrário. Divida os estudantes em pares e peça que observem e comparem o comportamento das várias criaturas. Introduza mudanças no ambiente delas para observar o seu comportamento. Por exemplo, você pode colocar comida no formigueiro e observar como elas reagem, ou colocar luz dentro do pote de larvas de formigas-lado para ver o que elas fazem.

Crie a Sua Própria Bandeira

Nesta atividade, os estudantes devem criar uma bandeira para representar a sua classe. Olhem para a bandeira do seu país. O que ela diz aos estudantes sobre o seu país? De informações sobre os seus símbolos. A seguir, pergunte que cores, formas ou imagens poderiam representar a turma como um todo. Qual é a atividade favorita dos estudantes? Eles têm um animal de estimação ou algum que seja seu favorito? De que cores são as paredes, o prédio, etc.? Pensem sobre como esses elementos podem se juntar para criar uma bandeira. Agora, distribua folhas de papel retangulares e peça aos estudantes que cubram todo o espaço do papel para criar a sua própria bandeira. Compartilhe as bandeiras. O que cada uma delas comunica sobre a turma?



América, 1984
Formigas, areia colorida, caixa de plástico e tubos de plástico (formigas, areia colorida, caixa de plástico e tubos de plástico) (Ant, colored sand, plastic box, plastic tubes and plastic pipe)
300 x 60 cm (118 x 23 1/2 in total) (see all)
Foto: (Photo) Sérgio Muro

8

9

Sanna Kannisto

Hämeenlinna, Finlândia, 1974. Vive em Helsinque, Finlândia.

A artista finlandesa Sanna Kannisto realiza da arte o que, em outras disciplinas, se denominaria trabalho de campo. Kannisto acompanhou expedições científicas em selvas tropicais do Brasil, Guiana e Costa Rica com a intenção de criar sua própria documentação, liberada por completo dos imperativos da ciência: objetividade, técnica, método e rigor. Com a ajuda de um simples dispositivo de iluminação e um pequeno recinto em tela branca, a artista fotografa espécimes botânicos ou zoológicos sem necessidade de retirá-los do seu habitat natural. O processo de Kannisto soluciona por meio da fotografia e do vídeo um dos problemas que enfrentavam os expedicionários científicos dos séculos XVIII e XIX (que juntavam mostras que serviam de referência para que desenhistas profissionais da Europa realizassem as ilustrações de uma realidade que não conheciam): como representar, de maneira fidedigna, uma realidade distante a partir de fragmentos de espécimes frequentemente desnaturalizados pelo tempo e a distância? Mediante seu trabalho *in situ*, Kannisto atualiza a tradição das ilustrações botânicas e reduz a distância entre experiência e representação da natureza.

Questões:

Pergunte aos estudantes o que preferem na natureza e por que. Eles têm flores ou plantas favoritas? Peça que tentem explicar por que gostam das suas flores e plantas favoritas.

Em turma, olhem primeiro para *Leptopis Ahaetulla*. O que percebem nesta fotografia? Como descreveriam esta flor? O que mais está na fotografia? Onde estão esses objetos?

O título da fotografia é, na verdade, o nome da cobra que se enrola ao redor da flor. Ela é chamada de Lora ou Cobra Pagão e é encontrada no norte da América do Sul. Ela se alimenta de lagartos, sapos e pequenas aves. A artista Sanna Kannisto, encontrou muitos assuntos para as suas fotografias durante viagens a centros de pesquisa científica no Brasil e na Costa Rica.

O que os estudantes pensam que ela gostou desses espécimes naturais?

A seguir, olhem juntos para a obra *Untitled (Self portrait)* [Sem Título (Auto Retrato)]. Peça aos estudantes que procurem por lagartos entre a primeira fotografia e esta. Diga-lhes que esta é a artista trabalhando. Sabemos disso porque o título da fotografia é Auto Retrato. Pergunte-lhes o que Kannisto está fazendo nesta foto.

Kannisto construiu uma caixa portátil de fotografia com um fundo branco para as suas fotografias. Ela diz que ela é como um palco mostrando cenas da natureza, que ou dirijo. Quando o objeto é retirado do seu cenário original, retirado da natureza, ele se torna especial.

Peça aos estudantes que pensem sobre esta fotografia como uma cena num filme ou animação. O que poderia acontecer a seguir?

Fontes: http://www.sannakannisto.com/index.php?option=com_content&view=article&id=185&Itemid=5
http://www.jacksonfineart.com/artist_exhibit.php?id=2406&exhibitid=84&imageid=1838



Self portrait, 2008
Fotografia colorida em película (Imagem em color em película) (C-print mounted on glass)
71,5 x 49 cm

Atividades:

Categorizando a Natureza

Traga entre 40 e 50 fotografias de objetos naturais de uma categoria. Os objetos podem ser apenas conchas, flores, plantas ou aves. Divida os estudantes em pares e dê a cada par algumas dessas fotografias. Peça aos pares que comparem e contrastem os objetos que lhes foram dados. Se eles fossem solicitados a colocar os objetos em categorias, que categorias seriam essas? Eles poderiam organizar por cores, altura, formato de folhas, etc. Peça a eles que expliquem as suas escolhas. Depois disso, peça aos pares que se combinem de modo que fiquem em grupos de quatro. Os estudantes devem então comparar juntos todas as fotografias do seu grupo. Que diferenças eles percebem? Que categorias eles conseguiram inventar?

Estudo da Natureza

Faça uma expedição com a classe para um parque ou reserva ecológica. Leve lápis e papel e incentive os estudantes a desenhar o que viam na natureza. Demonstre a eles como podem olhar com cuidado as flores ou plantas ou animais para desenhar as linhas e formatos que vêem.

Como alternativa, traga para a aula objetos da natureza e peça aos estudantes que os desenhem em suas classes. Eles podem também fazer decalques, principalmente se forem folhas, casca de árvore e conchas.

Coloque à mostra os desenhos ou decalques que os estudantes criaram. Que detalhes eles conseguiram



Untitled (Self portrait), 2008
Fotografia colorida em película (Imagem em color em película) (C-print mounted on glass)
71,5 x 49 cm

encontrar que não tinham notado antes, enquanto desenhavam ou faziam decalques? Que perguntas eles têm sobre os objetos?

Contando Histórias da Natureza

Como uma extensão do projeto acima, os estudantes podem transformar os seus desenhos em ilustrações de histórias, inspiradas em Kannisto. O que acontece a seguir à folha do seu desenho? Uma lagarta a come? Ela encontra uma amiga folha e vai para uma parte da comunidade mais arborizada?

10

11

Laís Myrrha

Belo Horizonte, Brasil, 1974. Vive em São Paulo, Brasil.

É da desconfiança sobre a capacidade da cartografia representar o mundo que o trabalho de Laís Myrrha trata. O apagamento físico e simbólico, procedimento recorrente em sua obra, se dá também em relação aos mapas. Trata-se da dissolução não apenas das fronteiras presentes nos continentes e mares, mas das impressões sobre papel de atlas geográficos. Como se a provisori- dade das representações cartográficas, principalmente nos mapas políticos, invalidasse sua pertinência. A artista, reconhecendo os limites da cartografia, parece sonhar com o extermínio da sua pretensa objetividade cien- tífica. Em um de seus trabalhos há a ideia de espelha- mento do céu no chão, tentando captar o movimento das estrelas numa espécie de carta celeste em processo. A investigação sobre a representação do tempo na carto- grafia surge de modo poético em seu trabalho. Ao longo de sua trajetória, a artista trabalhou diretamente com os símbolos nacionais. Realizou pinturas em que sobre- põem a imagem das bandeiras de todos os países do mundo. A artista nos coloca o desafio de nos reposicio- narmos em relação aos horizontes a partir da consci- ência do lugar que ocupamos.

Onde nunca anoitece transforma o amanhecer, a luz, em sinal sonoro. Podemos dizer que se trata de uma repre- sentação visual e sonora do planeta terra. Cada relógio está situado num ponto onde se encontram um meri- diano e um paralelo. O resultado é um arranjo seme- lhante à projeção plana do mapa-múndi. Os meridianos do mapa possuem relógios que marcam precisamente o horário local e cada relógio desperta no alvorecer do local que representa. Sucessivamente, cada um dos relógios anuncia o dia numa espécie de cartografia do tempo.

Questões:

Em Onde nunca anoitece, Laís Myrrha se baseia no fato de como o tempo é relativo no mundo. Num mesmo momento pessoas vivem momentos diferentes depen- dendo do ponto geográfico em que se encontram. Enquanto uns acordam, outros se preparam para dormir. Enquanto uns comemoram a chegada do novo ano, outros ainda estão no ano velho. Não há concomitância. No trabalho que Laís apresenta nessa Bienal, cada relógio

está situado num ponto onde se encontram um meri- diano e um paralelo. O resultado é um arranjo seme- lhante à projeção plana do mapa-múndi. Os meridianos possuem relógios que marcam precisamente o horário local e cada relógio desperta no amanhecer do local que representa.

Pergunte à turma quais são suas atividades pela manhã, à tarde e à noite. Pergunte se seria possível fazer à noite o que se faz pela manhã e pela manhã o que se faz à tarde. Por exemplo, tomar café da manhã antes de dormir e almoçar ao acordar. Pergunte se eles sabem que horas são nesse momento no Japão e na Alemanha. Explique que cada lugar no mundo encontra-se num horário diferente dos demais. Certifique-se de que eles entenderam. Lembre-os que todos os anos adelantamos uma hora em nosso relógio, devido ao horário de verão, isso pode ajudar.

Como exemplo, conte o caso da pequena Nara, filha do compositor brasileiro Kassín, que nasceu no Japão, mas em seguida se mudou para o Rio de Janeiro, pas- sando por uma reviravolta em termos de fuso horário. Adriana Calcanhoto, em seu disco Adriana Partimpim, musicou a história de Nara. Ela diz mais ou menos assim: "Quando Nara ri. De manhã. Já é noite no Japão. E ela ri. Sorri. De manhã. Sem na hora de dormir. Quando no Japão já é chegada a hora de estar na cama. E que Nara de tanto que ri desperta. Copacabana. Quando Nara dá gargalhada. No Japão já é madrugada. A cidade atrapalhada. E Nara não para de rir (...)"

Apresente então o trabalho de Laís Myrrha aos alunos. Conte como ele funciona – que cada relógio desperta na hora de acordar, levando em consideração os diferentes lugares representados. Convide-os a visitar a Bienal do Mercosul com o intuito de verem a obra ao vivo.

Atividades:

Separe a turma em diferentes grupos (4 ou 5): manhã, meio-dia, 4h da tarde, 8h da noite, meia-noite. Peça que criem uma postura/posição para cada hora do dia. O primeiro grupo faz a postura da manhã (tomar café da manhã, por exemplo); o seguinte, do meio-dia; e assim por diante. Sempre que o(a) professor(a) aplaudir, cada grupo tem que fazer a postura do grupo da hora seguinte. Por exemplo, o grupo que está dormindo agora toma café da manhã; o que estava tomando banho agora se prepara para dormir. Tente fazer com o que o jogo funcione cada vez mais rápido. Para esti- mular o poder criativo da turma, proponha que eles pensem posturas em grupos e individuais também.



Onde nunca anoitece, 2008
Instalação (Instalação) (Instalação)