

CADERNOS DE MEDIAÇÃO CULTURAL

Práticas artísticas e pedagógicas

ARQUIVO VIVO • 2018–2020

PROGRAMA CCBB EDUCATIVO – ARTE & EDUCAÇÃO

*Práticas
artísticas e
pedagógicas*

ARQUIVO VIVO • 2018–2020

Cadernos de mediação cultural

por Francisca Caporali e Samantha Moreira

O JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que realiza e fomenta pesquisas, projetos e experimentações no campo das artes, em diálogo estreito com a educação, a arquitetura e o design. Desenvolve atividades em sua sede, situada no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima, na Região Metropolitana de Belo Horizonte (MG), assim como em outras localidades e instituições parceiras. Atualmente, além de se dedicar a dinâmicas locais do bairro, o JA.CA realiza o Programa CCB Educativo – Arte & Educação nas quatro unidades do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Fomentado por incentivo federal, a partir de edital do Banco do Brasil, o programa conta desde 2018 com gestão e atuação concomitante em quatro importantes cidades brasileiras: Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Desenvolvido junto ao CCBB, o projeto nos permitiu explorar um novo contexto de trabalho no campo da mediação cultural, dialogando diretamente com todos os segmentos da programação do CCBB (Artes Visuais, Teatro, Cinema, Música e Ideias), incluindo ações de fomento a pesquisa, laboratório e formação de uma equipe com mais de 100 pessoas.

Permanentemente dedicado à ampliação do pensamento e das estratégias sobre mediação em instituições culturais, assim como ao desenvolvimento de múltiplos formatos de ações educativas e de comunicação, o Programa CCB Educativo – Arte & Educação traz como importante característica a abrangência de diferentes públicos, oferecendo à própria equipe um processo de formação continuada e a longo prazo.

Ao longo de sua existência, o programa tem experimentado variados arranjos que permitem um amplo campo de experiências às equipes locais, baseando-se na partilha de conhecimentos e em vivências associadas às exposições itinerantes. Com um projeto de comunicação unificado e atuante, inclui ainda atividades públicas desenvolvidas em articulação ao cotidiano das ações realizadas, privilegiando um contato aproximado entre diferentes agentes culturais e educativos no CCBB.

O JA.CA tem sede em Belo Horizonte, reunindo a coordenação nacional, composta por coordenação geral, pedagógica e de gestão, articulada a equipes de produção, administração e comunicação. Além disso, cada cidade que recebe as atividades do programa conta com coordenação local, coordenação pedagógica, coordenação de produção, atendimento, educadores e estagiários, com atuação alinhada a um conceito unificado.

Trazendo relatos escritos por educadores, estagiários, colaboradores e integrantes da equipe de comunicação do programa, a coleção **Cadernos de Mediação Cultural** tem como objetivo compartilhar diferentes aspectos dessa densa experiência. Organizados em quatro volumes, oferecemos ao público registros e reflexões a partir das atividades realizadas pelo programa ao longo de seus dois primeiros anos de atuação.



Dentre as múltiplas propostas formativas e espaços de reflexão e diálogo do Programa CCB Educativo – Arte & Educação, foram desenvolvidas estratégias e tecnologias educativas para lidar com os diversos aspectos do acesso e da diversidade a partir das potências da arte e da educação como manifestações culturais, por meio da criação de grupos de pesquisa-ação com ciclos anuais, chamados Grupos de Trabalho. **Infâncias, Práticas Artísticas e Pedagógicas, Outros Saberes e Acessibilidade** são os temas que guiam essas pesquisas, assim como orientam a organização da coleção Cadernos de Mediação Cultural.

No Grupo de Trabalho **Práticas Artísticas e Pedagógicas**, os educadores e estagiários se dedicam a estudar as especificidades das artes visuais, em paralelo às possibilidades pedagógicas do ensino-aprendizagem em artes, com foco na educação não formal realizada em instituições culturais e em práticas de pedagogia artística convencionais e não-convencionais.

Boa leitura!

www.jaca.center

Vivências compartilhadas

por Daniel Toledo



São certamente muitos os caminhos possíveis para a construção de memórias e reflexões a partir das múltiplas experiências a que temos acesso ao longo da vida – e isso inclui as experiências culturais. Enquanto grande parte dessas memórias silenciosamente reverbera em nossos pensamentos, sentimentos e práticas cotidianas, algumas têm a sorte de se converter em palavras escritas, oferecendo ao mundo e aos demais certo prolongamento de si, assim como a afirmação de perspectivas até então desconhecidas por nosso corpo coletivo. É a partir dessa multiplicidade de pontos de vista, a qual vigorosamente se apresenta, agora, como possibilidade histórica, que podemos ampliar nossas noções de arte, cultura e patrimônio, renovando o que se poderia entender como “arquivo cultural”.

No decorrer dos últimos doze anos, tenho me dedicado profissionalmente a atividades de pesquisa, reportagem e crítica em artes visuais e artes cênicas. E tenho experimentado, desde então, diferentes maneiras de gerar memória e reflexão sobre variadas experiências culturais. Seja na universidade, no caderno cultural de um jornal diário, em programas de residência em performance e artes visuais ou ainda em festivais de teatro, sempre me pareceu muito rica a possibilidade de entrar em contato com outras vozes e perspectivas.

Ao construirmos tais memórias escritas, podemos certamente nos dedicar a obras e acontecimentos que não necessariamente presenciamos, mas acessamos por meio de registros, entrevistas e leituras. Podemos também criar memórias ainda antes que uma obra se apresente ao público, a partir de interlocuções com as

intenções e as narrativas de cada artista. Ou ainda gerar memórias após vivermos concretamente cada experiência cultural, abrindo-nos à possibilidade, então, de acrescentar a essas memórias possíveis reflexões sobre seus processos e contextos de existência. Mas o que costumamos entender como uma experiência cultural?

Em atividade desde março de 2018, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação envolve um amplo e diversificado leque de ações essencialmente fundadas na presença e no convívio, reunindo atividades culturais e de formação voltadas a crianças e famílias, a estudantes e professores, e a artistas e pesquisadores, assim como aos demais frequentadores das quatro unidades do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), localizadas em Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

No decorrer do seu primeiro ano de existência, alguns textos já haviam sido produzidos e publicados pela equipe de comunicação, geralmente elaborados a partir de registros em vídeo (no caso das atividades filmadas), ou ainda resultantes da eventual presença de integrantes dessa mesma equipe em alguma ação. A missão, de ali em diante, era criar uma dinâmica permanente de registros críticos e descritivos sobre uma parte mais significativa da programação realizada em quatro cidades diferentes.

Arquivo Vivo

Elaborada nos primeiros meses de 2019, nossa proposta inicial envolveu diferentes frentes de trabalho. A primeira delas intencionava recuperar memórias de atividades previamente realizadas, promovendo entrevistas com convidadas e convidados que houvessem participado do primeiro ano do programa. Mais adiante decidimos, junto às coordenações artística e pedagógica, apostar na participação ativa de educadoras e educadores na produção das memórias “oficiais” do programa.

Partimos, então, à elaboração de uma dinâmica de registros que trouxesse ao protagonismo as múltiplas vozes presentes na estrutura do programa. A partir de um roteiro de formação inspirado em oficinas de dramaturgia, pedimos que cada educador se voltasse à própria trajetória, à própria relação com a escrita e também às principais memórias relacionadas à própria atuação, até aquele momento. Entendidos, a partir de então, como educadores-pesquisadores, todas e todos foram convidados a participar da construção das memórias do programa.

Em linhas gerais, a proposta editorial previa a escrita de dois relatos de atividades a cada mês, multiplicados pelas quatro cidades. Com periodicidade mensal, os encontros do curso **Múltiplo Ancestral** deveriam ser privilegiados, enquanto o segundo texto poderia abranger qualquer outra atividade: desde ações como o **Laboratório de Crítica** e o **Processos Compartilhados**, que pressupunham a presença de algum convidado externo, até o **Lugar de Criação** e as **Visitas Agendadas**, nas quais a própria equipe de mediação era responsável pela elaboração e condução dos encontros. Por terem registros em vídeo, as atividades **Transversalidades** e **Com a Palavra** continuariam sendo relatadas pela equipe de comunicação.

Desde o início entendemos que cada educadora e cada educador teria um estilo diferente de abordagem e escrita, e buscamos valorizar essa característica durante a edição dos relatos. Enquanto alguns produziam textos mais jornalísticos, outros se permitiam contaminar a escrita com elementos artísticos ou ainda ensaísticos. O importante, no fim das contas, era que os escritos relatassem as propostas geradoras de cada atividade selecionada e também o que efetivamente acontecesse, tendo em mente o público que não podia estar presente.

Além disso, incentivamos que autoras e autores oferecessem reflexões pessoais sobre os conteúdos e as metodologias de cada atividade e identificassem possíveis contribuições das atividades para futuras práticas de arte e educação. Após serem elaborados pelas educadoras e educadores, os textos eram editados e publicados em nosso site. A esse novo tratamento das memórias do programa, chamamos **Arquivo Vivo**.

Memórias de arte e educação

Estamos em meados de 2020 e testemunhamos com surpresa um mundo bastante diferente do que conhecíamos antes. Temporariamente, já não há visitas escolares às galerias nem cursos ou palestras presenciais nos centros culturais. Boa parte das experiências culturais ganham novas faces e dimensões, e a memória se torna o único caminho para acessar vivências coletivas que antes nos pareciam tão corriqueiras.

Felizmente, no caso do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, a construção dessa memória se deu a tempo. Após um ano de intenso trabalho editorial, alcançamos a marca de 150 textos publicados por mais de duas dezenas de autoras e autores, entre integrantes das equipes de comunicação e mediação. De maneira processual e bastante orgânica, nosso vívido arquivo amplificou vozes e borrou distâncias, trazendo a um mesmo território – virtual – experiências narradas por múltiplas vozes, e vividas em diferentes pontos do tempo e do espaço.

Também se aproximaram, com a ativação do arquivo, as relações entre as equipes e os temas abordados nos Grupos de Trabalho que organizam suas atividades dentro do programa: **Infâncias**, **Práticas Artísticas e Pedagógicas**, **Outros Saberes** e **Acessibilidade**. A partir do acúmulo de diferentes perspectivas e experiências relacionadas a cada um dos temas, vislumbramos, agora, a organização temática do amplo material produzido.

Geralmente relegado a um lugar secundário dentro das programações institucionais e também na cobertura midiática, o campo ampliado da arte-educação mostrou-se capaz de articular, ao longo de dois anos, práticas e discussões de grande relevância para debates sobre infância, escola, família, arte, sociedade e identidade brasileira. Fincando suas bases no estímulo à pesquisa, à escrita e à leitura, o **Arquivo Vivo** converteu-se, dentro da estrutura do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, em um frutífero espaço de produção de pensamento e partilha de experiências, afirmando em múltiplas palavras e pontos de vista as dimensões políticas e poéticas dos atos de conviver, ensinar e aprender.

www.ccbbeducativo.com

Sumário

Esta é uma publicação interativa.

Para acessar os textos, basta clicar sobre os títulos relacionados na lista abaixo.

PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO

- 16** **O que é mediação, afinal?**
Laboratório de Crítica c/ Valéria Alencar
- 20** **A vanguarda e a retaguarda** ◉
Transversalidades c/ Marília Panitz
- 22** **Da exposição à sala de aula** ◉
Transversalidades c/ Rejane Coutinho
- 24** **Catalugar como método**
Lugar de Criação c/ Catalugar
- 28** **Dilatações da experiência** ◉
Transversalidades c/ Arlene Von Sohsten
- 30** **Uma visita a Construções Sensíveis** ◉
Com a Palavra Eloísa Brantes
- 32** **Atravessamentos no cotidiano de uma exposição** ◉
Transversalidades c/ Stela Barbieri
- 34** **Reconhecendo o mundo meu**
Visitas Mediadas c/ abordagem Pikler-Loczy

PRÁTICAS DE CRÍTICA & CURADORIA

- 38** **O que pode a crítica de arte?**
Laboratório de Crítica c/ Júlia Rebouças
- 42** **A crítica política**
Laboratório de Crítica c/ Daniel Toledo
- 44** **O que é a crítica?**
Laboratório de Crítica c/ Renata Marquez
- 46** **A crítica independente**
Laboratório de Crítica c/ Fábio Cypriano
- 48** **Para uma crítica de arte pós-cânones**
Laboratório de Crítica c/ Renata Bittencourt
- 50** **O que é a curadoria?** ◉
Transversalidades c/ Keyla Eleison
- 52** **A invenção da fotografia artística brasileira**
Laboratório de Crítica c/ Lucas Mendes Menezes
- 54** **Perguntas que não cessam**
Laboratório de Crítica c/ Thiago de Paula Souza
- 56** **Arte, história e memória**
Laboratório de Crítica c/ Divino Sobral
- 58** **Boleto problema**
Processos Compartilhados c/ Binho Barreto
- 60** **E para que serve a palavra?**
Laboratório de Crítica c/ Paulo Sabino
- 62** **A escrita como gesto decolonial**
Laboratório de Crítica c/ Beatriz Lemos
- 64** **Não precisamos de outro herói**
Processos Compartilhados c/ Thiago de Paula Souza

PRÁTICAS DO ESPAÇO

- 68** **Aprendizados de deriva**
Processos Compartilhados c/ Vânia Medeiros
- 70** **Pequeno manual de salva-vidas**
Laboratório de Crítica c/ Gê Orthof
- 72** **A sobrevivência das ideias**
Processos Compartilhados c/ Ana Maria Tavares
- 74** **Intervenção urbana: arquitetura, arte e cidade** ◉
Transversalidades c/ Carla Barreto e Igor Lacroix
- 76** **Canteiro aberto**
Atividade Especial c/ Brotos Oficina
- 78** **Quem vai cuidar das crianças?**
Processos Compartilhados c/ O Grupo Inteiro
- 80** **Os modos de ver da obra de arte**
Processos Compartilhados c/ Fernando Maculan

PRÁTICAS DA IMAGEM

- 84** **Redes de dormir e Invenções do Nordeste**
Lugar de Criação c/ Vaivém
- 86** **Duradouras imagens e tempos efêmeros** ◉
Com a Palavra Angélica Adverse
- 88** **A arte afro-americana** ◉
Transversalidades c/ Renata Bittencourt
- 90** **Deixando cair uma urna da Dinastia Han** ◉
Transversalidades c/ Carolina Ruoso
- 92** **Livre da perfeição** ◉
Com a Palavra Fernanda Pitta
- 94** **Experiências de realidade ampliada** ◉
Transversalidades c/ Suzette Venturelli
- 96** **O awesso do awesso** ◉
Transversalidades c/ Dawisson Belém Lopes
- 98** **Arte indígena contemporânea** ◉
Transversalidades c/ Denilson Baniwa
- 100** **Eu sou meu estilo** ◉
Com a Palavra Pedro Castilho
- 102** **O que é ser indígena hoje?**
Múltiplo Ancestral c/ Sallisa Rosa



Ao longo da leitura, clique neste ícone para retornar ao sumário

Sumário

Esta é uma publicação interativa.

Para acessar os textos, basta clicar sobre os títulos relacionados na lista abaixo.

PRÁTICAS DA IMAGEM EM MOVIMENTO

- 106** **Imagens amadoras** ◀
Transversalidades c/ Felipe Polydoro
- 108** **Cinema e educação** ◀
Transversalidades c/ José Leandro Cardoso
- 110** **O cinema como paisagem onírica** ◀
Transversalidades c/ Lila Foster
- 112** **Formas em movimento** ◀
Transversalidades c/ Antônio Fialho
- 114** **Reflexões sobre tecnologia, arte e sociedade** ◀
Transversalidades c/ Simone Michelin
- 116** **A natureza viva das artes digitais**
Processos Compartilhados c/ Phil Jones e Biophillick

PRÁTICAS DO CORPO

- 120** **Linhas, círculos e espirais**
Lugar de Criação c/ Lia Chaia
- 122** **O corpo nas artes** ◀
Transversalidades c/ Marco Paulo Rolla
- 124** **Performar os corpos**
Múltiplo Ancestral c/ Carolina Velasquez
- 126** **Eu posso, podemos**
Múltiplo Ancestral c/ Batucadeiros
- 128** **Deserto é nascente**
Atividade Especial c/ Amanda Melo da Mota e Juliana Freire
- 130** **Sobre chuvas, cavernas e amizades**
Múltiplo Ancestral c/ Alice Shintani
- 132** **Compro ouro**
Múltiplo Ancestral c/ Alice Shintani

- 136** **Construção na prática**
por Cauê Donato, em colaboração com Valquíria Prates
- 138** **Habitar um espaço**
por João Paulo Andrade
- 142** **Autoras e autores**
- 146** **Ficha técnica e agradecimentos**
- 148** **Créditos das imagens**



Ao longo da leitura, clique neste ícone para retornar ao sumário

Palavras-chave

Esta é uma publicação interativa.

Para acessar os textos, basta clicar sobre os números de página relacionados na lista abaixo.

0-9

#50 anos de Realismo [94](#), [106](#)

A

#Ai Weiwei [90](#), [96](#)

#amizade [130](#)

#arquitetura [76](#), [78](#), [80](#)

#arte afro-americana [48](#), [88](#)

#arte brasileira [46](#)

#arte contemporânea [54](#), [64](#), [68](#)

#arte e tecnologia [94](#), [114](#), [116](#)

#arte indígena [98](#)

#arte moderna [92](#)

#arte pedagógica [100](#)

#arte relacional [70](#)

#Athos Bulcão [20](#)

#autoria [56](#)

B

#Basquiat [88](#)

#biografia [46](#), [56](#)

#Björk [116](#)

#brincadeira [78](#)

C

#iberespaço [114](#)

#cinema [108](#)

#cinema de animação [110](#), [112](#)

#colaboração [54](#), [68](#), [76](#)

#colagem [102](#)

#coleccionismo [24](#)

#conhecimentos tradicionais [128](#)

#Construções Sensíveis [30](#)

#convivência [130](#)

#coordenação pedagógica [32](#), [136](#)

#crianças [24](#), [34](#)

#crítica [38](#), [42](#), [44](#), [46](#), [62](#)

#crítica de arte [48](#), [52](#), [56](#), [88](#)

#crítica literária [60](#)

#cultura audiovisual [106](#)

#culturas indígenas [98](#), [102](#), [132](#)

#curadoria [20](#), [44](#), [48](#), [50](#),

[52](#), [54](#), [56](#), [64](#)

#curta-metragem [110](#)

D

#dança [30](#)

#deriva [68](#), [130](#)

#descolonização [42](#), [62](#), [98](#), [138](#)

#desenho [92](#), [112](#), [120](#)

#documentário [106](#)

#Dreamworks [108](#), [112](#)

E

#educação financeira [58](#)

#educação formal [22](#), [50](#), [108](#)

#educação museal [16](#), [22](#)

#educação patrimonial [138](#)

#escrita [62](#)

#expografia [80](#)

#expressão corporal [30](#), [120](#), [124](#), [126](#)

F

#fotoclubes [52](#)

#fotografia [86](#), [90](#), [102](#)

#fotografia brasileira [52](#)

#futuro [72](#)

G

#Goiás [56](#)

H

#história contemporânea [96](#)

#história da arte [122](#), [128](#)

I

#identidade brasileira [84](#)

#igualdade racial [64](#), [78](#)

#instituições culturais [16](#), [138](#)

#intervenção urbana [74](#)

M

#Man Ray [86](#)

#marcenaria [76](#)

#mediação cultural [16](#), [20](#), [22](#), [24](#), [28](#),

[32](#), [34](#), [38](#), [42](#),

[136](#)

#mediação teatral [28](#)

#memória [70](#), [124](#)

#mercado cultural [58](#)

#modernidade [86](#), [96](#)

#mulheres [128](#)

#museologia [38](#), [80](#)

#música [116](#), [126](#)

P

#paisagem [74](#)

#participação [32](#)

#patrimônio [90](#)

#Paul Klee [92](#), [100](#)

#pedagogia [34](#)

#percussão corporal [126](#)

#performance [62](#), [120](#), [122](#), [128](#), [132](#)

#pintura [94](#), [122](#)

#poesia [60](#), [70](#)

#presença [28](#)

#produção artística [58](#)

#psicanálise [100](#)

Q

#quadrinhos [70](#)

R

#robótica [110](#)

#rua [68](#)

S

#São Paulo [132](#)

#singularidades [132](#)

#solidariedade [54](#)

T

#Tim Burton [110](#)

U

#urbanismo [44](#), [74](#)

V

#Vaivém [84](#)

X

#xilografia [84](#)



#Athos Bulcão

#coleccionismo

#Construções Sensíveis

#coordenação pedagógica

#crianças

#curadoria

#dança

#educação formal

#educação museal

#expressão corporal

#instituições culturais

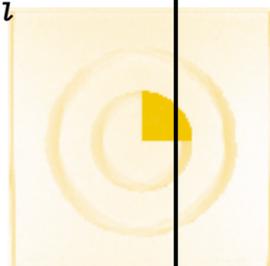
#mediação cultural

#mediação teatral

#participação

#pedagogia

#presença



Práticas de mediação



O que é mediação, afinal?

por Andrea Lalli, em colaboração com Maristely Souza

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ VALÉRIA ALENCAR • 21 DE OUTUBRO DE 2019



O cotidiano de trabalho como arte-educadora muitas vezes faz com que eu não reflita sobre o lugar dessa profissão, tampouco o momento histórico em que nosso trabalho foi associado ao que hoje chamamos de mediação. Muita história aconteceu, entretanto, até chegarmos nessa nomenclatura. A luta pela educação não-formal enquanto uma prática que preza por relações dialógicas e amplia a noção de conteúdo, assim como a inclusão de profissionais cujas formações não necessariamente estão ligadas às artes visuais, foram conquistas e transformações que permitiram a renovação das práticas de educação em museus e centros culturais, acompanhando ainda a própria transformação das gerações de arte-educadores.

Escolher os nomes que atribuímos a essa atividade profissional, bem como reconhecer a história dessa área de conhecimento e prática, são atitudes que nos possibilitam lançar novas perspectivas de atuação enquanto educadores ou mediadores culturais. Atitudes que nos permitem compreender em que sentidos as nomenclaturas utilizadas nessa área de atuação dizem do nosso posicionamento em relação à profissão e dos nossos desejos sobre o desenvolvimento dessa caminhada. A esse respeito, partilhar um relato a partir do Laboratório de Crítica oferecido pela pesquisadora Valéria Alencar é um desafio de síntese. Ao fim da atividade, me vi bastante reflexiva sobre o que tenho vivido nessa trajetória. Qual o nosso papel nessa profissão?

O encontro buscou questionar, ao mesmo tempo, quem é o mediador em uma instituição cultural e como se deu, historicamente, a construção dessa profissão. Tomando como referência sua pesquisa de doutorado, intitulada “Mediação cultural em museus e exposições de História: conversas sobre imagens/história e suas interpretações”, Valéria iniciou sua fala estabelecendo diferenças entre mediadores, guias e monitores – termos que constantemente são confundidos nessa área profissional.

A apresentação incluiu slides com estatísticas e dados relacionados à profissão, revelando, por exemplo, que 78% das profissionais são mulheres. Se, normalmente, percebemos como avanço termos mais de 50% de mulheres em determinados campos de trabalho, no caso da educação essa presença majoritária estaria vinculada a algumas especificidades da área: de um lado, sua condição precarizada; de outro, a persistência de um pensamento que ainda associa as mulheres às funções sociais relacionadas ao cuidado com outros e outras – deixando ver que diversos imaginários relacionados ao gênero feminino se vêem presentes nesse dado.

Somos todxs educadorxs?

No âmbito da educação, foi mencionado como há entendimentos diversos sobre a noção de mediação. Para algumas pessoas, uma “visita palestrada”, recheada de conteúdos e informações prontas, seria o único recurso de processos formativos; para outras, esse não seria o centro da ideia do trabalho. Seja como for, pudemos entender que a percepção que educadores e visitantes têm sobre o que é a mediação reverbera na forma como se age na visita.

Valéria compartilhou com satisfação sua vivência como supervisora educativa na 32ª Bienal de São Paulo, realizada em 2016, destacando que a chamada para contratação dos profissionais que atuariam na exposição se deu, pela primeira vez, por meio da palavra “mediadores”. Em sua perspectiva, diferentemente do “educador”, o “mediador” é entendido como alguém que busca o diálogo, o conflito e a provocação de um olhar.

Ao pesquisar entre mediadores, contudo, a atividade se mostrou também associada ao apaziguamento, assim como foi recorrente certa desqualificação de alguns visitantes sobre os eventuais questionamentos trazidos pela mediação. Ainda nessa discussão, Valéria afirmou que a ideia de “educador” parecia relacionada a concepções que supervalorizam os próprios saberes, em detrimento do conhecimento e das reflexões que o público poderia oferecer. Por quê o público não poderia ser educador também?

A noção de decolonialidade também foi pauta do encontro, ao passo que Valéria associou a hierarquização do conhecimento de professores e educadores em relação aos saberes de alunos – e visitantes – a um resquício da estrutura colonial. Ao ser questionada sobre as diferenças políticas entre os trabalhos de educadores e mediadores, Valéria reiterou a associação entre o termo educadores e o pressuposto de que o público não poderia educar, ressaltando novamente o conflito como elemento crucial no encontro com o público e entendendo a mediação como uma atividade relacionada à mediação de conflitos.

Valéria trouxe mais alguns dados estatísticos para pensarmos as especificidades e os contextos de trabalho relacionados a educadores e mediadores. Descontinuidade, baixa remuneração e contratos temporários foram alguns dos indicadores apresentados, tendo como implicação o fato de que 71% desses profissionais mantêm outras atividades profissionais paralelamente à atuação em museus e centros culturais. Os dados revelaram também a alta frequência de contratos temporários e as reduzidas chances de encontrar estabilidade ao atuar como educador ou mediador, aspecto que por vezes leva à compreensão da atividade como uma espécie de “profissão fantasma”, assim como prejudica a criação de vínculos com o público numa instituição fixa.



O que a mediação diz da história?

No segundo momento do encontro, Valéria tratou mais diretamente de alguns temas abordados em sua tese de doutorado, tais quais a mediação cultural em museus e exposições de história, assim como discussões de mediação sobre imagens históricas e suas interpretações.

A convidada nos lembra que as formas como acessamos e lidamos com as imagens históricas muitas vezes nos fazem esquecer que a imagem não corresponde propriamente à coisa de que se trata, mas à representação de uma ideia que alguém quis transmitir sobre a coisa. Pudemos perceber que o próprio espaço expositivo funciona como um mediador, pois as ideias presentes em cada obra integrante do Museu Britânico – instituição analisada por Valéria em sua tese – também são mediadas pelos demais objetos que compõem os espaços.

A convidada tratou ainda do contexto em que foram fundados os primeiros museus históricos do mundo. Ainda no século XIX, junto ao imperialismo europeu e sob os efeitos do Iluminismo, surge uma demanda de instrução de povos que deveriam se identificar com os recém-implementados Estados-nações. Enquanto instituições públicas, os museus têm um papel de formação equivalente ao da escola, pois vão alinhar as narrativas que todos os cidadãos de um mesmo Estado devem compartilhar sobre a própria história. O papel inicial dos museus históricos está, portanto, relacionado à instrução e à construção do Estado-nação.

Não obstante, a ideia da construção de museus históricos está vinculada à demonstração de poder dos grandes impérios europeus a partir da exibição dos objetos apropriados durante os saques. Com base nesse estudo, a pesquisadora reiterou a percepção de que as imagens não são a história, mas representações dela.

Visitas dialógicas

Mais adiante, ao refletir a partir de entrevistas realizadas com mediadores culturais durante sua pesquisa, Valéria destacou que alguns percebiam diferentemente as ideias de conteúdo e informação, entendendo, a partir dessa diferença, que as reflexões compartilhadas entre mediadores e públicos podiam ser construídas a cada visita e de forma conjunta. Por outro lado, outros mediadores associavam o próprio trabalho a ações de ampliação de discursos, assim como à criação de pontes para a transmissão de conhecimento. A partir desse entendimento mais amplo e diversificado sobre a profissão, como podemos articular conteúdos, noções dialógicas e experiências de mundo diversas no contato com o outro?

Considerando sua própria experiência, a pesquisadora chamou atenção à singularidade do sistema educativo presente nas instituições culturais brasileiras, por frequentemente trazerem trocas, proposições de atividades prático-reflexivas e outras visões de mundo acerca das obras trazidas pelas exposições. Segundo ela, em muitos países europeus, por exemplo, o que é mais comum são “visitas guiadas”, que se diferem das nossas práticas por adotarem uma abordagem predominantemente conteudista.

Com essa colocação, a história colonial do Brasil foi questionada como um dos disparadores da mediação enquanto maneira de criar novas narrativas – e não necessariamente legitimar pontos de vista hegemônicos e homogeneizantes. A decolonialidade foi apontada como um dos possíveis eixos de pesquisa da mediação cultural, culminando em visitas dialógicas e conteúdos expositivos vistos sob diferentes perspectivas, considerando múltiplas possibilidades de abertura e desdobramento.

O dissenso como ferramenta de mediação também foi um dos temas levantados ao longo do encontro. A esse respeito, Valéria trouxe como exemplo a obra “Árvore da Vida”, em que artistas moçambicanos do coletivo TAE levaram ao Museu Britânico um conjunto de esculturas criadas com armas. Tais armas, no entanto, haviam sido cedidas pela população do país durante uma campanha de desarmamento iniciada após o longo e violento processo de independência e luta anti-colonial. Com essa atitude o coletivo de artistas provoca uma quebra dentro de um espaço expositivo cuja história oficial se deu justamente a partir da violência, da colonização e do saqueamento de territórios não europeus. Mas como poderíamos, por outro lado, provocar dissensos a partir de exposições e trabalhos artísticos que não os têm como proposta?

Mediar, portanto, não é apenas contar sobre algo que esteja disponível em determinado espaço, mas também conhecer a nós mesmos enquanto partes de uma experiência que nos perpassa e conseqüentemente chega até o outro. Faz-se necessário, então, que nos apropriemos de diversas formas de mediação, sejam elas educacionais, culturais, sociais ou políticas. Somos, fundamentalmente, corpos presentes no espaço expositivo, e podemos propor muitos experimentos e experiências, tendo em vista nossos múltiplos caminhos de estudo e pesquisa, assim como a disposição para uma formação contínua que não desconsidera limitações, reflexões, diálogos, questionamentos e conflitos também constituintes do processo mediador.

Valéria Alencar é graduada em História pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Artes e doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Possui experiência na área de Educação em Museus, Educação Patrimonial e Mediação Cultural. Colabora na empresa Arteducação Produções desde 2001, tendo atuado como educadora, supervisora, coordenadora e formadora de educadores para exposições.

#mediação cultural #instituições culturais
#educação museal

A vanguarda e a retaguarda

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ MARÍLIA PANITZ • 24 DE OUTUBRO DE 2019



“É necessário que haja um cuidado especial quanto a isso. Esse ‘nós no meio’ não pode ser impeditivo para que determinadas questões sejam suscitadas durante uma visita mediada, por exemplo. É necessário, por outro lado, que se dê o máximo possível para que o olhador, ou seja, o público, possa compor a sua própria visão sobre as obras expostas, levando em conta os elementos propriamente externos que interferem durante uma ida a um museu ou centro cultural”, explica, citando fatores como a institucionalidade do espaço e os materiais de divulgação como exemplos de fontes de interferência.

Em outubro de 2019, durante uma edição do curso **Transversalidades**, a crítica de arte e curadora independente Marília Panitz propôs uma discussão sobre a primeira ação educativa desenvolvida no CCBB DF. O encontro reuniu professores e educadores, além de outros públicos interessados, e ocorreu em meio às comemorações do aniversário de 30 anos da inauguração do primeiro CCBB, no Rio de Janeiro, em 1989. Mestre em arte contemporânea e ex-professora da Universidade de Brasília (UnB), Marília atuou entre 2000 e 2013 como coordenadora da ação educativa do centro cultural. Ao longo desse período, também desenvolveu projetos de curadoria para a instituição.

“Costumo dizer que penso na arte como item indelevelmente à vanguarda, e a educação, à retaguarda – e sempre espero não ser mal interpretada por causa disso. Como a vanguarda avança sem esse tecido que vem sendo armado a partir daquilo que ela desbrava? Por isso eu acho tão incrível um trabalho educativo dentro de uma instituição de arte: é encontrar o equilíbrio entre a vanguarda e a retaguarda”, afirma a pesquisadora, ao ressaltar a importância da articulação entre diferentes processos dentro dos sistemas da arte e da cultura.

Em sua fala, Marília destaca a exposição “A marquise, o MAM e nós no meio”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) entre maio e agosto de 2018, promovendo uma ponte entre uma das salas do museu e as ações comumente realizadas na marquise do Parque do Ibirapuera. “Para mim, o lugar do educativo é sempre um nós no meio, diferentemente do que normalmente se pensa quando se relaciona o trabalho dos educadores com uma educação do olhar”, analisa.

Primeiras experiências no CCBB DF

Já com a bagagem de pesquisadora em arte e educação, Marília Panitz integrou o primeiro programa educativo do CCBB DF, desenvolvido simultaneamente à inauguração do centro cultural, em 2000. “Passamos o primeiro ano aprendendo como as operações eram feitas e, a partir do segundo, já tínhamos uma noção mais clara sobre em que queríamos transformar a nossa atuação. Em um determinado momento, entramos em contato com o [curador] Paulo Herkenhoff, que nos guiou durante todo o processo de aprendizado para trabalhar nas exposições, investigando os espaços de forma mais criativa e colaborativa”, relembra.

Em outro momento, ela conta ter experimentado o papel duplo de curadora e coordenadora da ação educativa, o que a levou a perceber o quanto um trabalho alimenta o outro e permite tornar uma visita ao centro cultural em uma experiência que ultrapassa a mera fruição das obras. “Posso dizer que eu tive a sorte de ter feito alguns cursos no MAC (Museu de Arte Contemporânea da USP) quando a diretora da instituição era Ana Mae Barbosa, e a abordagem das aulas era muito voltada para o entrelaçamento da curadoria e do educativo”, conta, fazendo referência à educadora brasileira que se tornou pioneira em arte/educação por sistematizar a Abordagem Triangular de aprendizagem.



Mais adiante, Marília cita a exposição coletiva “Gentil Reversão” (2001), realizada no CCBB DF e composta por trabalhos de Ana Miguel, Chico Amaral, Elder Rocha Filho, Gê Orthof e Ralph Gehre. Os cinco artistas, que àquela altura formavam um grupo homônimo à exposição, convidaram a então coordenadora da ação educativa da instituição para ser uma espécie de sexta integrante da mostra. “Partindo da premissa de borrar as fronteiras entre os diferentes trabalhos expostos, produzimos um material educativo junto com os artistas, transpondo a ação para dentro da galeria de arte. Esse material, que se assemelha bastante ao que, o CCBB Educativo dá o nome de Convite à Ativação, também era uma maneira de trazer o olhar do público – não para educá-lo – mas para que ele se sentisse parte do projeto que estava sendo apresentado no CCBB”, conta.

Segundo ela, o mesmo ocorreu durante a exposição “Fluxus” (2003), que reuniu trabalhos de artistas do movimento de mesmo nome, entre eles Joseph Beuys, Nam June Paik e Yoko Ono. Naquele contexto, a ação educativa era responsável por convidar o público a compor novos trabalhos a partir de uma série de instruções que correspondiam à atuação dos artistas. Marília conta que o comportamento de muitas pessoas em relação a esse material deixava evidente o seu desconforto com a produção de arte contemporânea. Por outro lado, crianças e adolescentes costumavam tirar de letra a proposta elaborada pela equipe. “Nesse sentido, passamos a explorar o próprio estar na galeria como prática pedagógica, realizando a prática educativa de produção, ou seja, oficinas dentro do espaço expositivo”, explica.

100 Anos de Athos Bulcão

Mais recentemente, junto com André Severo, Marília Panitz assinou a curadoria de “100 Anos de Athos Bulcão” (2016), exposição itinerante que percorreu as quatro unidades do CCBB. “Nela, a gente teve um trabalho bastante direto com a atual ação educativa do CCBB, ou seja, a equipe do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia. Disso, nós tiramos lições importantes, e foi muito interessante ter essa conversa com eles, inclusive para a nossa curadoria”, conta.

Disponível no site do programa CCBB Educativo, o Convite à Ativação desenvolvido para a mostra parte de duas perguntas: “Como os azulejos chegaram aqui?” e “Como seria a sua cidade?”. A partir disso, o público é convidado a conhecer um pouco mais sobre a história da azulejaria no Brasil e também a realizar uma dinâmica de criação que envolve adesivos que reproduzem o trabalho de Athos.

“O material tem uma riqueza porque convida o público a experimentar a criação do artista. Isso mudou um pouco a chave da nossa curadoria, porque antes estávamos mais preocupados em mostrar uma riqueza artística, quando, na verdade, o segredo estava em pensar a integração entre arte e arquitetura. Isso mostra que o educativo pode – e deve – ultrapassar as fronteiras da mediação e influenciar, também, a própria curadoria, comprovando que a relação exposição-educadores não precisa ser unilateral”, conclui.

Marília Panitz é mestre em Arte Contemporânea: Teoria e História da Arte e foi professora na Universidade de Brasília até 2012. Dirigiu o Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Arte de Brasília. De 1994 a 2013, atuou como pesquisadora e coordenadora de programas educativos em exposições. Entre 2000 e 2013, coordenou o programa educativo do CCBB, tendo realizado, nesse período, algumas curadorias na instituição. Hoje em dia, atua como crítica de arte e curadora independente.

TRANSVERSALIDADES C/ MARÍLIA PANITZ
youtu.be/ps9L3P_Dkrk

#mediação cultural #curadoria #Athos Bulcão

Da exposição à sala de aula

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ REJANE COUTINHO • 10 DE OUTUBRO DE 2019



O movimento de olhar o passado para compreender o presente é uma das características do trabalho de pesquisa desenvolvido pela mestre e doutora em Artes Rejane Coutinho. Não por acaso, a maneira como ela conduziu a edição de outubro de 2019 do curso **Transversalidades** foi pautada por um retorno ao passado, apresentando ao público ações inaugurais do setor educativo do CCBB SP e descrevendo experiências ainda anteriores com o intuito de fundamentar e caracterizar alguns processos formativos de educação.

Hoje professora do Instituto de Artes da Unesp, Rejane foi responsável, entre 2001 e 2007, por coordenar a formação de educadores mediadores no centro cultural, quando o setor educativo era gerido pela Arteducação Produções. Naquela época, o CCBB inaugurava sua terceira sede no país. Já funcionando no Rio de Janeiro, desde 1989, e em Brasília, desde 2000, a instituição chegava a São Paulo enquanto a megacidade vivia os reflexos de grandes exposições ocorridas durante a década de 1990, aumentando exponencialmente o número de visitantes em museus e centros culturais da capital paulista.

“Com a democratização da arte na última década do século XX, as instituições precisavam repensar a maneira como acolhiam o grande fluxo de público que passou a frequentar as exposições. A solução encontrada como estratégia para aproximar os museus das escolas, foi adotar novas formas de ensino, levando em conta a contextualização, a leitura e a reprodução diante das obras expostas”, explica a convidada, fazendo referência à abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa.

As primeiras ações educativas do CCBB SP levavam em conta essa metodologia e tomavam como base os temas das exposições em cartaz, transformando os momentos de mediação em situações propícias ao ensino de artes e outros conteúdos relacionados.

“Trazer essa abordagem para dentro da instituição já utilizada nas escolas foi a maneira que encontramos de promover uma ponte entre o público e a experiência vivida pelo próprio artista na produção de determinada obra. Contextualizar dá conta de estabelecer relações, localizar o artista e seu trabalho em relação ao tempo e ao espaço. Apreciar, por sua vez, é um processo de interpretação e leitura que não possui regras pré-determinadas. E, por fim, produzir é chegar ao encontro do artista, se aproximar do momento em que ele estava produzindo determinada obra”, descreve Rejane.

Formar para mediar

A professora e pesquisadora conta que um dos principais focos daquele setor educativo era a formação dos educadores, contando com reuniões semanais e grupos de trabalho focados em ações específicas. “O trabalho diário no CCBB não nos dava tempo hábil para uma formação que fosse tão abrangente, e os cursos que oferecíamos para a nossa equipe eram basicamente em torno das exposições que, no futuro, entrariam em cartaz. A principal característica da nossa abordagem eram as reuniões constantes e periódicas, nas quais abordávamos questões como arte, educação e mediação, entre outras também relacionadas às exposições”, explica.

Segundo ela, esses momentos eram marcados por intensa troca entre os membros da equipe, ampliando o conhecimento de cada um e promovendo sua independência. “Nesse processo de formação, seguíamos três aspectos fundamentais: o estímulo à autonomia do educador; a flexibilização da abordagem no trabalho, pensando nos vários públicos que eram atendidos; e a ampliação dos repertórios, relacionando-os ao contexto de cada exposição.”

“Contextualizar dá conta de estabelecer relações, localizar o artista e seu trabalho em relação ao tempo e ao espaço. Apreciar, por sua vez, é um processo de interpretação e leitura que não possui regras pré-determinadas.”

Materiais educativos

Rejane Coutinho conta que o programa também era responsável por desenvolver materiais educativos para auxiliar as visitas mediadas às exposições, bem como estratégias de ativação especificamente voltadas a professores e professoras. Durante a mostra “Rembrandt e a Arte da Gravura” (2002), por exemplo, a equipe de educadores promoveu uma oficina de gravuras no cofre do Centro do Cultural, como forma de fazer o público compreender o processo de produção das obras expostas. Já na exposição “Anish Kapoor – Ascension” (2007), as esculturas do artista foram usadas como base para a criação de bolsas que escondiam materiais de diferentes texturas. Ao colocar as mãos em uma das aberturas das bolsas, o público era desafiado a entrar em contato com um objeto desconhecido e tentar adivinhá-lo.

O material pensado para os professores e professoras, por outro lado, tinha como foco o uso em sala de aula. Como na Semana do Educador promovida pelo atual programa, os educadores do CCBB SP recebiam grupos de profissionais da educação para uma introdução a temas e abordagens relacionadas às exposições em cartaz. Junto a isso, recebiam uma pasta com materiais que podiam ser usados em aulas cujos conteúdos se relacionassem à programação da instituição.

“Para cada exposição, a gente desenvolvia um caderno que reunia a pesquisa desenvolvida para chegarmos até as estratégias de mediação”, conta Rejane. “Na época, o CCBB quis saber a repercussão desse material e contratou uma equipe externa para aplicar e elaborar uma pesquisa. Esses pesquisadores acompanharam as ações de professores e professoras ao longo de um ano, observando como eles usavam o material com grupos que possuíam diferentes especificidades.”

No fim do processo, o relatório se transformou na publicação “Artes Visuais: da Exposição à Sala de Aula” (Edusp, 2006), patrocinada pelo Banco do Brasil. Além disso, o Arteducação Produções também promoveu seminários nas outras praças do CCBB para tratar de mediação cultural e as maneiras como as instituições de cultura poderiam se beneficiar delas. Nesse caso, o resultado está no livro “Arte/educação como mediação cultural e social” (Editora Unesp, 2009).

Rejane Coutinho é mestre e doutora em Artes pela USP e professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). É membro do Grupo de Pesquisa sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação – GPIHMAE, Unesp e tem publicado artigos em periódicos e livros sobre história do ensino de artes no Brasil, formação de educadores mediadores e a questão da educação em museus.

TRANSVERSALIDADES C/ REJANE COUTINHO
youtu.be/XPUkID-3Wx4

#educação formal #educação museal
#mediação cultural

Catalugar como método

por Cíntia Maria Ricardo

LUGAR DE CRIAÇÃO C/ CATALUGAR • 08 DE MAIO DE 2020

“Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós. Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes.”

— Manoel de Barros

Para começarmos nossa conversa, podemos catalogar nossas ideias. Organizar. Agrupar. Coletar. O que nos é importante. O olhar infantil é curioso, e a curiosidade não tem freio: ela se encanta com coisas simples, se surpreende com acontecimentos banais e assim descobre o mundo. O olhar infantil revela possibilidades.

O centro cultural, o espaço expositivo, a biblioteca, a luz que passa pelo vidro da rotunda, as escadas, o granito geladinho, o som do teatro, o cheiro de café... Sob o olhar infantil, tudo isso – ou coisa nenhuma – pode ser a medida da importância, e esse olhar curioso pode partir de um adulto ou de uma criança. O ancião, afinal, também tem a sabedoria da infância. O encantamento está em como isso será narrado, compartilhado com os outros e com o mundo. O olhar infantil cataloga histórias.

O encontro Catalugar nasce dessa intuição, assim como da concepção do público (e especialmente o público infantil) como sujeito filosófico e de nossas visitas diárias ao espaço das exposições para investigar e ressignificar seus conteúdos, buscando aproximar as realidades dos visitantes, dos artistas e das obras.

Como começou a história?

O primeiro Catalugar aconteceu como parte da oficina **Lugar de Criação** em conexão com a exposição “Construções Sensíveis: a experiência geométrica latino-americana na Coleção Ella Fontanals-Cisneros”, em cartaz no CBBB RJ entre junho e setembro de 2018. Presente na mostra, uma obra da artista brasileira Lygia Pape chamada “Ttéia” parecia uma teia de aranha com fios dourados. A escultura estava instalada em uma sala escura com as paredes pintadas de preto e um foco de luz que a evidenciava. A atividade propunha relacionar essa obra a um conto de Mía Couto chamado “A infinita fiandeira”.

Inspirados na história do conto, criamos uma narrativa que estimulava as crianças a investigar a exposição para achar a aranha Ttéia, um aracnídeo-artista que produzia teias coloridas. Após o convite, as crianças se envolviam nessa investigação, percorrendo as salas expositivas de forma atenta e engajada. Instigadas, percebiam cada movimento de luz ou linha, inclusive os de algumas que ficavam com seguranças e recepcionistas, convidados por nossa equipe para colaborar na ação. Funcionários de diferentes equipes do centro cultural, eles e elas também protagonizaram e mediaram as narrativas, compartilhando que eram amigos ou que tinham medo da aranha Ttéia.

O desdobramento da atividade se dava com a revelação da carta da aranha Ttéia, deixada próximo à obra de Lygia Pape, na penúltima sala. Foi surpreendente perceber como as crianças passavam por praticamente todas as salas da mostra e ainda tinham fôlego para ir ao laboratório do programa educativo, já fora da exposição, para registrar o que haviam vivenciado. A atividade se revelou muito potente, pois a partir dela conseguimos acessar as narrativas do público, em especial das crianças. Narrativas a respeito das obras, da iluminação das galerias ou ainda dos funcionários do centro cultural, incluindo a nós, os educadores. Como consequência disso, a aranha Ttéia continuou em nosso imaginário e retornou em outras atividades, como nas visitas educativas com grupos escolares da Educação Infantil e Ensino Fundamental I.

A visita como fábula

O método de propor uma fábula ou história no início das exposições e deixar o público concluir essas histórias ou criar novas foi adotado também nas exposições “Jean Michel Basquiat: obras da coleção Mugarbì” e “100 anos de Athos Bulcão”, “50 anos de Realismo: do fotorrealismo à realidade virtual”, “Raiz – Ai Weiwei” e “Vaivém”. Para cada exposição, criamos uma narrativa que disparava uma investigação, de modo que, como educadoras e educadores, nos tornávamos meros coadjuvantes.

Entretanto, apesar de não protagonizarmos as narrativas (ou talvez por isso mesmo!), saíamos igualmente exauridos após cada visita dos grupos de estudantes ou de público espontâneo, sempre encerradas com um momento de partilha da experiência. Nos finais de semana em que o Catalugar acontecia como **Lugar de Criação**, chegamos a atender quatro grupos por dia. As curiosidades e hipóteses levantadas variavam muito entre os grupos, e o volume de participantes nos exigia um grande envolvimento para que a atividade não se diluísse ao longo do tempo.

As obras do artista brasileiro Athos Bulcão, por exemplo, se tornaram fotos de um baile em que se apresentou a banda de pop-geométrico “As Algébricas”. Na exposição “50 anos de Realismo” uma escultura do artista brasileiro Giovanni Caramello intitulada “Nikutai” tornou-se o personagem Senhor Caramello misteriosamente congelado algum tempo atrás. Ao saberem dessas histórias, as crianças se transformavam em detetives, e tudo o que encontravam no prédio podia ser entendido como “pista”, convertendo-se em potenciais elementos da narrativa.

Em “Vaivém”, exposição que investiga as redes de dormir como elemento-chave da cultura brasileira, a obra “Yushã Kutu Dou Damini” nos inspirou a refletir sobre saberes tradicionais que envolvem o corpo, a música, o desenho e a escuta. Além de ver as obras, buscamos também ouvir pinturas, instalações e até mesmo o que o chão falava – e as crianças, sempre surpreendentes, ouviram sobre cobras, ratos, algodão, rede, morte e cura.





Quem escreveu a história do Catalugar?

Desde o início do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, os educadores Arthur Queiroz, Cintia Maria Ricardo, Geancarlos Barbosa, Gustavo Barreto, Mariana Morais, Michelly Santiago e Pablo Amorim integraram o Grupo de Trabalho Infâncias, participando de parte das atividades ou do processo como um todo. Com formação essencialmente multidisciplinar, o coletivo busca atender e entender o público que acessa o CCBB RJ tanto em visitas espontâneas quanto institucionais, desde a perspectiva dos diferentes entendimentos e vivências de infância. Não por acaso, as pesquisas e ações do grupo estão impregnadas de referências teóricas e práticas trazidas por cada um de nós.



Com o passar do tempo, as vivências cotidianas no centro cultural ganharam novos sentidos, na mesma medida em que compartilhamos e analisamos juntos o que surgia a cada momento de relação com o público. Entre abril de 2018 e março de 2020, elaboramos e mediamos, enquanto grupo de trabalho, diversas atividades, dentre as quais Catalugar, Livro Sensível, O que é uma criança? e a Atividade para Bebês. Algumas dessas atividades aconteceram em mais de uma ocasião, o que nos ajudou a entender e aprimorar questões metodológicas e didáticas.

Catalugar, em especial, provocou reverberações em todas as práticas posteriormente elaboradas, e isso nos motivou a tentar entender que características tornaram essa atividade tão influente em relação às pesquisas e práticas do grupo, aos educadores envolvidos e ao programa educativo como totalidade. Percebemos, por exemplo, que em meio às diversas maneiras de interagir com o público, muitas das nossas práticas de mediação faziam uso da narrativa, ou seja, do ato de organizar as ideias a partir de uma história.

Ao compartilharmos nossas experiências como educadores, tendo como foco as múltiplas infâncias presentes em cada atividade, nos deparamos, com numerosas metodologias que estabeleciam relações diretas com a escuta ativa de narrativas, fossem faladas ou desenhadas, individuais ou coletivas. Começamos a entender, enquanto grupo, que fabular e brincar é também se constituir enquanto sujeito filosófico. Que fabulação é criação. E criação é o lugar da infância.



É a partir do brincar e da fantasia que as crianças desenvolvem sua motricidade, seu campo afetivo e cognitivo. Assim aprendem sobre as regras e o convívio social, e também sobre como inventar e imaginar as relações sociais e suas possibilidades. O brincar é uma antecipação do que virá nos próximos anos, e estimula as capacidades cognitivas e criativas das crianças.

As múltiplas linguagens da brincadeira são muito bem recebidas na infância, mas, com o passar dos anos, alguns de nós perdemos essa capacidade de recepção e acabamos nos esquecendo do campo do brincar. Pensar sobre o uso de uma “pedagogia do brincar” é pensar em comunhão com aqueles e aquelas com quem iremos nos relacionar. Trata-se, portanto, de uma aproximação que precisa despertar e instigar os dois lados dessa relação. No brincar, existe uma tomada de decisão da criança, uma agência: é na brincadeira que ela desenvolve a capacidade de escolha – e isso é fundamental.

A atividade Catalugar nos permitiu perceber, como educadores, que usando narrativas criamos inúmeras possibilidades. Entendemos, acima de tudo, que as falas de artistas e curadores são constantemente subvertidas pelo público infantil. Considerando que só é possível construir sentido se partimos de pontos comuns, esses pontos de partida, no caso das crianças, podem ser super-heróis, detetives, mistérios, aranhas etc. Percebemos a importância de estarmos sempre brincando – e que brincar de verdade é coisa séria.

Será que as crianças vão acessar os conteúdos da exposição? E será que isso é importante? Diante dessas questões, nossa decisão foi dar prioridade a experiências divertidas e prazerosas, capazes de estimular o público a se apropriar, cada um à sua maneira, do centro cultural e das reflexões artísticas ali propostas.

Escutar as narrativas fantásticas das crianças e a partir delas criar possibilidades de acesso é certamente um caminho arriscado. As crianças constantemente percebem coisas, seja no conteúdo da exposição, no espaço do centro cultural, em seus responsáveis ou mesmo em nós, educadores. E, diante disso, a fábula, ou seja, a composição de uma história, demonstrou estimular falas espontâneas, críticas e desafios que, como adultos, nem sempre estamos prontos a ouvir.

Nesses quase dois anos de projeto, nós, educadoras e educadores, fomos constantemente surpreendidos. Muito se fala do “chão da escola”, e nós falamos do “chão da galeria”, das telas babadas e tocadas por dedos pequenos e grandes, dos momentos em que se quer ultrapassar a faixa no chão, dos constantes avisos para que sejam tiradas fotografias sem flash.

Em um momento de pandemia e distanciamento social, como o que vivemos no primeiro semestre de 2020, nós, do GT Infâncias, ainda insistimos em falar sobre a criação coletiva de histórias, seja a partir de impressões individuais ou experiências de grupo. Como método, a atividade Catalugar exige a presença e o pensamento do educador. E se, por alguns meses, o educador faltar, alguém vai precisar mediar, encontrando, muitas vezes, no simples ato da escuta, a possibilidade de educar. Entendendo assim, a importância da presença educador.

#mediação cultural #crianças #coleccionismo

Dilatações da experiência

por Geovana Freitas

TRANSVERSALIDADES C/ ARLENE VON SOHSTEN • 13 DE FEVEREIRO DE 2020



Em fevereiro de 2020, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação recebeu a educadora Arlene Von Sohsten, diretora do Espaço Cultural Renato Russo. Para além da experiência como gestora, sua trajetória como educadora no Projeto Mediato, com enfoque em mediação teatral, constrói seu saber e lhe dá elementos para refletir a respeito do papel do corpo na apreensão da experiência, entendendo-o como instrumento de mediação artística. Partindo do conceito de “experiência” cunhado pelo pensador e educador espanhol Jorge Larrosa, Arlene Von Sohsten desdobra em múltiplas possibilidades de sentidos os efeitos despertados no corpo a partir da fruição estética, e neste encontro compartilha com o público a experiência do projeto de que faz parte, no qual a mediação teatral se apresenta como ponte para a experiência – experiência esta que aqui é potencializada, dilatada.

Em museus e centros culturais, o debate e a prática de mediação em artes são bastante comuns, frequentemente entendidos como um fazer pedagógico que visa a aproximação do público, especialmente de públicos escolares, em direção a práticas artísticas. Ao longo de sua visita ao CCBB DF, a convidada nos deu a oportunidade de experimentar o que é sentir, no e com o corpo, a mediação. O encontro foi dividido em três momentos: experimentação, fala e compartilhamento de experiências.

Sem presença é impossível desfiar

Ao chegarmos, o convite para aterrarmos e estarmos presentes começou sem que de fato nos dessemos conta. Trânsito, rotina escolar, problemas pessoais, impasses da vida cotidiana e coletiva: todas essas situações vão orbitando nossas mentes, de forma que, quando percebemos, já não estamos presentes nem cientes do que de fato está acontecendo diante dos nossos olhos. Muitas vezes sabemos apenas o que está se passando, e não fazemos mais do que imaginar a sensação de presença. A “experiência”, aqui, com Arlene, parafraseando o educador Larrosa diz respeito ao seguinte: uma pessoa, de forma subjetiva, em um tempo-espaco que não pode ser controlado ou planejado previamente. Sem presença, não há experiência.

Sendo singular, contraditoriamente plural, único, irrepitível, e sensível, tudo o que nos acontece, nos toca e modifica nossa experiência deve ser percebido como uma preciosidade. Pouco a pouco, desde o início do encontro, nossos corpos se dilataram sem que pudessemos perceber. Arlene nos chamou a respirar e efetivamente chegar ao CCBB DF, à sala do educativo e ao estar naquele momento, compartilhando o mesmo espaço. Durante algum tempo, permanecemos em silêncio, percebendo o corpo e as sensações que nos atravessava naquele momento. Respiramos, nos conectamos e enfim chegamos a estado meditativo: fomos guiados ao estado presente.

No momento seguinte, cada um dos participantes recebeu uma imagem bem detalhada e ampliada. Em algumas das fotografias, era impossível reconhecer o lugar exato onde haviam sido produzidas. Curiosos, olhamos as imagens na tentativa de reconhecê-las, buscando descobrir onde se encaixava cada peça daquele quebra-cabeças. Em seguida, caminhamos juntos, ainda em silêncio, ao Casulo, parque que ocupa o jardim do CCBB DF, desenhado pelo artista plástico Darlan Rosa e bastante conhecido pelo público frequentador. Ali se deu um momento de observação, experimentações, toque e interações com o parque.

Esse primeiro momento de nosso encontro girou em torno da possibilidade de dilatações da experiência, do contato, de possíveis fruições partindo de uma ação mediadora. A dinâmica se encerra no momento em que, coletivamente, percebemos que as “pistas” anteriores foram fundamentais para a relação que, individualmente, cada um estabeleceu com o parque, sem perceber que anteriormente já o estávamos experienciando.

Mediato e dilatações

A partir dessa proposta, a convidada Arlene Von Sohsten nos permitiu acessar uma “experiência”, conforme o conceito de Jorge Larrosa. Para que isso acontecesse, ela propôs, pedagogicamente, ações que dilataram o momento vivido. Pudemos sentir a experiência com nossos corpos e nossa presença, sem que fosse preciso entrar verbalmente no assunto.

São ações como essa que acontecem, na prática, durante os processos do projeto Mediato, que desde 2014 vem atuando junto a escolas públicas do Distrito Federal. Idealizado para atender professores e estudantes do Ensino Médio, seguindo critérios de distância geográfica e vulnerabilidade social, o projeto se propõe a realizar apresentações de espetáculos em diferentes regiões, compreendendo os períodos diurno e noturno. Conforme nos conta Arlene, esses contatos envolvem não só assistir às obras teatrais, mas também estar em contato com os artistas a partir de bate-papos que se constituem como processos de mediação pré e pós-espetáculo, contando ainda com o apoio de um caderno de mediação.

“O pré-espetáculo é a dilatação dos sentidos para a experiência estética. Uma espécie de sensibilização”

Ao socializar sua experiência de mediação teatral no projeto Mediato, Arlene nos estimulou a perceber a importância do acompanhamento constante em contextos de fazer pedagógico. Essas dilatações, exemplificadas pela mediação pré-espetáculo, o bate-papo e o contato com a cenografia, têm a capacidade de provocar nos espectadores um contato menos superficial em relação ao que se acessa ao “apenas” assistir uma peça.

Na visão de Arlene, a preparação dos estudantes em etapas prévias à apresentação das peças proporciona a construção de laços com os temas, como o espaço e a própria linguagem teatral. “O pré-espetáculo é a dilatação dos sentidos para a experiência estética. Uma espécie de sensibilização”, defende Arlene. É um abrir os poros, tornar mais vivo. Para Maria Beatriz Medeiros, referência teórica presente no trabalho da convidada “um sensibilizar para a aisthesis não instrui nem constrói, apenas abre os poros comunicacionais do corpo do ser humano”. Seria esse o trabalho da mediação.

Abrir os poros, aqui, é essencial para a experiência: é essa abertura que afofa o terreno, prepara a pele e abre os caminhos. Segundo Arlene, a importância da dilatação estaria justamente nos movimentos de se aproximar e se distanciar, entendendo-os como aspectos intrínsecos à mediação. “Em um elevado edifício experimenta-se um olhar amplo, do todo. Dentro da cidade não há mais a visão abrangente, mas ganha-se um olhar íntimo, das partes. Este momento, imerso e envolto, permite aprender sobre casas, prédios (suas fachadas e seus interiores) a respeito de ruas, carros, bicicletas, jardins (e seus ruídos), acerca da vida urbana e seu ritmo. Analogamente, os processos de mediação tencionam experimentar estes distintos movimentos do olhar: o de dentro e o de fora, o próximo e o distante, os detalhes e o todo”, compara a convidada.

Arlene von Sohsten é mestre em Artes Cênicas pela UnB. Desde 2010, coordena programas educativos em artes visuais e há cinco anos é professora na Secretaria de Educação do DF.

TRANSVERSALIDADES C/
ARLENE VON SOHSTEN
youtu.be/_rExMtxNprs

#mediação teatral #presença
#mediação cultural

Uma visita a Construções Sensíveis

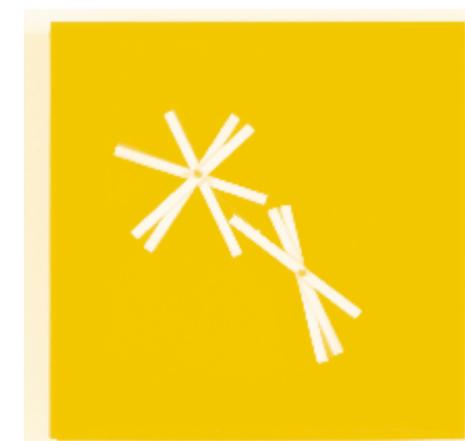
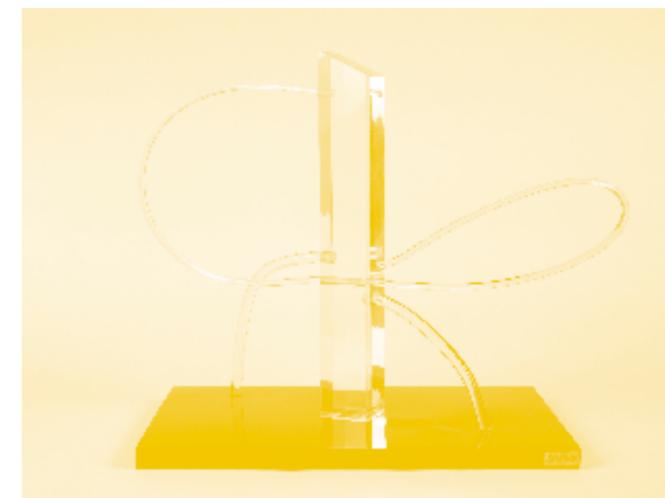
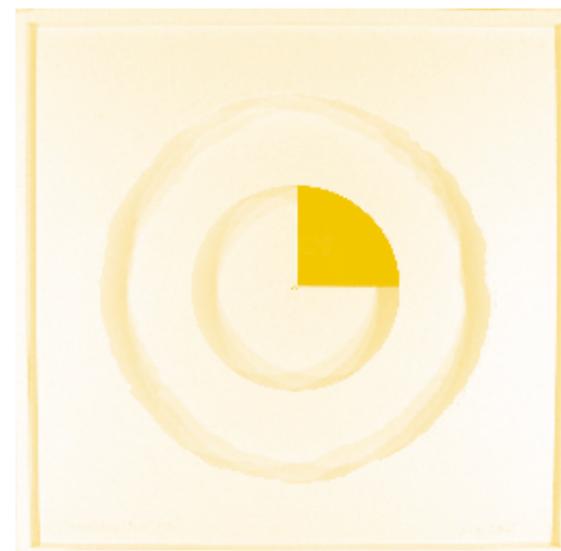
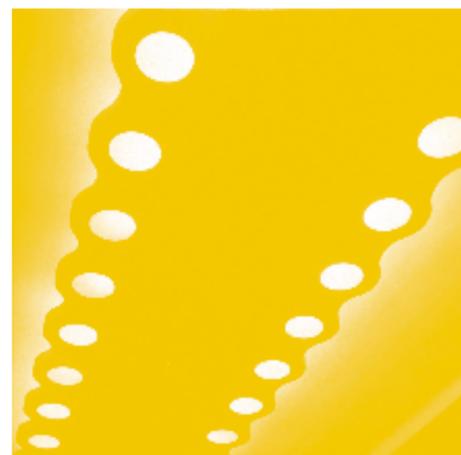
por Paula Lobato

COM A PALAVRA ELOÍSA BRANTES • 15 DE JULHO DE 2019

Convidada a guiar uma visita à exposição “Construções Sensíveis: a Experiência Geométrica Latino-Americana na Coleção Ella Fontanals – Cisneros” no CCBB RJ, a artista e pesquisadora Eloísa Brantes tece seu percurso a partir da movimentação do corpo do espectador. Em cada sala visitada, os participantes receberam uma proposta de interação diferente, que – de alguma forma – alterava a percepção e a fruição das obras. Conforme destaca a pesquisadora, o movimento expande nossas possibilidades de relação com a arte, desviando-nos do olhar, sentido mais comumente utilizado – e – removendo o visitante de sua posição de espectador passivo.

Na primeira sala, os participantes foram convidados a dançar com alguma obra. Cada um em seu tempo, exploraram relações de equilíbrio e desequilíbrio do corpo a partir das formas dos trabalhos. Na sala seguinte, a proposta de mediação pelo movimento baseou-se nos gestos, por meio dos quais Eloísa convidou os espectadores a refletir sobre cores na arte e na sociedade. “Como nos descobrimos negros? Como nos descobrimos brancos?”. Cada visitante foi estimulado a pensar em sua experiência pessoal a partir das obras de arte e de sua interação com elas.

As demais salas foram percebidas sonoramente, em dimensões rítmicas, e também a partir do silêncio, usando algodão para tampar os ouvidos. Eloísa trabalhou ainda a respiração, seguindo o movimento de obras de arte cinéticas, e as relações com outros corpos, por meio de uma visita em que os espectadores permaneceram de mãos dadas. Em seguida a artista propôs uma movimentação livre na última das salas visitadas. Como finalização, convidou os participantes a refletirem sobre as possibilidades de interação com as obras e com os outros em um espaço museológico.



Eloísa Brantes é pesquisadora doutora em Artes Cênicas, artista e professora do Instituto de Artes – UERJ. Investiga e desenvolve conexões entre montagem, arte e ritual em contextos urbanos. Em 2006, fundou o Coletivo Líquida Ação, no qual atua como performer e também diretora de intervenções, performances e espetáculos.

COM A PALAVRA ELOÍSA BRANTES
youtu.be/0v_e5BPPJvM

#dança #expressão corporal
#Construções Sensíveis

Atravessamentos no cotidiano de uma exposição

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ STELA BARBIERI • 12 DE NOVEMBRO DE 2019

“Que possibilidades um educador pode inventar para investigar sua própria prática?”

Em sua trajetória como educadora e consultora nas áreas de educação e artes, Stela Barbieri soma passagens pelo Instituto Tomie Ohtake e pela Fundação Bienal de São Paulo, atuando, respectivamente, como diretora da ação educativa e curadora educacional. Atualmente, embora já tenha encerrado o trabalho nas instituições, uma série de questionamentos relacionadas à mediação cultural ainda a acompanham em novos trabalhos e estão presentes em sua produção como artista. Na edição de dezembro de 2019 do curso **Transversalidades**, ela compartilhou algumas reflexões por trás de seus últimos trabalhos e questionou: “Que possibilidades um educador pode inventar para investigar sua própria prática?”

A resposta, segundo Stela, não é simples, e reflete a experiência de ter trabalhado com centenas de educadores em edições diferentes da Bienal de São Paulo: “Tenho pensado muito em como enfrentar a ditadura da aceleração do tempo, fazer menos coisas para fazer melhor e deixar com que os projetos nos habitem com mais calma”. Para ela, essa prerrogativa se tornou uma filosofia de vida, contaminando inclusive a maneira como dirige o Bináh, espaço de arte mantido em parceria com o artista Fernando Vilela. Nesse espaço, são realizados cursos, oficinas, grupos de estudos, assessorias, encontros, visitas, ateliês e festivais para adultos e crianças.

“Considero o espaço um laboratório de experiências desaceleradas. Fazemos vários tipos de ações, só que de proporções bem pequenas. Além disso, também é um espaço no qual podemos promover o encontro de áreas do conhecimento sem uma barreira institucional definida, ocasionando imaginações científicas, antropológicas e sociológicas”, conta. “Depois de tanto tempo trabalhando com arte, a gente passa a habitar num mundo particular limitado. Abrir as brechas desse mundo e deixar entrar outros tipos de conhecimentos, advindos de áreas diversas, nos faz exercitar a curiosidade.”

Desse ímpeto nasceu em 2014 o projeto “Lugares”, realizado em diferentes cidades do estado de São Paulo. Entendidos pela própria artista como “obras-oficinas”, ou ainda “espaços de reflexão e também de produção”, o projeto propunha encontros em que os participantes tinham possibilidade de ação. “A intenção era que o trabalho fosse constituído em campos de presença, ou seja, em espaços que nos mantivessem entregues e presentes”, afirma a artista, tendo realizado ações dedicadas a plantar, criar espaços, ler, construir, produzir combinações líquidas e desenhar, entre muitas outras atividades.

“O projeto foi pensado para romper com uma série de questões que me incomodavam no espaço educativo, principalmente o protagonismo adulto. Nesse projeto, a proposta era que as relações pudessem ser estabelecidas de forma horizontalizada, que a criança entrasse em contato com o material exposto e não precisasse seguir comandos ou ser mediada por um adulto”, conta.

Instalado em um espaço cultural que recebe muitas pessoas por dia, o projeto não abdicou completamente da presença de educadores, mas serviu como terreno para experimentar outras atitudes de mediação. “Nosso objetivo era que os mediadores tivessem uma atuação delicada, quase distanciada. Como em qualquer exposição, existem situações que vão se potencializando e outras que vão despotencializando as propostas iniciais. Com essa não foi diferente, mas foi interessante experimentar a maneira como as pessoas reagiram às propostas, como elas experimentavam a liberdade dentro do espaço artístico e cultural.”

Modos de habitar

Em 2015, o projeto “Lugares” se desdobrou em duas novas instalações abertas ao público, dessa vez na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo. Em “Para ver a paisagem”, os frequentadores eram convidados a interagir com uma série de caixas de papelão dispostas no espaço de uma galeria. “Desfrutar”, por sua vez, oferecia uma cozinha ao ar livre, com hortaliças e frutas disponíveis para o público preparar e comer.

Ao recrutar a equipe educativa, Stela Barbieri conta ter proposto uma chamada aberta a jovens artistas interessados em processos da arte contemporânea associados à educação. Os quatro educadores selecionados atuaram durante os 60 dias de exposição, conduzindo grupos, escolares ou não, assim como promovendo ativações das obras e pesquisando sobre os processos aos quais estavam submetidos.

“Esses jovens iam observando os movimentos que as obras suscitavam e, partir disso, elaboraram uma série de relatos com base na observação das pessoas que passavam pelas instalações, de forma a localizar as percepções de cada um em relação ao espaço expositivo e à presença de outros públicos. Para documentar, os educadores foram desenvolvendo vários tipos de mapeamento conceitual, transformados em publicações feitas por eles próprios”, descreve a educadora

Ela ainda destaca que a principal diferença da experiência realizada na Oficina Cultural refere-se ao tempo dedicado ao estudo dos processos desenvolvidos no dia a dia da exposição. “Como se tratou de um projeto bastante único, que envolveu uma interação intensa entre o público, as obras-oficinas e os educadores, nós tínhamos reuniões periodicamente, e os educadores tinham, durante o horário de trabalho, um tempo para estudar. Isso foi criando uma vitalidade intensa para o trabalho deles, porque tudo o que eles realizavam partia de uma base conceitual muito bem fundamentada”, explica.

Stela Barbieri é artista, educadora, contadora de histórias, autora e consultora nas áreas de educação e artes. É diretora do Binah Espaço de Artes, lugar que promove experiências transdisciplinares, festivais, grupos de estudos e ateliês. Foi conselheira da Fundação Calouste Gulbenkian (2012-2016), curadora educacional da Bienal de Artes de São Paulo (2009- 2014) e diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake (2002-2014).



TRANSVERSALIDADES C/ STELLA BARBIERI
youtu.be/kNPsDVjFizo

#mediação cultural #participação
#coordenação pedagógica

Reconhecendo o mundo meu

por Geancarlos Oliveira

VISITAS MEDIADAS C/ ABORDAGEM PIKLER-LOCZY • 06 DE MAIO DE 2020

Quando pensamos sobre ações educativas em museus e centros culturais, acabamos muitas vezes direcionando nosso pensamento a atividades educativas para o público infantil, seja em visitas escolares ou atividades de fim de semana. Na prática, entretanto, essa correlação entre crianças e instituições não é assim tão fácil. Muitas vezes esses espaços não possuem exposições acessíveis para crianças, e em outras as atividades desenvolvidas correm o risco de levar em consideração apenas uma ideia estereotipada de infância. Porém, se nós, adultos, somos múltiplos em nossas formas de ser e estar sobre a terra, entre as crianças seria diferente? Como lidar, então, com as múltiplas infâncias?

Ao refletir sobre essas questões e pesquisar sobre infâncias, uma referência se tornou bastante presente em minhas práticas mais recentes. Trata-se da abordagem Pikler-Loczy, elaborada pela pediatra austríaca Emmi Pikler (1902-1984). Atuando em Budapeste como diretora do Instituto Lóczy, voltado ao acolhimento de crianças órfãs e abandonadas, a pediatra transformou a instituição em um reconhecido laboratório de educação e cuidados afetivos para bebês e crianças com idades entre 0 a 3 anos, assim como em um pólo de formação para profissionais da área. Entre os muitos pontos de relevância abordados por Pikler, destaca-se uma proposta de interação com as crianças em que se fomenta a autonomia, a segurança, a confiança e o potencial de cada sujeito no próprio desenvolvimento.

Pessoalmente, a aproximação com o trabalho de Pikler se deu a partir de uma longa parceria entre o Programa CCB Edutivo – Arte & Educação e a Unidade de Reinserção Social Bia Bedran (URS Bia Bedran), no Rio de Janeiro: como uma das bases formativas da equipe da instituição é a abordagem Pikler-Loczy, as trocas de formação foram inevitáveis e, em pouco tempo, algumas das palavras mais usadas em suas pesquisas tornaram-se familiares também às nossas práticas. Pesquisar as infâncias em diálogo com noções de acolhimento, afeto, confiança, individualidade, cuidado e investigação do mundo se desdobraram, então, entre nós, como um meio de entender e acolher as diversas infâncias, entendendo a evocação desse campo plural como uma tentativa de ampliar nossa visão em direção às diversas infâncias possíveis em uma mesma sociedade ou ainda em um mesmo corpo.

Abrigos do sujeito

Muito dos ensinamentos trazidos por Emmi Pikler são voltados ao trabalho em instituições de acolhimento, abordando sua importância como ambientes que “adubam” a segurança e a confiança. Suas pesquisas evidenciam ainda as ações afetivas e calorosas de cuidado e respeito em relação aos corpos acolhidos, visando a partir de então um desenvolvimento pleno das crianças. Em resumo, a pedagogia Pikler entende a criança como um ser em desenvolvimento contínuo, plenamente presente nas etapas da vida e continuamente interessado em atender as necessidades trazidas a cada instante.

A esse respeito, pudemos identificar evidentes correlações entre os textos e pesquisas de Emmi Pikler, ainda nas décadas de 1950 e 1960, e nossas práticas no programa educativo, mais de meio século depois. Antes mesmo do encontro com suas teorias, já vínhamos desenvolvendo práticas nas quais as crianças eram entendidas como sujeitos de múltiplas narrativas e individualidades, e o que as pesquisas de Pikler nos possibilitou foi expandir ainda mais essa noção. Em diálogo com suas propostas, chegamos ao ponto de repensar as noções de participação e colaboração em nossas práticas educativas, considerando não somente a execução, mas também a concepção e o desenvolvimento das ações. Com isso, deslocamos a criança da posição de indivíduo guiado e estritamente chefiado em direção ao local de sujeito criador.

O encontro com a abordagem Pikler-Loczy permitiu também mergulhar na investigação do mundo pelo corpo, no respeito à criança como sujeito, na “pedagogia do cuidado” como metodologia de contato e em processos de escuta e autonomia para o desenvolvimento individual. A partir de Pikler, desdobramos uma concepção da infância como um estado de primeiros contatos com as coisas do mundo, de modo que as crianças podem estar em maior proximidade à situação, mas todos podemos, efetivamente, dançar juntos. Sempre há algo para ser visto, vivido e descoberto pela primeira vez.



A continuidade como berço

Olhando de novo as atividades educativas feitas pelo Grupo de Trabalho Infâncias (GT Infâncias), desde cedo esteve presente a ideia de continuidade, não por acaso apontada por Pikler como um fator fundamental à prática de contato e ao desenvolvimento. Optamos, então, por fazê-la ainda mais presente em nossas ações, aproveitando sua potência criadora sobretudo nas atividades educativas dos fins de semana, chamadas de **Lugar de Criação**. Desse modo, criamos condições para que a continuidade se consolidasse como um meio de conexão e contato também junto aos públicos espontâneos.

Criamos, nesse sentido, uma prática processual, em que cada atividade se desdobrava e se ligava a outra, podendo inclusive se repetir e se reconfigurar conforme as temáticas de investigação. Além disso, a equipe do GT Infâncias assumiu certo tipo de continuidade na forma de estar presente nas ações: mesmo considerando as diferenças entre nós, buscamos estar igualmente atentos e disponíveis no mediar. Com isso, também o público se mostrava mais aberto e disponível para participar e criar nas ações educativas, contribuindo para desenvolver soluções e usos que iam além do que era proposto inicialmente, e trazendo reflexões que se desdobravam de uma semana a outra.

(...) se nós, adultos, somos múltiplos em nossas formas de ser e estar sobre a terra, entre as crianças seria diferente?

Pequenos espelhos do “eu”

A abordagem de Pikler nos ajudou a entender as ações do programa como contribuições à criação da consciência do “eu” dos nossos públicos. Ficou cada vez mais evidente, a esse respeito, como cada pequeno gesto de mediação pode se desdobrar em processos de desenvolvimento afetivo, cognitivo e social para aquelas e aqueles que partilham esses momentos conosco. Essa consciência evocou em nós a necessidade de um planejamento eficaz, capaz de contextualizar cada ação e, em seguida, oferecer autonomia aos participantes. Entendemos a importância de permitir um equilíbrio vigoroso e estável para, em alguns momentos específicos, criar instabilidades.

Reconhecemos ainda a importância de desenvolver atenção e escuta ativas para perceber as crianças durante todo o período das ações, mas também fora delas. Essa atitude repercutiu de modo amplo sobre o trabalho, nos levando, por exemplo, a saber quando confrontar uma ideia e quando entender que uma criança não deseja fazer uma atividade. Cientes de que a insistência só reduz a possibilidade de desenvolvimento, entendemos que a participação do público pode ocorrer segundo diferentes graus de interesse, baseando-se no respeito ao ritmo de cada pessoa.

Por fim, a abordagem Pikler-Loczy mostrou-se de grande valia para evidenciar que a formação de educadores de museus e centros culturais deve ser interdisciplinar e diversa, sem se restringir somente aos conhecimentos presentes na educação formal. Ao dialogar com outros campos de saber e fazer, testemunhamos o crescimento do nosso arcabouço de práticas e teorias educativas e podemos modificar, conscientemente, as nossas relações com os distintos públicos da instituição, fazendo com que eles deixem de ser receptores e passem a participar mais efetivamente do cerne das ações, incluindo a possibilidade de criá-las conosco. Com a pesquisa e a prática de Emmi Pikler, percebemos que trabalhar com a “pedagogia do afeto” e a “pedagogia do cuidado” na educação infantil é ter uma preocupação constante em relação ao desenvolvimento global de cada criança, dispensando o receio de ser visto como a “tia” ou o “tio” das brincadeiras.

#mediação cultural #crianças #pedagogia

#arte afro-americana

#arte brasileira

#arte contemporânea

#autoria

#biografia

#colaboração

#crítica

#crítica de arte

#crítica literária

#curadoria

#descolonização

#educação financeira

#educação formal

#escrita

#fotoclubes

#fotografia brasileira

#Goiás

#igualdade racial

#mediação cultural

#mercado cultural

#museologia

#performance

#poesia

#produção artística

#solidariedade

#urbanismo



Práticas de crítica & curadoria



O que pode a crítica de arte?

por Daniel Toledo

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ JÚLIA REBOUÇAS • 26 DE JULHO DE 2019

Desde as suas primeiras palavras, ao iniciar mais uma edição do **Laboratório de Crítica**, no CCBB SP, a crítica e curadora Júlia Rebouças buscou estabelecer uma situação de troca e conversa com os participantes, deixando de lado qualquer aura ou distância que por vezes envolve o campo da curadoria. Após uma rodada de apresentação do público, ela também fez questão de se apresentar, dando início à própria história, ao falar de seus primeiros contatos com as artes visuais, à época em que deixou Aracaju, em Sergipe, para estudar jornalismo e trabalhar na capital de Pernambuco.

“Até morar no Recife, eu não tive nenhum contato com artes visuais. Em Aracaju, naquele momento, não tinha museu, não tinha galeria. Meu contato com artes plásticas tem a ver com chegar no Recife, no começo dos anos 2000, num momento em que a cidade está muito pulsante, muito vibrante. O Moacyr dos Anjos era curador do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), a Cristiana Tejo era curadora da Fundação Joaquim Nabuco, e a cidade tinha três galerias comerciais. Era um momento muito rico, e foi um encontro muito feliz com a cidade e esses interlocutores”, conta, ressaltando a importância de tais interlocuções para que pudesse enxergar, mais adiante, a curadoria como um caminho de atuação profissional.

Dizendo-se, àquela altura, um tanto desinteressada pela dinâmica do jornalismo tradicional, Júlia conta ter encontrado a oportunidade de produzir críticas por frequentar aberturas de exposições em um contexto marcado pela ausência de crítica cultural na imprensa da cidade. Em colaboração com Ana Maria Maia, Jonathas de Andrade e Alberto Lins, fundou em 2004, de modo independente, o portal Dois Pontos, encontrando na internet um espaço propício à discussão e elaboração de pensamento sobre arte contemporânea a partir da então movimentada cena artística recifense. “Aos poucos eu fui percebendo que o meu desejo de crítica ia se transmutando em outra prática, e a curadoria me pareceu essa atividade que aglutinava de maneira problemática e interessante muitos papéis – entre eles, a crítica de arte”, sintetiza.



Entre a prática e a pesquisa

A partir da produção crítica publicada no portal Dois Pontos, Júlia foi convidada para trabalhar ao lado de Jochen Wolz e Rodrigo Moura, atuando como curadora residente no então recém inaugurado Instituto Inhotim, em Brumadinho (MG). Os seis meses de residência acabaram se convertendo em oito anos de intenso trabalho e muitas reflexões.

Vivendo, então, entre Belo Horizonte e Brumadinho, Júlia deu início a uma pesquisa de mestrado sobre a produção do artista Artur Barrio entre as décadas de 1960 e 1970. Interessada nos modos de atuação artística em contextos de restrição à liberdade, se surpreendeu, durante a pesquisa, com a figura de Frederico Moraes. “Um crítico que atuava desde 1956, com mais de 28 mil textos publicados, mas que nunca esteve confortável sendo crítico de arte. Enquanto muitos críticos estabeleciam distância em relação aos artistas, o Frederico estava dentro do ateliê”, destaca.

Por essas e outras, ao iniciar sua pesquisa de doutorado, a curadora decidiu investigar a biografia profissional do crítico, mais tarde convertido em curador e artista. “Vamos entender o sujeito, como ele atua, qual o papel dele”, resume a autora de um trabalho que analisa a produção de Frederico Moraes entre 1956 e 1978, período apontado como fundamental para compreender as escolhas conceituais, formais e políticas do contemporâneo. E foi justamente um generoso apanhado dessa pesquisa mais recente que Júlia trouxe ao público do **Laboratório de Crítica**, propondo conversas e reflexões a partir de algumas ações organizadas pelo crítico e curador de arte.

A crítica fora da página

Realizada na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, a exposição “Agnus Dei” (1970) é apontada por Júlia Rebouças como o evento que inaugura a “nova crítica” em território brasileiro. Naquela ocasião, Frederico Moraes convidou três artistas para desenvolverem trabalhos que seriam expostos durante apenas um dia. Na manhã seguinte à exposição, haveria uma espécie de “reabertura” incluindo uma reação – não-textual – da crítica. Entre os convidados da mostra relâmpago, figurava Cildo Meireles, que apresentou como proposta o trabalho “Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola”, composto por três garrafas do refrigerante com mensagens gravadas pelo artista. Como resposta à ação, Moraes encomenda engradados suficientes para forrar todo o piso da galeria.

“Com essa ação, ele nos convida a pensar em uma crítica de arte que não seja escrita. Ele entra num lugar de engajamento e cumplicidade tal com o artista, que usa a mesma linguagem para exercitar a crítica. Ao trazer outras garrafas para a galeria, mostra que o gesto simbólico do artista não alcança a dimensão do sistema: é um sistema muito grande, não tem uma inserção possível. A pequena ação do artista não é algo que toca, que roça, que incomoda esse sistema. Esse teria sido o argumento crítico que ele escreveria, mas, ao invés de escrever, ele gera uma situação e convida o público para isso”, analisa.

A experiência fora da galeria

Outro projeto apresentado pela convidada se refere ao período em que Frederico Moraes coordenava o setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Intitulado Arte no Aterro (1968), o projeto recusava as salas de exposições e acontecia do lado de fora do museu, trazendo ao espaço público ações efêmeras com duração de um fim de semana. Buscando combater o elitismo que ainda hoje prevalece no campo artístico, a ação reuniu artistas como Jackson Ribeiro, Lygia Pape e Hélio Oiticica e foi amplamente divulgada a partir de milhares de panfletos com linguagem popular, distribuídos em praias, ruas, bares e até mesmo no estádio do Maracanã.

“Trata-se de uma ação que desmistifica o artista, desierarquiza relações e quebra com o pensamento de ‘alta cultura’. Como organizador do evento, o Frederico busca colocar a arte como uma experiência acessível. Ele fala de uma arte feita pelo povo, para o povo, diz que todo mundo pode fazer arte”, observa Júlia Rebouças, para em seguida compartilhar com os participantes um registro raro de uma ação, realizada por Raimundo Amado. O que vemos nas imagens são pessoas vestindo parangolés, atividades que incluem crianças e adultos e uma paisagem carnavalesca em que esculturas se misturam ao playground do parque que abriga o museu.

“Meu desejo de crítica ia se transmutando em outra prática, e a curadoria me pareceu essa atividade que aglutinava de maneira problemática e interessante muitos papéis”

“Os museus, assim como os centros culturais, precisam ser lugares para retomarmos o fôlego”

O museu fora do museu

Ainda sobre a atuação de Frederico Morais na mesma instituição, Júlia destacou uma ação realizada dentro do Núcleo Experimental MAM-RJ (1969-1972). Nesse contexto o crítico liderou uma pesquisa voltada a mapear os múltiplos públicos e usos do museu, considerando os variados horários de frequência e as distintas áreas frequentadas por cada público. Famílias, esportistas, babás e carrinhos de bebê, artistas e estudantes de arte, casais de namorados, trabalhadores saindo do emprego, prostitutas e cafetões: todos deveriam ser considerados possíveis públicos da instituição.

Com o apoio de uma grande equipe que realizou centenas de entrevistas, a pesquisa dá origem a um projeto de exposição inspirado em personagens emblemáticos do museu, escolhidos justamente segundo a multiplicidade de práticas associadas ao espaço. Ainda que, no fim das contas, a exposição não tenha se concretizado, a convidada entende a experiência como um estímulo a uma visão ampliada sobre as instituições artísticas. “O projeto é muito simbólico sobre o entendimento de quem é o público de arte, do que é o museu e, sobretudo, de um desejo de expandir o debate sobre a arte, o pensamento crítico, a produção e a circulação da produção fora dos lugares tradicionais legitimados. A partir da prática, ele está pensando que o mundo também pode ser museu”.

Arte sem calendário

Nascido em Belo Horizonte e radicado no Rio de Janeiro, Frederico Morais ainda deixou um importante legado na história das artes visuais da capital mineira. A esse respeito, Júlia Rebouças destaca a manifestação “Do Corpo à Terra”, realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte, em abril de 1970, como parte da programação do recém-inaugurado Palácio das Artes. Convidado a organizar uma exposição dedicada à escultura, Frederico logo ampliou o enfoque para o objeto, que àquela altura se constituía como uma espécie de não-categoria, incluindo tudo o que não se enquadrasse nos formatos convencionais.

Além de se arriscar como artista, incluindo na programação da mostra o trabalho autoral “15 Lições sobre a arte e a história da arte”, Frederico inovou ao propor que os criadores e criadoras convidados trouxessem ao evento projetos inéditos e realizados durante uma residência artística em Belo Horizonte. Concebidos, a partir de uma rotina de pesquisa que incluía encontros coletivos, os trabalhos foram apresentados ao público sem qualquer aviso prévio sobre horário e local. “Nada deveria acontecer ao mesmo tempo, não houve qualquer aviso, divulgação de calendário ou cronograma, e as obras surgiam como acontecimentos. No final, os restos deveriam perecer, para que não houvesse vestígios dos trabalhos, assim como não haveria catálogo nem texto crítico”.

O público como artista

Como último exemplo compartilhado durante o **Laboratório de Crítica**, Júlia Rebouças propôs uma reflexão sobre o projeto “Domingos da Criação”, talvez o mais conhecido dentro da obra de Frederico Morais. Realizado em 1971, novamente na programação do MAM-RJ, o projeto retornava à área externa do museu e propunha, mensalmente, sempre aos domingos, a disponibilização de diferentes materiais para que os próprios visitantes assumissem a atitude de criação. Papéis, fios, tecidos e terra foram alguns dos materiais oferecidos a um numeroso público que, conforme destaca a convidada, crescia a cada edição. “É um projeto que discute o lugar do ócio, da criação, e ao mesmo tempo questiona quem pode produzir arte. Nesse caso, alguns artistas eram convidados somente como iniciadores de processos, para estimular as pessoas a se sentirem à vontade para usar os materiais”, pontua.

No evento que encerrou a série já não havia qualquer material disponível, e a proposta da curadoria era que as pessoas trouxessem os próprios corpos. “Esse encontro aglomera quase quatro mil pessoas, que se reuniam ali reunidas sem ter nenhum material como estímulo. Já não existe mais mediação, são simplesmente as presenças, a possibilidade de estar junto e criar a partir desse encontro”.

Proposições de futuro

Ao abordar alguns capítulos importantes da trajetória de Frederico Morais, Júlia Rebouças chama atenção para a importância de conhecermos as histórias da arte brasileira e latino-americana, as quais geralmente não são incluídas nem têm grande repercussão entre as narrativas mais recorrentes da história da arte. É a partir dessa atitude que a curadora vislumbra possibilidades de ampliação do conceito e das práticas da crítica.

“O lugar do curador, por exemplo, foi alçado a uma condição de super poder, mas por isso mesmo eu quero voltar e pensar de outra forma. Quero desconstruir as expectativas em relação ao meu papel, repensar as possibilidades de negociação com as instituições, com o mercado e com os artistas, buscando uma desierarquização e uma desestabilização dos processos estabelecidos”, defende, associando a atividade curatorial à capacidade de organizar afetos, tensões e sentimentos que ainda não foram enunciados, gerando imagens e experiências até então não existentes.

“Os museus, assim como os centros culturais, precisam ser lugares para retomarmos o fôlego. Lugares onde a gente vai respirar fundo, correr atrás de uma figura mais forte, um gesto mais hábil, atrás de um curador criativo, um conjunto de práticas pedagógicas educativas, de um programa de publicações, de filmes etc. Devem ser lugares para se refugiar, recobrar os ânimos e repactuar”.

Nascida em Aracaju, Júlia Rebouças é curadora, pesquisadora e crítica de arte. Foi co-curadora da 32ª Bienal de São Paulo, “Incerteza Viva” (2016). De 2007 a 2015, trabalhou na curadoria do Instituto Inhotim. Escreve textos para catálogos de exposições, livros de artista e colabora com revistas de arte. Graduiu-se em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (2006). É mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais (2017).

#crítica #museologia #mediação cultural

A crítica política

por Luana Cavalcante

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ DANIEL TOLEDO • 13 DE AGOSTO DE 2019



Em um fim de tarde de agosto de 2019, o CCBB DF recebeu o convidado Daniel Toledo para mais uma edição do **Laboratório de Crítica**. Inicialmente, Daniel nos instigou a refletir sobre a origem da palavra crítica, associada à ideia de “crise”, ou ainda de “colocar em crise”. A partir daí, propôs uma mistura de sentidos, ao defender a crítica como reflexão – e não propriamente um julgamento. Ainda na primeira parte da atividade, o pesquisador estimulou que os participantes do encontro se apresentassem, aproveitando alguns dos depoimentos para trazer apontamentos, percepções e inquietações sobre o que pode ser a crítica e as suas múltiplas funções sociais.

Em seguida, o pesquisador compartilhou dois textos de sua autoria, “Para atravessar o fosso” e “Arte, crítica e promiscuidade”. Enquanto o primeiro toma como referência o episódio da escultura “Tilted Arc”, de Richard Serra, instalada numa praça pública em Nova York e removida alguns anos depois, após protestos da comunidade local, o último problematiza o trânsito entre as funções de artista e crítico de artes, contribuindo para romper separações típicas da modernidade.

Ao longo dessas leituras, ele lançou aos participantes do encontro uma série de questões, desdobrando das reflexões levantadas durante o momento de apresentação e introduzindo algumas outras. Como entender a emoção dentro da crítica? Como pensar a crítica como um diálogo e não um discurso? Como escrever críticas a partir de uma obra e não sobre uma obra? Como levamos à crítica o que pensamos a partir de um trabalho artístico? As redes sociais podem ser entendidas como um espaço para a crítica?

Além dessas, surgiram muitas outras questões, contribuindo para um entendimento da crítica como uma força de aproximação entre o público e a produção artística, e não somente um discurso sobre obras e artistas. Desse modo, a crítica se torna um instrumento para diminuir os “fossos” entre os múltiplos elementos e agentes que compõem o sistema da arte.

Para aproximar arte e vida

Tomando como referência o livro “O Crítico Ignorante”, da crítica de teatro e pesquisadora Daniele Ávila Small, o convidado nos apresentou ainda a dois conceitos: a crítica política e a crítica política. Enquanto a primeira se aproxima do julgamento, a última se propõe a deslocar sentidos e conceitos, assim como construir novos sentidos, provocar deslizamentos e abrir múltiplos caminhos de leitura. À crítica política, são ainda associados o fomento à criação e não necessariamente ao mercado, assim como reflexões que se voltam a processos de criação. Em sua visão, ao redigir uma crítica – e não necessariamente a produtos artísticos – devemos refletir sobre quais aspectos vão ficar visíveis a partir dos nossos valores e desejos. Mais uma vez, fazer crítica pode ser entendido como fazer aproximações.

Durante essas aproximações, podemos pensar, por exemplo, como trazer outras vozes para a crítica e propor, assim, a constituição de espectadores-sujeitos, artistas-sujeitos e críticos-sujeitos. Podemos criar modos de fazer que sejam pensados em comunidade, assumindo atitudes de conversa, de troca, e não necessariamente de discurso. É como se, ao assistir a um espetáculo teatral, assistíssemos também à plateia, e não somente o palco, entendendo que não há um abismo entre os dois.

A partir da leitura de um terceiro texto, intitulado “Nos-otros” e inspirado por teorias e conceitos decoloniais, a atividade chega a seu fim, e o que fica são perspectivas apontadas em um sentido de escuta. A crítica pode apresentar, nesse sentido, a potencialidade de escutar os silenciados e trazer à vista os invisibilizados. Pode ser um espaço para identificar o que falta, aprofundar o que parece ingênuo e também ressaltar o que está emergindo, abrindo espaços e ressignificando conceitos e visões pré-estabelecimentos.

Então, o que você pensa sobre isso?

Daniel Toledo é mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e desenvolve pesquisa sobre *site-specificity*, descolonização e crítica da modernidade. Atua como dramaturgo, pesquisador e crítico em artes cênicas, performance e artes visuais. Foi repórter cultural, redator e colaborador do Jornal O Tempo, em Belo Horizonte, entre 2010 e 2015. É membro-associado do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia desde 2011 e atuou como coordenador editorial do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação.

Como pensar a crítica como um diálogo e não um discurso?

#crítica #mediação cultural #descolonização

O que é a crítica?

por Paula Lobato

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ RENATA MARQUEZ • 14 DE MAIO DE 2018

A visão crítica pode ser entendida como uma forma propositiva de olhar para o mundo. Corresponde à capacidade de, partindo de um objeto ou situação específicos, discutir questões pertinentes a contextos múltiplos, usando esses objetos como chaves para a leitura e análise de contextos. A atividade crítica é algo que necessariamente passa pela esfera do pessoal, pois é por meio do que sabemos e das experiências acumuladas que conseguimos criar formas de interpretar aquilo com o que nos deparamos. O primeiro **Laboratório de Crítica** realizado em Belo Horizonte também foi assim: convidada a ministrar a atividade, a pesquisadora, curadora e crítica Renata Marquez apresentou, a partir de sua trajetória, alguns aspectos a serem considerados quando levamos em conta o exercício da crítica.

A esse respeito, o modo acadêmico de exercer e pensar a crítica tem sido acompanhado por modos outros, tais quais, a curadoria, a publicação e a performance. Na visão de Renata, a universidade tende a congelar o pensamento crítico em um formato estritamente acadêmico e muitas vezes também científico, um modelo limitado de reflexão sobre quaisquer que sejam os assuntos.

Uma tentativa de desafiar essa configuração foi a pesquisa de mestrado realizada na Escola de Arquitetura da UFMG, na qual Renata investigou formas de aprender sobre a cidade por meio de experiências urbanas estéticas, discutindo o mundo a partir de obras de arte: ali, os trabalhos realizados por artistas se transformam em chaves de leitura desse mundo. “Cidades em instalação – Arte contemporânea no espaço urbano” formula um modo de pensar a arte-ciência: a arte é utilizada como forma de produção de conhecimento espacial.

Desse mesmo modo, acredita, devemos pensar a crítica: como um deslocamento entre diferentes saberes e áreas, um lugar situado entre fronteiras, no qual é possível estabelecer conexões imprevistas, relacionando variados aspectos e acontecimentos. Em posição de questionamento, podemos apresentar às obras de arte perguntas difíceis: o que esta obra traz do mundo? E as respostas virão a partir das perguntas que fizermos.

Mas como fazer perguntas?

Renata Marquez nos propõe um passeio até o ano 2000, quando o sociólogo Laymert Garcia dos Santos levou seus alunos do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (Unicamp) à Mostra do Descobrimento, exposição comemorativa dos 500 anos do Brasil que aconteceu no complexo do Ibirapuera, em São Paulo. Ao analisar o comportamento dos estudantes diante de imagens produzidas a partir da década de 1920, Laymert entende que eles não estavam preparados para a complexidade da experiência contemporânea: não conseguiam ler e interpretar a produção que se concentrava em problematizar essa experiência e também não eram capazes de “formular algo a respeito de sua especificidade”.

Essa visita serviu como base para algumas reflexões que Laymert propõe no texto “Educação Desculturalizada”, resultante de uma palestra proferida em 2004 no Instituto Goethe São Paulo, no qual o autor identifica e analisa o distanciamento entre a universidade e a cultura. Para ele, a formação científica parece considerar possível a produção de conhecimento sem o entendimento da cultura, configurando uma produção puramente técnica. Desse modo, a universidade se apresentaria, muitas vezes, como um espaço que oferece a seus alunos apenas a possibilidade de “superespecialização” em uma única área do saber: uma formação composta mais por binários que por nuances e possibilidades; uma formação que não se subjetiviza.

Renata Marquez destaca que a superespecialização traz a dificuldade de entender e analisar contextos mais amplos, especialmente aqueles permeados por temporalidades diversas, como é o caso do Brasil. Para Laymert, a infantilização da sensibilidade e da percepção de seus alunos não os permitia estabelecer relações entre as criações artísticas e a sociedade que as havia suscitado. Mas como fazer, então, uma leitura crítica dos objetos e acontecimentos com os quais nos deparamos em nossa experiência do cotidiano?

O exercício da crítica parte justamente do descondicionalidade do olhar. A crítica quer saber do não-dito, quer propor questões ao invés de procurar respostas – binárias – prontas e confortáveis. Nesse sentido, Renata considera que a transdisciplinaridade pode apontar um caminho para a formulação de questões: é o deslocamento dos lugares comuns que provoca e ajuda a formular as questões em nossas cabeças. São modos de ver que se complementam e que, ao entrarem em contato, mostram lacunas existentes em outros. Daí a importância do deslocamento entre disciplinas e da abolição de fronteiras preestabelecidas burocraticamente nos lugares de ensino: considerar o espaço como uma produção coletiva, da qual todos os cidadãos são agentes, tem como consequência o entendimento de que todos estão pensando sua produção e todos são aptos a refletir sobre ela.

As perguntas como guias para a prática

Como transformar um assunto específico ou um contexto local em pretexto para discussão de assuntos de maior interesse e abrangência mais ampla? Entre 2011 e 2012, como curadora do Museu de Arte da Pampulha (MAP), Renata procurou tensionar sua espacialidade com atividades que a utilizariam como uma camada extra de informação para a leitura dos trabalhos. Desse modo, ao invés de formular propostas a partir de experiências individuais de alguns artistas, decidiu fazê-lo a partir de perguntas; esse é o caso das três exposições que integraram o projeto Arte Contemporânea no MAP 2011.

“Conjs., re-bancos*: exercícios&conversas”, de Ricardo Basbaum, “Lição de coisas”, de Nydia Negromonte e “Outros lugares”, de Ines Linke & Louise Ganz e Mônica Nador, foram três exercícios de deslocamento do espaço museográfico convencional. Naquele período, o MAP se transformou em museu-laboratório, museu-sistema-doméstico, museu campestre, entre outras tantas configurações instantâneas e inesperadas, organizadas efemeramente por seus visitantes.

A crítica quer saber do não-dito, quer propor questões ao invés de procurar respostas – binárias – prontas e confortáveis.

Pensar a arte como meio de produção de conhecimento sobre o mundo torna interessante a ideia de inserir o público nos processos que levaram as obras a se desenvolverem até a inauguração da exposição. A esse respeito, a produção de textos curatoriais foi substituída, nos volantes, por fragmentos de uma conversa entre a curadora e os artistas, trazendo ao público as discussões propostas pelas obras apresentadas. Também assim foi pensado o registro impresso e a produção de um livro sobre cada uma das exposições gerou a possibilidade de não esgotar a exposição em si mesma: o livro contém partes da exposição, mas também outros conteúdos com os quais ela dialoga.

“Uso a arte porque é o meu instrumento de ação”, diz Mônica Nador, na conversa com Renata. A ideia de usar a arte como instrumento para se pensar outros mundos possíveis ou ainda como exposições-processos traz as instituições e seus corpos educativos um importante desafio: a formação do público que o visita. A exposição é uma narrativa possível sobre nosso próprio mundo; lugar de conhecimento que nos possibilita acessar uma chave de leitura para aquilo que nos rodeia. “Espero por um visitante curioso”, como Ricardo Basbaum escreveu uma vez.

Renata Marquez é arquiteta formada em Artes Plásticas pela UEMG ou (e também) artista plástica graduada em Arquitetura pela UFMG. Doutora em Geografia e pós-doutora em Antropologia, trabalha teoria, crítica e práticas curatoriais na interface arte-arquitetura-geografia-antropologia. É professora de Análise Crítica da Arte na UFMG nos cursos de Arquitetura e Design, na graduação e na pós-graduação.

#crítica #curadoria #urbanismo

A crítica independente

por Paula Lobato

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ FÁBIO CYPRIANO • 14 DE AGOSTO DE 2018

Convidado a ministrar a edição de agosto de 2018 do Laboratório no CCBB SP, o jornalista e pesquisador Fabio Cypriano ofereceu o curso “Crítica de arte: alguns parâmetros”, em que apresentou pontos importantes para a leitura crítica de exposições, além de uma visita à mostra “100 Anos de Athos Bulcão”, seguida da produção de textos críticos pelos participantes da oficina. Em linhas gerais, as reflexões que trouxe para o curso têm a ver com sua história: a história de alguém que aprendeu na prática. Foi após trabalhar muitos anos no jornal Folha de São Paulo que Cypriano se tornou crítico de arte, e, em sua visão, o crítico é um profissional que pode – e deve – ter formações diversas.

Após destacar ao público alguns pontos de sua trajetória profissional, que inclui experiências na política, na academia e no jornalismo, Fabio defendeu a escrita como uma forma de produção de conhecimento para a sociedade e para o indivíduo. “Escrevendo, desenvolvemos nossos pensamentos”, afirma, atribuindo à experiência na política o apuramento de sua visão crítica e à inserção na academia, a condição de independência que por vezes falta ao campo da crítica. “Qualquer ação dos políticos merece crítica, e essa é a abordagem que adoto na crítica de arte. Muitos críticos costumam ponderar suas opiniões, entendendo as consequências que podem ter para os artistas. Existe um certo compadrio, que é compreensível, embora não seja o verdadeiro papel do crítico”, pondera.

Nos últimos anos, Fabio coordenou o curso de graduação em Crítica e Curadoria da PUC-SP, onde participa de um grupo de pesquisa em Histórias das Exposições baseado na abordagem da Afterall, publicação londrina que pensa como (re)contá-las partindo do princípio de que as obras de arte acontecem no contato com o público – e não por si. Nessa perspectiva, torna-se mais interessante considerar a história das exposições a partir do modo como o mundo experimentou essas obras – e não apenas pensando nos trabalhos.

Como exemplo, cita um episódio relacionado ao artista Nelson Leirner, que em 1966 criou uma obra intitulada “O Porco”. Constituída por um porco empalhado dentro de um engradado de madeira, a obra foi enviada ao 4º Salão de Arte Moderna de Brasília. Logo após sua aceitação, o artista questiona publicamente os critérios que levaram o júri a entendê-la enquanto arte. “O Porco” participou também de uma bienal na Bahia, submetida à censura por causa do mesmo trabalho. Para Fabio, a trajetória que a obra percorre, bem como as narrativas que suscita, também fazem parte dela. E por isso é tão importante contar a história das exposições.

As instituições artísticas e seus caminhos

O crítico e pesquisador falou ainda sobre a criação da Bienal de São Paulo, em 1950, entendendo-a como um momento importante para as artes no Brasil. São do mesmo período o MAM-SP e o MASP, ambos construídos por empresários, mas com finalidade de utilização pública. Durante sua pesquisa de pós-doutorado, Cypriano se engajou em entender a submissão do desenvolvimento das artes no Brasil ao interesse de empresários vinculados a essas instituições. Em sua visão, muitas instituições acabam sendo utilizadas como um trampolim para a veiculação da imagem de seus patrocinadores, afastando-se da possibilidade de funcionar como efetivos campos de reflexão artística.

Considerando que o circuito de arte contemporânea sempre foi muito elitista, Cypriano ressaltou a importância do processo de popularização pelo qual o mesmo circuito vem passando. “Ao longo do tempo, algumas instituições começaram a criar espaços que não eram apenas museus, e a quantidade de visitantes passou a ser um dos critérios de validação dessas instituições. Desse modo, tornou-se necessária a criação de exposições que gerassem interesse e efetivamente fossem visitadas, o que acabou criando um boom dentro do circuito”, observa.

Fabio Cypriano observa ainda que se há algumas décadas, o crítico de arte se estabelecia solitariamente no topo, como um grande chefe do circuito, atualmente ele deixou de ser essa figura para se misturar com as outras funções do sistema. “Nos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970, se [o crítico] Clemente Greenberg dissesse que um artista era bom, esse artista estava feito. Sua voz era tão forte que muitos artistas optavam por assumir um papel combativo, uma vez que a mediação do crítico se tornou sufocante para eles”, relata o pesquisador. Nos dias de hoje, em sua visão, a voz de um crítico já não é mais a única, e essa ampliação do campo tem efeitos positivos, já que diferentes profissionais tendem a usar diferentes instrumentos para produzir textos e emitir opiniões.

Na visão de Cypriano, a dissolução do papel do crítico acompanha a complexificação do próprio sistema de arte. “O circuito central é aquele que abrange grandes instituições, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, e é também a presença nesses lugares que valida, de fato, os artistas. Mas é importante pensar que existem vários agentes no circuito, e são todos eles que vão validar um trabalho de arte. A assinatura de um crítico não é mais suficiente”, resume.

“A questão da representatividade começa a se reverter agora, a partir de compensações que incluem o sistema da arte”

Outras narrativas

Lembrando que muitos trabalhos inseridos neste circuito não foram criados para ser arte, o pesquisador cita a trajetória do brasileiro Arthur Bispo do Rosário. “Ele produziu seu trabalho para si mesmo. Queria entrar no céu, e seus objetos foram parte disso. Mas ele entrou também no sistema da arte, porque esse sistema é tão poroso que os curadores conseguem incorporar o que acharem interessante. Conforme ressalta Cypriano, para inserir-se plenamente no sistema da arte, um artista precisa da validação de numerosos agentes. Inicialmente, precisa expôr em algum lugar – museu, galeria ou centro cultural – e de alguém, um curador ou curadora, que vai indicar ao público caminhos de percepção sobre o trabalho. O crítico, por sua vez, é apontado como quem vai falar sobre o trabalho publicamente.

No que se refere à comercialização de trabalhos, completa o jornalista, temos o mercado primário – galerias de arte, onde se vende pela primeira vez um trabalho – e o mercado secundário – os leilões, onde se vende mais caro e se ganha mais dinheiro. “Enquanto as galerias de arte agenciam os artistas e oferecem ao público a possibilidade de acompanhar sua produção, o mercado secundário só vende os trabalhos. No Brasil, cerca de 90% dos trabalhos são vendidos pelas galerias, enquanto 10% são vendidos em leilões. A situação é muito diferente na Inglaterra ou nos Estados Unidos, onde essas porcentagens chegam a 50%. Já na China, é exatamente o contrário, o mercado secundário é muito mais poderoso”, compara, ressaltando ainda que, o mercado brasileiro de arte tem um papel preponderante em relação ao chamado circuito institucional: por aqui, os museus compram poucas obras, e isso significa que a maioria está na mão dos colecionadores.

Para um artista, claro, não é fácil chegar a uma grande exposição, mas ao longo das últimas décadas houve ações importantes de agentes públicos e privados com intenção de trazer novas narrativas e novos caminhos para a arte. A esse respeito, Cypriano cita a importância de editais e políticas de fomento que incentivam uma produção artística mais autônoma, sem tanta dependência das galerias e do mercado. “Desse modo, você não necessariamente precisa entrar no circuito convencional, obtendo maior liberdade para a produção”, sintetiza.

Para Cypriano, podemos, nos dias de hoje, notar uma maior organização interna nas instituições de arte. Em sua visão, a contratação de profissionais que pensam constantemente no que será exposto tem garantido, em muitos casos, a relevância dos temas abordados em exposições. “Esse é o caso da exposição ‘Mulheres Radicais’, na Pinacoteca de São Paulo, que trouxe a pauta de representação das mulheres, da voz feminina, da inserção e presença da mulher na arte, não mais enquanto objeto, mas como sujeito”, exemplificou, lembrando ainda de outras exposições que povoam a memória recente das artes visuais brasileiras, como “Histórias Afro-atlânticas”, apresentada no MASP, e “Queermuseu”, montada em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. “Estamos influenciados pelo presente, e o que vemos sendo estimulado nele. A questão da representatividade começa a se reverter agora, a partir de compensações que incluem o sistema da arte. Mesmo estando em um momento de incerteza para as artes, temos exposições que tratam de situações relevantes e necessárias, e isso é incrível”.

Fabio Cypriano é jornalista, pesquisador e crítico de artes. Estudou jornalismo na PUC-SP nos anos 1980, e após se formar trabalhou na política por 10 anos, assessorando a gestão de Luiza Erundina na prefeitura de São Paulo e pesquisando o Tarifa Zero em seu mestrado. Algum tempo depois, se mudou para a Alemanha para estudar a encenação na mídia, procurando entender como atores se tornavam protagonistas a ponto de entrar na política. Ao assistir uma peça de Pina Bausch, mudou de ideia sobre a pesquisa de doutorado. Voltando ao Brasil nos anos 2000, foi contratado como repórter pela Folha de São Paulo e começou a trabalhar com arte contemporânea.

#crítica #biografia #arte brasileira

Para uma crítica de arte pós-cânonos

por João Paulo Andrade

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ RENATA BITTENCOURT • 27 DE NOVEMBRO DE 2019

Na edição de novembro do **Laboratório de Crítica**, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação recebeu no CCBB BH a historiadora Renata Bittencourt, atual diretora executiva do Instituto Inhotim. Com vasta experiência em gestão cultural de instituições artísticas, Renata traz uma fala ancorada sobretudo no contato com imagens, na história da arte e na necessidade uma reposição de repertórios críticos a partir de um contexto em que novas questões vêm sendo moduladas pela produção artística.

Tais questões, em sua visão, ganham espaço a partir da emergência de vozes que durante muito tempo não foram convocadas a compor a narrativa da história da arte. Ao se apresentarem, essas vozes produzem discursos sobre si e o mundo, ampliam os limites da crítica e impõem uma abertura a novos paradigmas narrativos. Mostram, enfim, que outras histórias da arte devem ser contadas.

Se alguns têm o poder de fazer preponderar seus pontos de vista, sendo reconhecidos como cânones, cabe à produção artística contemporânea mostrar que esses cânones introduzem leituras de mundo definidas por contextos e visões muito específicos, mas nunca definitivos ou universais. À crítica cabe, por sua vez, vocalizar as especificidades de cada imagem, rever as tradições ali implicadas e apontar para as regiões da história da arte em que muitas faltas se revelam.

Poder olhar, poder ser visto

“Os afetos negros não aparecem na pintura”, diz Renata. Segundo a curadora, a própria história da arte tem sido revista a partir do movimento de artistas que se mobilizam para fantasiar, fabular e inaugurar caminhos em que esses afetos podem caber. Não se trata apenas de tematizar esses afetos, colocando-os em pé de igualdade com os afetos comumente retratados na história da arte: trata-se, pelo contrário, de apontar para a singularidade dos afetos negros, frequentemente entrelaçados com experiências de exclusão e subalternidade.

Um bom exemplo disso está no relato que abre um dos artigos incluídos na bibliografia indicada pela pesquisadora. Trata-se de “Art on my mind”, escrito pela artista, teórica e ativista estadunidense bell hooks. No texto, ao relembrar seus tempos de escola, hooks conta ter feito algumas pinturas que ganharam prêmios. Seu professor de artes, um homem branco, sempre a encorajava

a pintar e fazia elogios ao seu trabalho, sobretudo quando diante de sua família. No entanto, essa era uma forma de incentivo que para seus familiares pouco ou nada importava. “Para eles”, conta hooks, “as imagens que eu pintava nunca pareciam com nosso mundo familiar, e por isso eu nunca poderia ser uma artista”. E prossegue: “Eu fui ensinada a acreditar que não havia pessoa alguma naquela escola que saberia algo sobre como é a vida real de pessoas negras”.

É sobre encontrar uma imagem com a qual seja possível se identificar. Sobre perceber, diante dela, que mesmo as mais sutis camadas de nossas subjetividades podem ganhar a forma do visível – e do dizível. Os pais de hooks entendiam isso, e quando ela, ainda criança, fazia pinturas que só correspondiam às expectativas de um professor branco, nada do que ela produzia teria valor para eles. “Para que mais pessoas negras se identifiquem com arte, nós devemos mudar os modos convencionais de pensar sobre a função da arte. Deve haver uma revolução na forma como vemos, na maneira como olhamos”, diz hooks.

Nesse contexto, segundo Renata, as representações devem ser “lugares de contestação”. Na visão da curadora, imagens são construções e invenções: trata-se de enunciados enraizados na escrita de uma história supostamente universal, mas a partir de tramas e regras que excluem muitas vozes. Caberia a artistas, críticos e curadores, então, desnaturalizar o modo por meio do qual tais imagens veiculam e impõem verdades sobre muitos grupos sociais. O que se reivindica, por fim, é a possibilidade da diferença.

Corpo negro, corpo político, corpo específico

De acordo com o filósofo estadunidense Cornel West, lidar com a diferença significa aproximar-se de questões como “exterminismo, império, classe, raça, gênero, orientação sexual, idade, nação, natureza e região”. Para ele, uma nova política cultural da diferença está determinada a descartar o monolítico e homogêneo em nome da diversidade, da multiplicidade e da heterogeneidade; a rejeitar o abstrato, geral e universal em prol do concreto, específico e particular; a historiar, contextualizar e pluralizar, destacando sobretudo aquilo que é contingente, provisório, variável, incerto, instável e fugaz.

É sobre o que impacta os corpos – todos eles – aqui e agora. O que se entende como universal acaba por ser, fatalmente, redefinido. E em que medida um repertório simbólico localizado na branquitude pode ser transmutado em uma gramática mais ampla e abrangente? A partir de tal pressuposto, a historiadora traz obras de artistas que operam nesse espaço lacunar. Criados por artistas visionários, cujos olhares insubmissos operam justamente essa reposição de vocabulário, os trabalhos apontam à complexidade da existência negra. Na visão de Renata Bittencourt, tais artistas produzem uma arte no sentido de “revelar” e “dar a ver” algo. “Suas obras têm uma complexidade de ordem mística”, afirma, fazendo referência a imagens totêmicas, que falam ao mesmo tempo de ancestralidades e futuros possíveis.

Ao que parece, essa alternância seria o elemento que dá sentido ao trabalho desses artistas. A partir da apresentação, percebemos que tal movimento é marcado por um gesto que remete a certa precariedade, algo próximo do que um dia foi visto como “primitivo”, como arte popular. Como estratégia metalinguística, adota-se em muitos casos, estéticas “subalternizadas” pela história da arte. A crítica de arte é levada, então, a (re)ver determinados códigos e vocabulários, assumindo os riscos implicados na reescrita de sua própria história. As obras produzidas por artistas negros nos ensinam sobre o que nunca fomos, criam um espaço no qual as dores de um povo podem mobilizar a empatia do outro. A arte se afirma, por fim, como uma plataforma de encontro em que a empatia é possível.

“Deve haver uma revolução na forma como vemos, na maneira como olhamos”

Uma pós-crítica para um pós-museu

Após abordar uma variedade de artistas negros e suas produções, Renata Bittencourt apresenta um recente trabalho da artista estadunidense Kara Walker. Comissionada pela Hyundai em 2019, a obra “Fons Americanus” ocupou temporariamente uma importante sala da galeria Tate Modern, situada em Londres, na Inglaterra. Ao se apropriar da estrutura de um fontanário ou chafariz, o trabalho tematiza elementos bastante específicos da diáspora africana, tendo como fio condutor dois elementos cuja potência simbólica atravessa toda a história da arte: a água e o monumento.

Inspirada no Victoria Memorial, localizado em frente ao Palácio de Buckingham, a fonte de Walker inverte a função normalmente atribuída a esse tipo de construção. Enquanto o tradicional monumento tem como função homenagear as conquistas da então rainha Victoria, a obra de Kara Walker opera na direção contrária. Em “Fons Americanus”, a artista substitui as conhecidas alegorias mitológicas por imagens bastante literais. remontando ao comércio transatlântico de povos escravizados e à forma como o sequestro de povos negros repercute até hoje. Assim como toda a diáspora negra, a artista é herdeira desse desenraizamento, e as imagens criadas revelam, sem reservas, uma violência incontornável.

O que Renata evidencia em sua fala é a estratégia da artista: ao buscar referências em obras de diferentes momentos da história da arte, Kara instaura aquilo que a pesquisadora colombiana María Villa chama de “museu como fórum”, como “espaço que acolhe projetos experimentais e os submete ao juízo da sociedade” ou ainda como “território de reflexão sobre discursos hegemônicos e onde são possíveis versões discordantes”. Se situamos toda essa produção trazida pela curadora em um contexto pós-colonial, compete ao museu e, conseqüentemente, à crítica, visibilizarem narrativas não reconhecidas tradicionalmente e remapeá-las de maneira simbólica, caminhando para o que María Villa chamaria de pós-museu.

Se podemos pensar em uma ideia de pós-museu, será que podemos vislumbrar uma pós-crítica? Que elementos da fala de Renata nos habilitam, a colocar essa questão, sem qualquer pretensão de chegar a uma conclusão? Usando os termos do pensador indiano Homi Bhabha: se o termo “pós” remete a um além, como a crítica pode atuar em um contexto em que não estamos falando nem de um novo horizonte, nem de um abandono do passado? Que complexidade desse “agora” que simultaneamente é algo “que está por vir” pode ser capturada pelo papel do crítico?

Talvez a ideia de espaço lacunar, igualmente elaborada por Bhabha, possa oferecer um caminho: “O que é teoricamente inovador e politicamente crucial”, diz o autor, é a necessidade de “elaborar estratégias – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação”. Assim, segundo ele, pode ser possível renegociar interesses e discursos, tal como formas de contato e permeabilidade em relação às imagens. O espaço da lacuna sempre será um lugar de reelaborações, de um jogo entre o que já está dito e o que foi elidido, de reposicionar signos, narrativas, modos de subjetivação. Por ser um espaço do dissenso, de disputas evidenciadas, é um espaço de abertura ao risco.

A arte negra sempre correu riscos a partir do momento em que se coloca em cena, ao abdicar do consenso e assumir uma parte do embate cultural. Validar um vocabulário que manifestamente assumia esse risco e se abra à reinvenção da tradição parece ser, portanto, um papel possível para uma pós-crítica, assim como pensar a possibilidade de todos os corpos – diante de todos os públicos, ocupando todos os espaços – sobretudo os corpos que constituem minorias políticas.

Renata Bittencourt é diretora executiva do Instituto Inhotim, além de ser historiadora e gestora de arte, e desenvolveu pesquisas de Mestrado e Doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Além disso, trabalhou no Itaú Cultural, na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, como Secretária na Secretaria da Cidadania e da Diversidade do Ministério da Cultura (MinC) e também como Diretora de Processos Museais no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

#curadoria #crítica de arte
#arte afro-americana

O que é a curadoria?

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ KEYNA ELEISON • 07 DE DEZEMBRO DE 2019



“Quando eu falo a palavra ‘arte’, o que vem à sua cabeça?”, questiona a pesquisadora e curadora Keyna Eleison, nos primeiros minutos da edição de novembro do curso **Transversalidades**, no CCBB RJ. As respostas do público, formado por professores e professoras, educadores e educadoras, são diversas: Frida Kahlo, Tarsila do Amaral e Jaime Lauriano, entre muitos outros nomes. “É curioso porque, quando a gente fala de arte, estamos falando de nós mesmos, construindo relações com nossas referências e bagagens. Para mim, a arte é uma área do conhecimento que pode abarcar todos os outros campos, sejam eles de humanas, exatas ou biológicas. E, da mesma forma, eles podem estar inseridos nela.”

Também filósofa e mestre em História da Arte, Keyna aplica essa perspectiva em seu trabalho como curadora, nomeação da qual não abre mão, mesmo atuando em outras funções. “Muita gente me pergunta o que é ser curadora. Gosto de responder a essa pergunta partindo da negação: não é ser artista, ou dona da galeria, tampouco do centro cultural ou ter a propriedade das obras. O que faz, então, a curadoria? Se não faz o trabalho, não abriga as obras, não detém a propriedade delas, onde ela pode estar? Ser curadora é elaborar linhas de pensamentos, conexões e/ou ligações que preencham as brechas entre as variadas outras funções que permeiam a realização de uma exposição de arte”, sintetiza.

Em sua visão, esses pensamentos – no plural – seguem uma lógica complexa de constante reflexão, apresentada como contraste à ideia de utopia – lugar imaginário, ideal. Keyna Eleison ressalta trabalhar de acordo com questionamentos suscitados ao longo de todo o processo de montagem de cada exposição, e considera que a abertura, momento final em que o público entra nas galerias e desfruta da experiência estética ali posta, não é necessariamente o arremate, mas a continuidade de seu processo criativo como curadora.

“Como alguém que tem uma relação fortemente atrelada às dúvidas e questões, meu objetivo é usar isso como um campo de poder e conhecimento. Alia-se a isso o fato de que eu sempre tive vontade de trabalhar no campo da arte, mas eu não sou artista. O que eu deveria fazer? A saída encontrada foi desenvolver pensamentos que tenham a capacidade de promover algum tipo de mudança”.

Pensamentos no espaço

Keyna nos lembra ainda que o trabalho de curadoria envolve uma série de processos que vão desde a pesquisa e o acompanhamento de processos até a organização das obras no espaço expositivo. Embora sejam atividades muitas vezes desenvolvidas em parceria com os e as artistas, o corpo curatorial é quem geralmente toma decisões em relação à expografia dos trabalhos. “Isso também pode acontecer com os programas educativos, que mediam as visitas às mostras. Quando o trabalho de arte está pronto e é exposto, ele é do público. O educativo e a curadoria, portanto, também habitam esse espaço”, conclui.

A convidada explica, por fim, a um público formado principalmente por profissionais da educação, que uma aula, uma prova, um processo educativo ou uma atividade dada em sala de aula também podem ser vistos como arte. Dessa forma, professores e professoras, assim como educadores e educadoras, passam a ter o status de curadores e curadoras, na medida em que estão elaborando pensamentos e colocando-os em prática para impactar a vida de um público específico.

“Quando vocês ocupam esse lugar, têm a oportunidade de trabalhar com a superfície dos alunos, ou seja, com aquilo que está mais próximo do cotidiano deles, da realidade em que eles estão inseridos, da cultura que eles estão acostumados em consumir. É claro que a escola também desempenha o papel de construir referências, mas é muito mais produtivo quando a gente parte de um lugar de reconhecimento e representatividade”, analisa, ressaltando a importância de processos que se transformam a partir de diálogos travados ao longo do caminho.

Keyna Eleison é curadora, pesquisadora, herdeira Griot e xamânica, narradora, cantora e cronista ancestral. Mestre em História da Arte, bacharel em Filosofia, é membro da Comissão da Herança Africana para lauramento da região do Cais do Valongo como Patrimônio Mundial (UNESCO). Atualmente, é curadora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

“Quando a gente fala de arte, estamos falando de nós mesmos, construindo relações com nossas referências e bagagens”

TRANSVERSALIDADES C/ KEYNA ELEISON
youtu.be/8BgrsSTxyt8

#curadoria #educação formal
#mediação cultural

A invenção da fotografia artística brasileira

por João Paulo Andrade

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ LUCAS MENDES MENEZES • 16 DE DEZEMBRO DE 2019

Em dezembro de 2019, o CCBB BH recebeu o educador e curador Lucas Mendes Menezes, que propôs uma conversa sobre as relações entre fotografia de vanguarda brasileira e produção crítica. Não se tratava, entretanto, de uma simples reflexão sobre a relação natural entre essas esferas: Lucas nos apresenta a contribuição de ambos os campos para a ampliação do que convencionalmente se chama de história da arte.

O educador refletiu também sobre a atuação do historiador/crítico/curador de arte, a partir dessas e de outras lacunas, revelando a potência de circunstâncias específicas sobre a produção artística. Lucas se refere a artistas que lidam com os paradigmas de seu tempo, ao mesmo tempo em que apontam para possibilidades que se revelariam com mais nitidez na posteridade. Os percursos traçados por uma produção considerada de vanguarda revelam, portanto, interesses, desejos, escolhas e recortes.

Conforme nos lembra a pesquisadora e curadora Júlia Rebouças, a partir do século XX a história da arte tem sido escrita pelas exposições e suas curadorias. Percebe-se, assim, a necessidade de investigar o trabalho de uma nova crítica e de um novo pensamento curatorial, agora interessados em visualidades ainda marginalizadas ou que, por motivos diversos, historicamente não haviam, atingido situações de protagonismo nos discursos hegemônicos das artes visuais.

Ao tematizar a fotografia brasileira a partir do olhar de pesquisadores também brasileiros, Lucas desconstrói a ideia de arte fotográfica de vanguarda enquanto um corpus homogêneo e indiferenciado. Pelo contrário: o curador destaca a potência da diversidade de produções. Diante desse contexto, identifica processos curatoriais que supõem a recuperação da memória da produção fotográfica e suas correlações com as distintas narrativas produzidas pela fortuna crítica de períodos específicos.

A reflexão compartilhada se volta a como outras histórias da arte podem ser escritas, recuperadas e trazidas à superfície, assim como defende a formação de uma consciência crítica em relação aos interesses que atuam sobre a formação de acervos, que frequentemente consideram formas emergentes de visibilidade, mas também as tendências de mercado.

Fotografia moderna brasileira?

Ao longo do encontro, falamos sobretudo de uma produção que data das primeiras décadas do século XX. O que hoje chamamos de “fotografia moderna brasileira”, nos lembra Lucas, diz respeito muito mais a um olhar contemporâneo dirigido àquela produção do que a uma lógica interna, afeita ao que os artistas efetivamente apresentavam. Faz-se necessário, segundo o curador, “desconstruir a ilusão histórica de que existe um grupo de artistas com projeto definido”.

Lucas se refere à relevância dos fotoclubes dentro de um contexto no qual o estatuto artístico da fotografia parecia já estar definido. Bastante comuns naquele contexto, esses coletivos eram responsáveis por estabelecer um circuito de troca de imagens, tanto na produção amadora quanto na profissional. Atuando de forma cooperativa, os fotoclubes inscreviam os trabalhos dos artistas em uma variedade de salões ao redor do mundo, inserindo-os em contextos mais amplos e internacionais. A diversidade dessa produção passa a encontrar, então, ecos mais abrangentes. Exibidas lado a lado, imagens provenientes de países com destoantes realidades revelavam a potência da fotografia enquanto prática artística – e não meramente documental.

Na metade do século XX, com a conseqüente valorização da arte moderna e a abertura dos primeiros museus em São Paulo, a produção brasileira considerada “de vanguarda” – ou simplesmente “moderna” ganha outra dimensão. Como importantes fundamentos para a legitimação da fotografia enquanto prática artística no Brasil, Lucas cita a exposição de Thomaz Farkas, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), em 1949, e a mostra de Geraldo de Barros no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1951.



Observando os trabalhos de ambos os artistas, podemos perceber a recorrência de alguns símbolos, o que Lucas chama de uma “sintaxe comum”. Apesar disso, também há estratégias distintas de apropriação: enquanto Farkas trabalha registros da construção de Brasília a partir de ângulos e composições que demonstravam uma preocupação com “ritmos mais cadentes e dinâmicos”, Geraldo de Barros aborda composições abstratas, nas quais o “caráter predominantemente construtivo” se destaca. O curador ressalta também a participação do Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo na segunda edição da Bienal em 1953: apesar de ter acontecido somente devido à desistência de algumas representações estrangeiras, a presença de fotógrafos fotoclubistas naquela edição alcançou boa repercussão por parte da crítica.

Produção fotográfica e fortuna crítica

Voltando-se ao contexto de Belo Horizonte, Lucas destaca a V Exposição Internacional de Arte Fotográfica, sediada no Museu de Arte da Pampulha e realizada em parceria com o Foto Clube Minas Gerais – fundado em 1951. Lucas relata, que sua pesquisa foi revelando “um circuito muito mais complexo do que o previsto, envolvendo dezenas de países e centenas de eventos anuais ao redor do mundo”. Para o curador, qualquer estudo sobre o circuito, a circulação de imagens e as ideias a respeito da fotografia como prática artística precisaria considerar ao mesmo tempo os contextos locais e globais que atuam sobre essa produção.

Ao realizar essa análise, considera a crescente presença de imagens produzidas por fotógrafos fotoclubistas em instituições do Brasil e do exterior. A esse respeito, destaca a exposição “Foto Clube Cine Bandeirante: do arquivo a rede”, curada pela artista Rosângela Rennó, no MASP, em 2014: com o intuito de amplificar a força da fotografia enquanto imagem em circulação, a mostra exibiu também os versos das fotos, onde era possível ver os caminhos e salões fotográficos percorridos por cada imagem.

O curador considera ainda o significativo trabalho da crítica brasileira no sentido de apontar, nessa geração de fotógrafos, as características que constituiriam a fotografia moderna brasileira como prática de vanguarda. Sobre esse último aspecto, apresenta uma interessante convergência entre as falas de alguns críticos brasileiros a respeito de produções específicas. Sobre a produção de Geraldo de Barros, Mário Pedrosa percebia “imagens instantâneas, signos da vida e do espaço urbanístico”. Sobre as “Recriações” de José Oiticica Filho, Ferreira Gullar destaca o “uso dos meios fotográficos para liberar a energia estética que se encontra em potencial nas formas”. A partir desses exemplos, Lucas nos convida a pensar em um certo “caso brasileiro”, constituído, no contexto da fotografia moderna, entre a oportunidade do fato e autonomia da forma.

Ao longo do encontro, o curador nos oferece um olhar sobre a produção de uma época, sem, no entanto, buscar ali o que já está legitimado e colocado dentro do bojo amplo – e muitas vezes pouco eloquente – da “vanguarda”. Ao construir um olhar complexo, que cruza os fenômenos artísticos, a crítica e os gestos curatoriais, o curador nos revela que as dinâmicas de compartilhamento e circulação, bem como as relações institucionais, são aspectos essenciais que evidenciam potências, especificidades e dimensões históricas que podem constituir o olhar sobre a fotografia artística. Aspirando à possibilidade de “debater a produção fotográfica artística brasileira no quadro da realização de uma grande exposição na cidade de Belo Horizonte”, Lucas Mendes Menezes nos convida a ampliar as discussões em torno do fotográfico, colocando em cena uma bem-vinda pluralidade de produções que não necessariamente fazem parte do repertório do grande público.

Lucas Mendes Menezes é educador, curador e mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Se dedica ao estudo da relação entre arte, cidade e fotografia. Em 2017, foi co-curador da mostra “Images Voyageuses: photographies brésiliennes en France”, realizada na Fundação Calouste-Gulbenkian, em Paris.

#fotografia brasileira #fotoclubes
#crítica de arte #curadoria

Perguntas que não cessam

por Andréa Lalli

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ THIAGO DE PAULA SOUZA • 21 DE NOVEMBRO DE 2019

“Esse encontro busca ser um exercício de perguntas – perguntas que não cessam”: tais palavras talvez resumam um dos disparadores iniciais trazidos por Thiago de Paula Souza, curador e educador convidado para conduzir uma edição do **Laboratório de Crítica** no CCBB SP. Trazendo perspectivas relacionadas aos diversos corpos que integram nossa sociedade na contemporaneidade, a pesquisa curatorial de Thiago reflete seu interesse em lidar com a presença concreta de artistas que estão entre nós, assim como nas táticas e estratégias de comunidades que se articulam para desconstruir leituras hegemônicas da história. Ainda que inicialmente Thiago não definisse seus projetos a partir de uma perspectiva “decolonial”, nos dias de hoje a decolonialidade passou a ser um eixo propositivo importante em seu olhar curatorial.

A esse respeito, a conversa com os participantes do laboratório foi dividida em dois momentos. Primeiro, o curador nos convidou à leitura em coletivo do texto “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência”, escrito pela artista Jota Mombaça. Em seguida, pudemos assistir ao curta-metragem “Apelo” (2014), realizado pela artista Clara Ianni e a artistas Débora Maria da Silva e selecionado para a 31ª Bienal de São Paulo. Nesse relato, trago algumas reflexões suscitadas junto ao grupo sobretudo a partir do vídeo partilhado pelo convidado.

Uma das primeiras críticas enunciadas por Thiago refere-se ao fato de que, embora atualmente haja grande presença de curadorxs negrxs muito bem qualificados, algumas exposições cujos conteúdos curatoriais se voltam a narrativas afro-brasileiras ainda apresentam ausência completa de artistas e curadorxs contemporâneos afro-brasileiros ou racializadxs. Nesse sentido, ao exibir o vídeo, o curador compartilhou as seguintes indagações: “Quais os limites da colaboração, os limites de solidariedade? Quais os papéis de artistas em contextos sócio-políticos diversos?”.

Um “Apelo” ao presente

No curta-metragem “Apelo”, temos acesso ao Cemitério Dom Bosco, localizado no bairro de Perus, zona noroeste do município de São Paulo. Ao longo do filme, o cemitério é apresentado como um dos espaços públicos utilizados para o enterro de pessoas mortas pelo regime ditatorial entre as décadas de 1960 e 1980. Mais adiante, entendemos que o mesmo espaço é utilizado, atualmente, para o enterro de pessoas “indigentes”. Às imagens do cemitério, são sobrepostos depoimentos de Débora que chamam a atenção dxs espectadorxs para a luta pelo direito às memórias daqueles que tiveram suas vidas ceifadas pelo Estado.

Conforme afirma o texto disponível no site da Fundação Bienal de São Paulo, “a porta-voz do discurso e co-autora da obra teve seu filho assassinado em 2006, vítima de ações conduzidas por esquadrões da morte da Polícia Militar de São Paulo – citada ainda como uma das mais letais do mundo”. Desde então, Débora lidera o movimento Mães de Maio, formado por mulheres que também perderam os seus filhos devido à violência policial, exigindo investigação e justiça.

Ao apresentar o vídeo, Thiago ressaltou a obra como um processo de colaboração entre uma artista branca, de classe média alta, estabelecida num certo circuito, e Débora Maria da Silva, que a partir de condição social bastante distinta assume o posto de coordenadora e idealizadora do Movimento Mães de Maio. Sem desconsiderar a seriedade e a ética que permeiam a pesquisa de Clara Ianni, o curador mostrou-se interessado nos conflitos postos a partir dessa situação de colaboração, assim como nas formas como esses conflitos se articulam em muitas produções contemporâneas. “Como os laços de solidariedade podem contribuir para processos de cura?”, questiona.



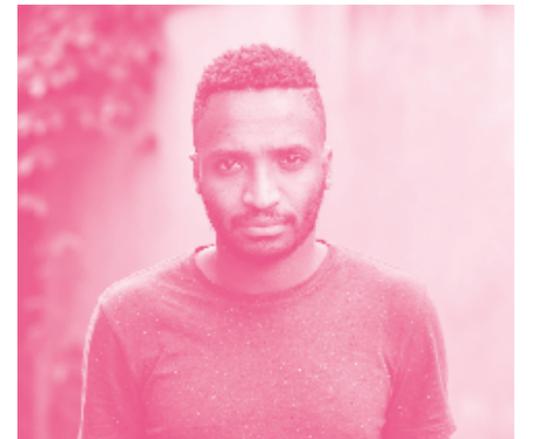
Um exercício de coexistência

Ao relacionar violências do presente e do passado do país, a obra de Clara Ianni e Débora Maria da Silva resalta uma questão intrínseca à história do nosso território desde a invasão portuguesa do século XVI. A obra, portanto, é um apelo para que nós, vivos, possamos nos lembrar dos esquecidos de ontem e de hoje. Também nesse sentido as narrativas de nossos ancestrais e daqueles que já passaram por aqui devem ser lembradas, de modo que reconheçamos nossas próprias histórias e nosso território, buscando um lugar de elaboração simbólica dessas narrativas.

Tendo em vista o genocídio histórico e corrente das populações negras, indígenas e afroindígenas no Brasil, o vídeo amplia os próprios sentidos ao referir-se, também, às mortes políticas desses corpos e ao direito de lembrar e afirmar suas vidas enquanto viveram. De alguma forma, o curta-metragem é um apelo para escutarmos histórias que são constantemente apagadas e invisibilizadas, como se nunca tivessem acontecido.

Após a exibição de “Apelo”, Thiago abriu espaço para conversarmos a respeito do vídeo e do texto lido anteriormente. Pude, então, compartilhar com o grupo aspectos de uma experiência anterior com o mesmo vídeo, quando eu atuava como educadora estagiária na 31ª Bienal de São Paulo. Naquele contexto, a maior parte dos grupos de visitantes eram oriundos das periferias de São Paulo, e muitos experimentavam sua primeira visita a um espaço expositivo. Por conta disso, como educadora, buscava sempre recorrer a trabalhos que, embora trouxessem críticas à sociedade brasileira, abrissem também possibilidades de respiro e ampliação em relação aos lugares comuns geralmente atribuídos a grupos marginalizados.

Uma das questões apresentadas pelo convidado, por outro lado, parte do fato de que, dentre os crimes cometidos pela Ditadura Militar, geravam sempre maior comoção os que mencionavam estudantes ou professores brancos de classe média, deixando em segundo plano as mortes de pessoas racializadas. Em “Apelo”, entretanto, tais diferenças se apresentam como uma possível linha de conexão entre as autoras do curta, visto que a família de Clara Ianni também lutou durante a Ditadura. Embora o conteúdo da obra esteja atrelado à dor e à morte de populações específicas, ali se estabelece também um encontro entre duas pontas de uma violência advinda da mesma direção. A elaboração artística conjunta entre pessoas de realidades sócio-políticas inicialmente distantes traz, nesse caso, a possibilidade de cura, reavaliação e, quem sabe, ressignificação dessas histórias.



“Quais os limites da colaboração, os limites de solidariedade? Quais os papéis de artistas em contextos sócio-políticos diversos?”

A sociedade brasileira traz em sua história certa repulsa a encarar os aspectos mais difíceis de nosso passado, tradicionalmente maquiados a partir de mitos como a democracia racial, reivindicando uma suposta harmonia que ignora discursos daqueles que precisam ser escutados. Considerando essa perspectiva, que sobretudo na última década parece começar a se transformar, encontros como o que tivemos com o curador e educador Thiago de Paula Souza afirmam-se como potentes exercícios para lidar com “perguntas que não cessam”, ou ainda, nas palavras de Débora Maria da Silva, com a importância de “lembrar dos nossos”.

Thiago de Paula Souza é curador e educador. Com a também curadora Gabi Ngcobo, criou a plataforma I’ve Seen Your Face Before, parte do projeto Ecos do Atlântico Sul, do Goethe-Institut. Foi um dos curadores da 10ª Bienal de Berlim e da 3ª edição da Frestas – Trienal de Artes do Sesc Sorocaba. Trabalhou como educador no Museu Afro Brasil, em São Paulo.

#arte contemporânea #colaboração
#solidariedade #curadoria

Arte, história e memória

por Mari Lotti

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ DIVINO SOBRAL • 07 DE NOVEMBRO DE 2019



Artista, crítico de arte e curador independente, nascido no Goiás e residente em Goiânia, Divino Sobral nos provocou uma reflexão sobre arte, história e memória durante sua passagem pelo **Laboratório de Crítica** no CCBB DF. Num clima descontraído e dialógico, Sobral iniciou a conversa contando sobre como se tornou artista, perpassando importantes capítulos da história das artes visuais em sua cidade natal, situada a poucos quilômetros do local, onde se deu o encontro.

Segundo ele, em 1952, Goiânia recebeu a inauguração da primeira escola de artes do Centro Oeste, a Escola Goiana de Belas Artes, que funcionou até 1972, quando daria origem à Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás. Em 1963, foi criada a Universidade Federal de Goiás, e uma das faculdades iniciais da instituição era a Faculdade de Belas Artes do Estado de Goiás. Na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, entretanto, houve uma dissidência da Escola Goiana de Belas Artes, e alguns ex-professores da instituição criaram uma outra escola, que hoje dá corpo ao Instituto de Artes da Universidade Federal (FAV).

Na visão de Divino Sobral, essas escolas se preocupavam em formar artistas, mas não havia uma atenção em formar pensadores de arte. Ou seja: mesmo havendo espaço para falar dos artistas, não havia para pensar em suas obras. Logo que começou a criar em seu ateliê, no entanto, Divino sentia a necessidade de ter sua fala e a sua escritura como terrenos onde pudesse entender, dialogar, conversar e aprofundar as reflexões sobre o que estava fazendo. Para além disso, a ele também interessava entender o que fazem seus colegas e colaboradores estavam fazendo.

A partir desse desejo, Divino e outros três colegas começaram a dividir um galpão, onde cada um tinha seu próprio ateliê. De modo bastante espontâneo, ele começou a escrever sobre os trabalhos de seus companheiros e, dali em diante, não parou mais. Autodidata, Divino conta ter feito ao longo daquele período numerosos cursos que contemplavam a formação crítica que a ele interessava construir.

Para a escrita

Escrever é colocar em palavras o que os nossos sentidos nos dizem. Escrever uma crítica é colocar em palavras esses sentidos com relação a obras artísticas, seus autores e autoras, assim como colocá-las em diálogo com nossas vivências.

Ao longo da conversa, Divino afirma que escrevemos para que mais pessoas entendam sobre o que está sendo escrito (ou o que foi escrito) e para que mais pessoas leiam. Por isso, em nosso exercício da escrita, o mais importante é o modo como escrevemos, e não somente o conteúdo.

Assim como o convidado, todos começamos a escrever em algum contexto específico, mas é extremamente importante, em sua visão, que nossos trabalhos circulem também em outros ambientes, em meio a outras pessoas, de modo que possamos conhecer e experimentar novas formas de comunicação, diálogo, abordagem e escrita.

Para escrever, lembra ele, existe uma vasta possibilidade de materiais, desde a caneta e o papel, passando pela pintura e também por meios tecnológicos. Da mesma forma, as maneiras de escrita são infinitas. E experimentar esses diferentes materiais e formas pode se tornar, em sua visão, um potente exercício de trabalho e um caminho de encontro com nossa personalidade crítica.

Um exercício coletivo

Como um exercício prático a ser realizado durante o encontro, Divino Sobral trouxe ao CCBB DF obras de quatro artistas brasileiros: José Rufino, Dalton Paula, Paulo Bruscky e Talles Lopes. Conforme ele mesmo nos explicou, os objetos de arte haviam sido trazidos para que os participantes do laboratório pudessem estimular seus sentidos a partir das obras, tendo a possibilidade de sentir seus cheiros e tocá-los, ainda que usando luvas. Divino defendeu que o contato mais direto com as peças tinha como objetivo intensificar nossas relações com os trabalhos desses artistas, para que em seguida fossem produzidos coletivamente alguns textos críticos que explorassem os diferentes procedimentos formais e as nuances poéticas presentes naqueles trabalhos.

Depois de observar as obras, os participantes do curso se dividiram em grupos para discutir suas impressões e pensamentos sobre os trabalhos compartilhados. Puderam discutir, por exemplo, sobre os significados de alguns materiais utilizados na confecção das obras apresentadas, assim como identificar caminhos para colocá-las em diálogo com conhecimentos outros. O grande exercício para os participantes do laboratório foi, portanto, deixar que as sensações criadas pelas obras gerassem estímulos para os fazerem pensar em como interpretá-las.

Ao final, foi gigantesca a surpresa diante dos resultados críticos produzidos a partir da fruição das obras. Ao longo de uma prazerosa conversa, os participantes puderam desdobrar algumas reflexões compartilhadas no **Laboratório de Crítica**, muitas vezes colocando-as em relação às suas próprias experiências. Tendo o diálogo como ferramenta, puderam dialogar bastante uns com os outros, em uma experiência que, para além de ampliar os significados dos trabalhos, gerou olhares amistosos sobre as histórias e as memórias de cada um.

Divino Sobral é artista, crítico de arte e curador independente. Entre 2011 e 2013, foi Diretor do Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Atualmente, é membro do Conselho Consultivo da Galeria do Centro Cultural UFG, em Goiânia.

#curadoria #Goiás
#crítica de arte #biografia

Boleto problema

por Dyego de Souza

PROCESSOS COMPARTILHADOS C/ BINHO BARRETO • 12 DE FEVEREIRO DE 2020

Em fevereiro de 2020, o curso **Processos Compartilhados** recebeu no CCBB BH o artista visual, professor e escritor Binho Barreto. A partir de sua vasta experiência em diversas posições do sistema artístico, ele propõe, junto com o público, uma reflexão sobre um problema a que comumente damos o nome de “boleto”. Ao mesmo tempo, Binho nos apresenta alternativas e estratégias para que a sobrevivência do artista aconteça dentro ou fora do contexto “mainstream”. Em termos mais práticos: “Como um artista paga suas contas?”. Binho, no entanto, se coloca como um exemplo representativo de como isso é possível, o que dá um tom especialmente relevante à sua presença em nossa programação.

Depois de oferecer uma panorama geral de sua trajetória profissional, que perpassa os campos da criação, da pesquisa e do ensino, Binho propõe um momento de apresentação do coletivo ali presente. Entre gestores culturais, artistas de diversas origens e propostas de produção, professores e estudantes de arte, todos se apresentam dizendo das próprias relações com a arte e dos locais onde atuam, trazendo múltiplas realidades profissionais para o diálogo que estava prestes a iniciar.

Na sequência, Binho começa a trazer o que ele chama de “se virou”, mostrando como, a partir de aspectos ligados ao seu cotidiano pessoal e profissional, foi se organizando para lidar melhor com o próprio dinheiro. O convidado propõe, depois disso, uma tarefa para o público: e se fizéssemos, ao chegar em casa, uma tabela com nossos gastos, tais quais internet, luz, alimentação e transporte, entre outros? E se esse mesmo modo de organização fosse levado para a nossa produção, enquanto artistas? Que critérios elegeríamos para conceder um valor ao nosso trabalho? Deslocamento? Materiais utilizados? Tempo de produção?

Outro aspecto abordado por Binho refere-se às nossas múltiplas relações com a arte. Em que circuitos podemos adentrar para gerar rendas? Vender obras, organizar eventos e exposições, ministrar aulas: a discussão, portanto, é sobre diversificar os próprios campos de atuação, diversificando também os meios de obtenção de renda. Na produção contemporânea, já é comum a figura do multi-artista ou do artista etc. – não só pela recorrente capacidade de atuar em várias frentes, mas também por uma necessidade imposta por condições específicas desse desafiador campo de trabalho.



A caixa preta do artista

Quanto custa fazer uma obra de arte? Como vender o meu trabalho? Essas, certamente, são questões que ainda geram dúvidas entre muitos artistas e podem inclusive se desdobrar em situações de bloqueio criativo e conduzir ao risco de travar, literalmente, a produção artística.

A falta de diálogo sobre aspectos financeiros da atividade artística é apontada como um aspecto muito recorrente em nosso campo de trabalho, ainda mais quando consideramos o contexto brasileiro, no qual os conhecimentos sobre educação financeira e o funcionamento do mercado ainda permanecem restritos a especialistas. Constitui-se aí, na visão do convidado, uma situação que pode acarretar problemas como o desperdício de recursos, as falhas de planejamento, o endividamento e também o desconhecimento sobre outras possibilidades de trabalho.

Como o fator financeiro não é muito pautado na formação artística, é comum que se verifique certa desmotivação entre alguns interessados em atividades de criação. Por conta disso, a carreira de artista, a certos olhos, acaba por se mostrar inviável, afastando muitas pessoas de uma possível formação no campo. Quando, contudo, trazemos ao debate o funcionamento dos vários circuitos que a atividade artística pode abraçar, tornam-se mais naturais e confortáveis as conversas sobre como conseguir viver de arte. O desafio, portanto, corresponde a ampliar as próprias possibilidades de atuação, pensar em outras ramificações do próprio trabalho e, finalmente, alcançar certa justiça salarial, mas somente a partir de um diálogo mais acessível e inclusivo sobre os mercados de arte.

Administrando as próprias habilidades

Retomando aspectos de sua trajetória pessoal e familiar, Binho nos conta ter, estado sempre próximo de pessoas ligadas à administração e outras áreas afins – e não propriamente de artistas. Por conta disso, segundo ele, o dinheiro nunca foi um ponto cego em sua atuação profissional. Em sua visão, cada artista deve delinear “que estilo de vida gostaria de ter”, tornando visíveis os respectivos valores e se planejando para alcançar os próprios objetivos. Desse modo, acredita o convidado, ficam mais nítidos os caminhos e possíveis estratégias para descortinar outros meios de atuação no campo artístico, deixando mais nítida a possibilidade – ou ainda da necessidade – de se procurar novos lugares de atuação.

A partir de então, a seguinte questão deve ser considerada: “a quais setores posso levar o meu trabalho?”. Segundo Binho, pode ser interessante responder a essa pergunta considerando as relações entre serviços e comércio. Por “serviços”, podemos entender lecionar, dar palestras, participar de eventos, realizar pesquisas, concorrer ou integrar júris de editais e também realizar curadorias. No campo do “comércio”, temos principalmente as vendas de obras e as derivações de trabalhos artísticos em produtos de moda, acessórios e publicações.

Ao longo da conversa, Binho ressalta que atuar em uma ou outra esfera do campo artístico depende de relações profissionais com uma ampla variedade de públicos, demandas e habilidades artísticas. Um meio de organizar tais relações, para ele, seria dividir a própria atuação entre algumas “porcentagens”, evitando prender-se a um único comprador ou um único mercado. Podemos considerar, por exemplo, a produção de um artista em uma escala em que 10% é mais conceitual, cerca de 30% ficaria entre o popular e o conceitual e 60% pode ser comercializada com preços populares. A partir de um sistema como esse, um artista pode atuar em vários espaços e gerar liquidez, mantendo-se sempre em circulação e gerando uma receita permanente – “fazendo pãezinhos”, nas palavras do convidado.

Mas será que é tão básico assim?

Segundo Binho Barreto, uma premissa básica para ter uma vida financeira saudável é não contrair dívidas. Mas será que isso é tão básico assim? Muitas vezes, afinal, nossos desejos e necessidades independem de sua viabilidade financeira, e esse dilema traz mais alguns exercícios de reflexão. Quais são as suas necessidades? O que vai te atender, como sujeito, neste momento específico da sua vida? Criadas as metas, que valores serão necessários para alcançar tais objetivos? O seu trabalho se resumirá a pagar as contas, ou é possível estabelecer um projeto mais amplo do que esse?

Existem, decerto, muitas formas de ser artista, e um dos caminhos para alcançar a “saúde” de próprio trabalho é trazer um mix de produtos, ou seja, uma variedade de serviços e produtos. Outro aspecto destacado pelo convidado se refere aos esforços para tornar visível o próprio trabalho, seja a partir de um bom portfólio ou da participações em exposições, sem necessariamente depender de galeristas ou editais.

Outra questão importante se relaciona à capacidade de inovação. Seria importante, a esse respeito, acompanhar as mudanças do mercado artístico, investir em si e na própria formação, aprender novos idiomas para acompanhar as múltiplas discussões e linguagens que continuamente vão surgindo.

Planejamento e organização

Mais um aspecto destacado como importante para pensar em estratégias, precificação e produção corresponde à organização do próprio tempo. Binho recomenda, em torno dessa questão, a organização de planilhas de compromissos, reservando períodos para a dedicação a determinadas atividades por vezes esquecidas. Ele sugere, por exemplo, separar algum tempo para acompanhar editais e leis de incentivo, considerando as exigências específicas de cada convocatória e organizando previamente, sempre que possível, documentações e portfólios em pastas físicas ou no computador, de modo a agilizar futuros trabalhos.

Ainda de acordo com o artista, redes sociais como o Instagram e o Facebook, assim como sites e outras plataformas digitais, podem ser ótimos recursos para a divulgação do próprio trabalho e o estabelecimento de contatos profissionais. Para Binho, é importante que cada artista faça um recorte do que é mais relevante em sua produção profissional, equilibrando essas informações e conteúdos do cotidiano.

Participar, como estudante de artes, desse “processo compartilhado” foi um grande privilégio, à medida em que pude aprender sobre as várias camadas potencialmente abraçadas pela atividade artística. Para além do desenvolvimento de trabalhos autorais, aspecto que geralmente recebe mais atenção em nossos processos de formação, pude reconhecer a importância de estabelecer relações com editais e feiras independentes, de criar e integrar projetos coletivos e colaborativos, assim como de atuar como professor ou arte-educador. Em meio a um contexto de muitos desafios, já não podemos, certamente, evitar discussões sobre como se pode ganhar dinheiro a partir do trabalho com as artes.

Binho Barreto é formado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), com Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua como escritor, designer, pintor e professor, tendo participações em residências e projetos interdisciplinares, exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior, e atualmente reside e trabalha em Belo Horizonte.

#educação financeira #mercado cultural
#produção artística

E para que serve a palavra?

por Geancarlos Barbosa e Mi Santiago

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ PAULO SABINO • 28 DE AGOSTO DE 2019

Intitulado “Se não for para isso, de que serve a poesia?”, o **Laboratório de Crítica** com Paulo Sabino teve como ponto de partida investigações entre a crítica literária e a poesia. Realizada NO CCBB RJ, a atividade teve como público doze jovens e adultos, muitos deles escritores, poetas e editores. A ação trouxe a poesia como um campo potente de crítica, interação e registro histórico, pensando também que o ato de ler e refletir sobre a leitura é capaz de formar – e reformar – nossas percepções sobre o mundo e seus sentidos.

Antes da atividade, a seleção dos poemas já havia sido feita pelo convidado e disponibilizada aos participantes da ação como material a ser trabalhado. Os poemas traziam diversos temas da nossa realidade social, assim como modos outros de se falar e se ouvir, para serem contextualizados pelos corpos de cada participante e compartilhados com os demais. Ao selecionar poemas de autoras e autores contemporâneos, o convidado aborda a realidade presente de modo crítico e nos dá um exemplo sobre a potência da arte como memória de seus contextos de criação. A estética da poesia envolveu os participantes, que puderam experimentar o gosto das palavras ao lerem, em conjunto, os poemas trazidos pelo convidado. Foi interessante perceber também a leveza e a sensibilidade com que o Sabino trouxe a crítica ao fazer poético.

O laboratório privilegiou, fundamentalmente, trabalhos de escritores e escritoras nitidamente comprometidos com a história e a ancestralidade, pautados no caráter materialista. No poema supracitado, por exemplo, o poeta diz correr risco de vida ao se entregar para a poesia, fazendo referência aos desafios enfrentados por escritores iniciantes que buscam um lugar no mercado.

“Poesiar”, o verbo

Considerando o poema como matéria a ser investigada nesta edição do **Laboratório de Crítica**, partimos de um exercício que nos convocou a refletir e contextualizar cada corpo que escreve. Cada integrante do grupo apresentou-se, então, trazendo não somente o próprio nome, mas também seus contextos de vida, assim como referências literárias e poéticas. A ação desdobrou-se como uma grande rede de compartilhamento e troca de saberes entre diversos profissionais do poema, perpassando a divulgação de atividades e práticas dentro da área, assim como permitindo aos participantes o estabelecimento de relações mais próximas com os vários eventos relacionados à literatura e à poesia no contexto do Rio de Janeiro.



Pensar a poesia enquanto processo criativo foi o primeiro mote trazido pelo convidado, a partir de procedimentos que nos estimularam a investigar a poesia e sua essência de não se prender a nenhum tipo de tema. Ao podermos tratar de todo e qualquer assunto, a poesia se converteu em um potente terreno de criação, gerando estruturas ímpares e poéticas a partir das palavras. Falamos ainda sobre a estrutura e a motivação temática de suas criações: como falar com poemas e como se ampliar os seus usos?

Em resposta a essas e outras questões, mapeamos distintas formas como os poetas reagem às sensibilidades de seus espaços de vida, assim como identificamos os modos como cada poema carrega a essência de seu criador, seja nas letras, nos ritmos ou signos evocados. Também houve tempo para esmiuçar estruturas já conhecidas pelos poetas no ato de organizar fonemas e narrativas, trazendo ainda reflexões sobre as relações entre a poesia e o mercado, considerando os contextos de acesso e contato com seus públicos – e entre os pontos de acordo alcançados durante a atividade figurou certo consenso sobre um déficit na divulgação de eventos especializados, assim como em relação à existência de espaços abertos à linguagem.

No decorrer das várias ramificações possíveis a partir do poema e de seus contextos culturais e sociais, pudemos perceber que fazer e trabalhar com poesias não se restringe somente à organização e à estruturação de palavras, constituindo-se como ação presente em todo o cotidiano, tanto na forma de ver o mundo e de relacionar-se, como também nas formas de comunicação estabelecidas, “poesiando” todos estágios da vida. Em outras palavras, pensando a poesia não somente como substantivo, e sim como verbo.

Traga a poesia para seu tempo

Há de se admirar a sensibilidade, a riqueza de detalhes e a simetria com que os arranjos de palavras vão se desenhando dentro de cada verso narrado para cada corpo presente. Nesse sentido, “trazer a poesia para o próprio tempo” foi o caminho escolhido pelo convidado, para contemporizar poemas de outrora, nos conduzindo a um transbordamento que configura o mistério, a delícia e o pavor de viver nos tempos atuais, considerando ainda os contextos de poemas criados em tempos passados, nos quais os interesses eram outros.

Ao longo de uma roda de debate, surgiram diferentes percepções a partir dos poemas compartilhados, ressaltando o entendimento de como diferentes corpos sentem poemas iguais de formas distintas. Ficou nítido como o sentir, na arte, diverge tanto em intensidade como também em relação a aspectos específicos que variam de pessoa para pessoa: podemos pensar, por exemplo, em temáticas que tocam mais um corpo do que outros, assim como em maneiras de escrever que possibilitam maior empatia e representatividade para determinados públicos.

Muito ainda foi comentado a respeito, dos contextos sociais e políticos envolvidos, do cenário cultural do Rio de Janeiro e da realidade da poesia no estado. Foram compartilhados, nesse sentido, nomes de profissionais cariocas da poesia, presentes tanto em rodas de leitura, saraus e encontros de escritores, assim como pontuada a diminuição desses eventos, geralmente mais visíveis quando mais próximos do centro da cidade. Diante desse contexto, parece importante frisar que na Baixada Fluminense, nas periferias e em outras regiões da capital também se encontra uma rica produção poética, permeada por talentos que emergem em circuitos de Slam, batalhas de rima e pequenos saraus dentro e fora das comunidades.

Tendo em vista a amplitude da temática e as infinitas possibilidades que nos abre a poesia, foi possível redescobrir novos sentidos de produção da escrita, a partir dos quais a poesia pode transbordar as caixas limitantes onde um dia a colocaram, tornando-se crítica e ferramenta de revolução e manifesto, tanto no ontem quanto no hoje. Deste rico encontro entre tantos poetas e escritores, a poesia se fez sentir como latente ato de resistência perante as adversidades dos nossos tempos, sendo luta que age como água de rio, fluida e persistente, contornando pedras e barreiras, chegando onde deve e sempre a alguém que precise do seu “frescor”.

Paulo Sabino é poeta, e edita o site literário Prosa em poema. É coordenador e curador do selo de poesia Bem-Te-Li. Idealizador e produtor dos projetos literários “Ocupação Poética”, no teatro Cândido Mendes, e “A Estante do Poeta”, no Espaço Afluentes. Participa do programa musical LáDóSiLar, fazendo a seleção e leitura de poemas apresentados durante as temporadas. Lançou, na programação paralela da FLIP 2018, o seu livro de estreia, intitulado “Um para dentro todo exterior”, com prefácio da escritora Nélide Piñon.

Um exercício de bricolagem

Inspirados pelo **Laboratório de Crítica**, criamos a poesia abaixo como um exercício de bricolagem a partir de fragmentos poéticos recontados pelos corpos que integraram a atividade. Intitulado “Sítio”, o poema foi construído usando trechos das poesias “É preciso aprender a ficar submerso”, de Alberto Pucheu, “Sítio”, de Claudia Roquette-Pinto, “Manifesto”, de Jorge Salomão, “Nada vai apagar meu sorriso”, de Mano Melo, e “Coisas assim”, do próprio Paulo Sabino.

Sítio

É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a persistir, a não desistir, é preciso, é preciso aprender a ficar submerso, é preciso aprender a ficar lá embaixo, no círculo sem luz, no furacão de água que o arremessa ainda mais para baixo, onde estão os desafiadores dos limites humanos.

Olhar o mar não traz nenhum consolo (se ele é um cachorro imenso, trêmulo, vomitando uma espuma de bile, e vem acabar de morrer na nossa porta). Um pássaro voando de um lado para o outro. um homem errante entre sons urbanos.

Para mexer com a linguagem, para gerar atalhos, para provocar, para tonificar o sentido das palavras, para inflexionar o moderno, para ser a bomba-relógio no coração do mundo, para ser a sensação do explosivo, do mais caótico, do zero etc. Borboletas brancas numa área pútrida.

Entre os campos de batalha dessa guerra infame, busco trocar amor com quem também me ame. E sei que a maioria das pessoas são pessoas decentes, gente do bem trabalhando para criar filhos e passar sua herança de conhecimentos.

E que venha, enfim, Da era do sistema ruim, O seu desmonte, o seu fim. Pronto para o estopim. A postos com o motim.

#crítica literária #poesia #autoria

A escrita como gesto descolonial

por João Paulo Andrade

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ BEATRIZ LEMOS • 29 DE JULHO DE 2019

Em uma tarde de julho de 2019, a pesquisadora e curadora Beatriz Lemos conduziu uma edição do Laboratório de Crítica no CBB BH, convidando os participantes ao debate em torno de três textos por ela chamados de “textos obra”. Trata-se de textos que instauram uma relação bastante específica com a palavra: apresentados em formato não-acadêmico, tramam estratégias discursivas que correm por fora de uma gramática colonizada. Palavras que costuram a presença de seus autorxs/artistas, Thiago Florêncio, Castiel Brasileiro e Jota Mombaça, iluminando formas de performatividade que pressupõe relações de co-presença entre vida, corpo e palavra.

Veja bem: trata-se de três corpos a quem não resta outra alternativa a não ser uma outra presença, localizada de um lado muito demarcado do abismo construído a partir de uma colonização que não cessa de se efetuar. Então, se Thiago, Castiel e Jota não escrevem, se não colocam seus corpos diante do olhar do outro, se não encenam essa corporalidade a partir de uma gramática outra, ninguém o fará. Suas palavras são insubstituíveis e precisamos cada vez mais destas palavras hoje.

Estamos diante de escritas que se constituem como grito, diário, manifesto, vômito e despacho. Conforme destaca a artista e escritora Jota Mombaça, se toda palavra está mancomunada com uma certa inteligibilidade já dada, cada palavra escrita por estes outros corpos é um parto. Em seus termos, é sobre originar _____: “tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes”.

“Existe uma feroz luz do poder que insiste em fazer desaparecer a menor e mais ínfima imagem ou lampejo de contrapoder”, nos lembra o filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, usando a luz como interessante metáfora para se referir a essa mesma condição. Por outro lado, destaca Beatriz Lemos, existem também contra-luminosidades que requerem seu direito à aparição, apesar da luz que a tudo nivela. Sob esta luz não há eu e você, portanto não haveria outro.

Segundo a pesquisadora, essa grande luz é a razão branca, colonizadora, cisgênera e patriarcal. Sem desconsiderar o poder dessa razão, há uma guerra em curso contra a grande luz, e essa guerra exige que criemos obras que materializem coreografias capazes de nos libertar. Para a artista Castiel Brasileiro, uma das vozes trazidas à discussão, tais coreografias podem dispor, por exemplo, de movimentos antes destinados ao aprisionamento, tais como a própria linguagem.

Superando a linguagem como estratégia de aprisionamento, propõe-se que possamos reconduzi-la na direção de outros corpos, reconhecer em nós mesmos essas alteridades, escrever para ser outro. Nada mais importa a não ser a luta pelo direito de ser outro, apesar e além dos abismos.

Escrever é atravessar um abismo

Primeiro existe eu e você. Entre ambos, um espaço que faz de cada um, respectivamente, um outro. A escrita é uma forma de apagar a fronteira aparentemente intransponível entre esses outros. Opera ao menos concedendo a dimensão dessa fronteira, em cada palavra dada. Escrever, nesse sentido, é sensibilizar esse abismo, torná-lo visível para que um outro possa ter a dimensão de uma existência que até então não tinha se apresentado.

O abismo está mais em mim que no outro. Sim: na verdade é precisamente quando leio o outro que percebo estes abismos ainda intransponíveis. Então descubro que existem os abismos do outro e os meus abismos. A escrita tem esse poder quase xamânico, pois a partir dela a palavra se faz carne. Diante disso, é inevitável sentir o peso de uma presença: é o outro que se dá a ver, apesar e além do abismo.

Escrever é realizar uma performance

No livro “Algo Infiel”, os professores Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves dizem que uma performance exige outra performance porque o dom é performativo. ‘Eu te dou isto’, diz o poeta; e ao ouvinte não cabe resposta fácil como ‘não quero’; o poeta retorna: ‘eu já te dei’, algo aconteceu, performou-se no momento de uma entrega. ‘Está dado’. O que fazer com o que se deu?”.

A performance é, portanto, um gesto de extremo comprometimento com o outro, pois entrega-lhe algo inescapável. Quando o ato da performance se realiza, o outro é convocado a _____. Trata-se de um acontecimento marcado pela radicalidade do devir: um corpo passa a existir de um modo que nunca existira antes. É uma existência que se coloca com toda sua potência de corporificar algo novo no mundo, um gesto de inauguração.

Essa corporalidade é precisamente a inevitável reação ao que o mundo coloca diante de mim. Se realiza no encontro entre meu corpo e as outras materialidades. É o peso das minhas experiências. Dizer que tenho um corpo, que ele está aqui e nada pode substituí-lo é uma responsabilidade que só cabe a mim – só eu sinto esse peso, bem como o peso das outras materialidades que o atravessam na extensão da minha existência. É isto: minha existência é atravessamento entre meu corpo e as matérias com as quais ele se depara. Minha escrita é um testemunho intransferível sobre esse atravessamento.

Beatriz Lemos é curadora e pesquisadora, mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É idealizadora da plataforma de pesquisa “Lastro – Intercâmbios Livres em Arte” e atua na promoção, ensino e curadoria de processos de criação anticoloniais, antirracistas e feministas no Brasil e América Latina. Coordena o Grupo de Estudos Lastro na Casa 1, em São Paulo.

*“Primeiro existe eu e você.
Entre ambos um espaço que faz de
cada um, respectivamente, um outro.
A escrita é uma forma de apagar
a fronteira aparentemente
intransponível entre esses outros.”*



#escrita #descolonização
#critica #performance

Não precisamos de outro herói

por Gustavo Barreto

PROCESSOS COMPARTILHADOS C/ THIAGO DE PAULA SOUZA • 15 DE JANEIRO DE 2020

“O que é universal? Como quebrá-lo?”



Ao redor da mesa, uma roda de conversa cresce aos poucos, com textos e projetos que se apresentam para uma futura leitura coletiva. Antes de prosseguir propriamente à atividade, todas as pessoas se apresentam: nomes, signos, origens, interesses e motivos que as levaram a estar no curso **Processos Compartilhados**, com o curador e educador Thiago de Paula Souza.

Seguimos a uma breve apresentação do nosso convidado e damos início, então, à leitura do primeiro texto: “Rumo à uma Redistribuição Desobediente de Gênero e Anticolonial da Violência”, da artista Jota Mombaça. A proposta de Thiago é simples: cada participante lê o que desejar em voz alta para todo mundo e assim, as cerca de 20 páginas foram sendo engolidas por nós. O momento foi denso: denso pelo título, denso pelo conteúdo, denso pelas pessoas que estavam presentes, denso pelo espaço. A primeira parte do encontro, realizada antes de um respiro entre as suas cinco horas de duração, foi assim composta por densidades verbalizadas a partir da leitura coletiva que nos unia.

Antes de propriamente ter início o debate, Thiago nos mostra uma foto da equipe curatorial da Bienal de Berlim de 2018, composta pela sul-africana Gabi Ngcobo, a estadunidense Nomaduma Rosa Masilela, a alemã Yvette Mutumba, o ugandês Moses Serubir e ele mesmo, todas pessoas negras. A foto estampava um dos principais jornais da cidade de Berlim, com a seguinte manchete, em tradução livre: “O negro é a nova arte”. Como uma foto com tantas possibilidades potentes de representação pode ser capturada assim, em um único título? Por que o destaque não foi dado à pesquisa de cada pessoa, principalmente se for levado em conta que os membros são de países diferentes? E do que se trata, afinal, a própria Bienal, objeto daquela reportagem, intitulada “We don’t need another hero”? (“Não precisamos de outro herói”).

Para além dos marcadores sociais

Logo em seguida, Thiago tece comentários sobre as falas de apresentação de alguns dos participantes, destacando um motivo recorrente entre os que levaram essas pessoas a assisti-lo: “ouvir um curador negro no CCBB RJ”. A razão primeira que as levaram a ouvi-lo seria, então, a questão racial? Mas e quanto à sua pesquisa? Será que as pessoas são levadas a ouvir um curador branco por seu trabalho ou pelo fato de ser branco?

Começa, assim, um debate a respeito dos marcadores que a estrutura racista, misógina e heterocissexista nos impõe, e de como as pessoas brancas, cis ou do gênero masculino não precisam se identificar como tal, como se tais marcadores representassem um status do que é normal, universal e natural. Por qual motivo, entretanto, não podemos classificá-los também? Por que não podemos marcá-los, quebrando a ideia desses grupos como um padrão supostamente neutro ou ainda, nas palavras de Thiago, como aqueles “que têm direito à não visibilidade”?

As vozes se multiplicam, e as opiniões caminham pela sala, em meio a uma atividade que não visa fechar discussões, mas levanta-las. Surgem posições divergentes e complementares: “O que é o universal? Como quebrá-lo?”. Discutimos ainda sobre a importância de se ressaltar as questões de gênero, raça e classe em espaços historicamente dominados por uma elite econômica, branca e cis, justamente para marcar uma posição diferente e caminhar em direção a uma representatividade que permita a outras pessoas enxergarem a possibilidade de ocupar esses espaços.

Em busca de outras representatividades

Ao longo de toda a conversa, destacamos situações em que algumas pessoas são ouvidas apenas por causa de marcadores sociais: ser trans, negro, mulher etc. A representatividade se daria, nesses casos, como uma obrigação, gerando situações mais do que esperadas: pessoas negras chamadas apenas para falar de questões raciais ou ainda mulheres chamadas apenas para conversar sobre feminismo, entre outras. Enquanto isso, uma pessoa branca poderá ser chamada para falar sobre qualquer coisa, inclusive sobre os temas e questões que afetam todos os corpos.

Outra pergunta surgiu, por fim, em meio ao debate. Constatando que o sistema capitalista se estrutura justamente a partir da opressão, seria possível fugir destes marcadores? Como ser visto não apenas a partir deles?

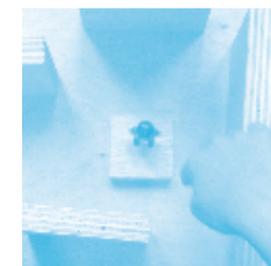
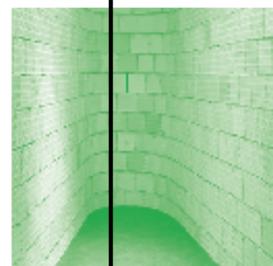
Algumas propostas também surgiram: por exemplo, marcar os não marcados. Pensando mais especificamente no campo da mediação cultural, falamos ainda sobre a possibilidade de realizar visitas apresentando a obra do artista branco X, da artista cis Y ou ainda do artista homem Z – os demais, por sua vez, seriam apresentados apenas como artistas. A partir deste encontro, podemos enxergar alguns caminhos para inverter a suposta normalidade em que vivemos – ou melhor, para quebrá-la. Afinal: “We don’t need another hero”.

Thiago de Paula Souza é curador e educador. Com a também curadora Gabi Ngcobo, criou a plataforma I’ve Seen Your Face Before, parte do projeto Ecos do Atlântico Sul, do Goethe-Institut. Foi um dos curadores da 10ª Bienal de Berlim e da 3ª edição da Frestas – Trienal de Artes do Sesc Sorocaba. Trabalhou como educador no Museu Afro Brasil, em São Paulo.

#curadoria #igualdade racial
#arte contemporânea



- #arquitetura*
- #arte contemporânea*
- #arte relacional*
- #brincadeira*
- #colaboração*
- #deriva*
- #expografia*
- #futuro*
- #intervenção urbana*
- #marcenaria*
- #memória*
- #museologia*
- #paisagem*
- #poesia*
- #quadrinhos*
- #rua*
- #urbanismo*



Práticas do espaço



Aprendizados de deriva

por Juba Duarte

PROCESSOS COMPARTILHADOS C/ VÂNIA MEDEIROS • 23 DE AGOSTO DE 2019

“Tenho interesse total, quase obsessão pelas histórias do cotidiano, do dia a dia, fora das narrativas grandiloquentes, heróicas, arquetônicas, projetuais. A história dos “praticantes ordinários”, em seu “corpo a corpo amoroso com a cidade” (...). A cidade tática, que é diferente da cidade estratégica. A cidade dos desvios para um café com alguém encontrado na rua, das brechas, das interrupções, dos tropeços. São narrativas que se perdem no tempo e quase nunca são registradas.” As cidades vêm ficando cada vez mais agressivas e menos abertas aos atalhos... Especialmente as latino-americanas, minha grande paixão.”

Quem diz essas palavras é a artista e pesquisadora Vânia Medeiros, convidada a conduzir um encontro do curso **Processos Compartilhados**, no CCBB SP. Realizada em uma tarde de sexta feira, a atividade reuniu artistas, educadorxs sociais e professorxs da rede pública e privada. No total foram 13 participantes, entre alguns que já conheciam o trabalho da artista e outrxs que procuravam maior proximidade com processos criativos no campo da arte educação.

A artista trouxe inúmeras referências de diferentes áreas do conhecimento, propondo uma experiência bastante rica e interdisciplinar ao dialogar com teóricxs das esferas da antropologia, arquitetura, geografia, arte e educação, dentre os quais o antropólogo Michael Taussig, o historiador Michel de Certeau, xs arquitetxs Sérgio Ferro e Paola Berenstein e xs artistas Amílcar Packer, Mônica Hoff e Pablo Helguera.

No primeiro momento, além de compartilhar um breve resumo a respeito de sua formação acadêmica de forma a contextualizar sua produção, Vânia Medeiros apresentou dois dos seus principais trabalhos, “Cadernos de Campo” e “Cuadernos de Medellín”. Fazendo referência à formação em jornalismo, Vânia trouxe lembranças de processos que a motivaram a produzir publicações a partir de processos artísticos, sobretudo relacionadas ao desenho. Com o passar do tempo, o interesse da artista foi se direcionando a observações sobre a função dos cadernos como espaços de registro, reflexão e memória, ao longo de processos que consideram, em suas próprias palavras, “ser o caderno uma extensão do próprio corpo”.

Cadernos de Campo e Cuadernos de Medellín

“Foi interessante o trabalho de desenhar. No começo, achava que não ia conseguir participar, porque eu chego muito cansado no final do dia. Mas, quando começou, gostei dos encontros, do momento, do café, das conversas... Era um trabalho, mas, ao mesmo tempo, era engraçado. Eu não sabia que o trabalho que eu fazia poderia despertar o interesse de alguém. Ainda mais para fazer um livro com as coisas que eu faço. Isso me chamou atenção, e resolvi desenhar todos os dias. Eu até esquecia o cansaço à noite.”

— Aduino de Oliveira Santos, natural de Itaberaba (BA)



Em “Cadernos de Campo”, Vânia Medeiros propõe processos colaborativos com trabalhadores da construção civil, em São Paulo, e profissionais do sexo, em Salvador. O trabalho parte de um convite a sete profissionais de cada área a desenhar, em cadernos, suas rotinas de trabalho durante o período de um mês. A artista conta que os participantes foram orientados a desenhar em suas próprias casas, ao final das jornadas diárias de trabalho, e participaram ainda de quatro reuniões semanais de partilha e discussão dos desenhos realizados.

Por cada hora de encontro com a artista, colaboradores e colaboradoras ganharam o equivalente à sua remuneração por hora de trabalho, baseando-se em tabelas sindicais, no caso da construção civil, e em entrevistas pessoais, no caso das prostitutas. O primeiro processo foi subsidiado pelo Contracondutas, plataforma de apoio a projetos de arte que discutem trabalho análogo ao escravo na construção civil, e culminou, em 2017, na publicação de um livro com desenhos e depoimentos dos participantes. No ano seguinte, o mesmo processo foi realizado de modo independente com prostitutas da capital baiana. Por esses trabalhos, Vânia foi indicada ao prêmio Select de Arte e Educação em 2017 e 2018.

“Cuadernos de Medellín”, por sua vez, tem origem num processo de coleta, criação e sistematização de micronarrativas do cotidiano da cidade de Medellín, na Colômbia, desta vez percebidas e contadas exclusivamente por mulheres. A primeira parte do processo foi realizada em agosto de 2018, durante a residência artística Plathedro, e se deu com a participação de nove colaboradoras, reunidas a partir de uma convocatória aberta. Durante o mês de trabalho, a pesquisadora e curadora colombiana Maria Catarina Duncan atuou como interlocutora do processo, baseado em derivas pela cidade. Em colaboração com Maria Catarina, foi construída uma publicação a partir das interações entre o grupo e Vânia, considerando ainda aspectos pessoais de sua experiência enquanto artista residente.

Caminhadas pela cidade

Após a exposição dos dois projetos de pesquisa da artista, Vânia orientou o grupo na confecção de cadernos artesanais que serviriam como suporte para registros feitos a partir de uma caminhada no centro de São Paulo. Inspirada no texto “Teoria da Deriva”, de Guy Debord, a convidada propôs ao grupo que realizasse uma deriva pelas ruas do entorno do prédio, em uma prática semelhante à que havia se dado em Medellín.

Nesse exercício, xs participantes deveriam andar pelas vias observando pessoas e espaços, em um movimento de captar o banal, o cotidiano, a efemeridade dos lugares e do próprio tempo, apontados pela artista como objetos de sua pesquisa. Vânia orientou-os ainda a escolher uma ou mais transeuntes para inspirar um desenho de observação, assim como a criar de uma narrativa ficcional para cada pessoa escolhida. Durante o exercício, xs integrantes também foram estimuladxs a recolher alguma materialidade das ruas: uma pedra, uma bituca de cigarro, um pedaço de papel, enfim, algum vestígio do trajeto percorrido.

Depois de retornar da caminhada pelos arredores do prédio, cada participante compartilhou com o grupo diferentes aspectos do processo de itinerância: suas percepções sobre o cotidiano, o que sentiram, o que observaram, o perfil dxs demais caminhantes, o ritmo da cidade, suas cores, cheiros, frestas e formas.

A partir das falas trazidas à roda, o processo pareceu se aproximar das etnografias realizadas por estudantes e profissionais de antropologia, chamando atenção às diferentes práticas, jeitos e costumes sociais, assim como à compreensão de dinâmicas que culminam na criação e vivência de diferentes culturas: observar a cidade e conhecer a cultura em torno dela, assim como Baudelaire identificava o estilo moderno dxs cidadãos parisienses por meio do flâneur, ainda no século XIX.

Entre as múltiplas questões que emergiram do processo de deriva dxs participantes, algumas podem ser destacadas: a ocupação do espaço público pelas mulheres, considerando como seus corpos reagem, de que maneiras habitam e experimentam a cidade; a intensa presença de pessoas em situação de rua no centro de São Paulo, e o trabalho da guarda civil metropolitana e de agentes da assistência social junto a essa população de rua; a constante limpeza das ruas centrais, atrelada ao trabalho dos agentes de limpeza da prefeitura, em comparação à falta do serviço nas áreas periféricas da cidade; e, finalmente, a postura atenta e rígida dxs seguranças patrimoniais nos prédios do entorno.

Leitura de Runas

Vânia Medeiros orientou os integrantes do grupo a registrarem, por meio de desenhos, os trajetos feitos pelas ruas. Pediu, também, que eles apresentassem os resíduos coletados durante os trajetos e dessem um significado a cada um deles, convertendo-os em “runas”, em referência a uma linguagem mística que traz em seu significado magia e importantes profecias.



Uma das runas, por exemplo, era um ramo que continha sete folhas, e fazia menção ao trevo de quatro folhas, que representa a sorte. Para a leitura dessa runa, haviam dois desenhos distintos que abrangiam quatro folhas e traziam um significado positivo, atrelado à sorte. O restante das três folhas simbolizava percalços pelos quais a pessoa poderia passar para alcançar o sucesso. Usando alegorias como essas, o grupo passou a criar algumas previsões a partir de perguntas lançadas pelos participantes.

Uma delas se referia a um convite de trabalho recebido por uma das integrantes. De olhos fechados, a participante escolhia três runas, de onze enfileiradas no chão, e então apresentava seu problema ou questionamento ao grupo. A primeira runa estabelecia uma relação com o passado, a segunda, com o presente, e a terceira, com o futuro, sendo que a síntese desses três elementos resultava em uma espécie de direcionamento para a questão trazida à roda.

O processo nitidamente serviu para que os integrantes do grupo se aproximassem ainda mais, e coletivamente encontrassem soluções e respostas para questões individuais. Algo bastante sensível e necessário em meio a grandes metrópoles como São Paulo, onde há um individualismo crescente, frivolidade diante das relações e sofrimentos humanos e pouco olhar e escuta com xs outrxs.

Vânia Medeiros é formada em jornalismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA), pós graduada em Artes Visuais na Argentina e mestre em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (USP). É coordenadora da plataforma de publicações independentes Conspire Edições, tendo publicado livros de artista e fanzines que podem ser vistos em cargocollective.com/conspireedicoes.

#deriva #rua #colaboração

Pequeno manual de salva-vidas

por Karoline Carvalho

LABORATÓRIO DE CRÍTICA C/ GÊ ORTHOF • 09 DE ABRIL DE 2019

Em de abril de 2019, o CCBB DF recebeu o artista e professor Gê Orthof para uma edição do Laboratório de Crítica. Doutor e Mestre em Artes Visuais, Gê trabalha com instalações, intervenções, performance e desenho desde os anos 1980. Evitando falar de si mesmo, o artista preferiu apresentar aos participantes alguns vídeos que traduziam sua trajetória e seus processos de criação.

A partir desses vídeos, o convidado refletiu sobre as possibilidades de se criar entre a memória e os sonhos. “As coisas vão aparecendo para mim enquanto vou montando, elas se revelam durante o processo. Quanto mais tempo tenho de intimidade com uma obra, melhor vou entendendo, mais as ideias vão clareando”, afirmou o artista, sobre o próprio processo de criação.

“Os Himalaia: Ele que Não Subia em Árvores” foi uma das instalações comentadas por Gê Orthof durante o curso. Ao compartilhar essa referência conosco, o artista fez menção a uma série de livros que perpassam sua história, dentre os quais “Tintim no Tibete” (1959), a aventura em quadrinhos de Hergé.

Segundo ele, o primeiro contato com o livro se deu quando seus pais fugiram da Ditadura brasileira e se exilaram em Paris. Àquela altura, ele era a primeira criança sul-americana a estudar em seu colégio e conta ter aprendido francês lendo “Tintim no Tibete” com sua professora. “As ideias ficam depurando em algum lugar e estranhamente se conectando até que objetos chegam, os livros chegam, mais e mais histórias chegam, e um trabalho passa a existir”, comentou, para em seguida propôr uma atividade de construção coletiva relacionada justamente à potência de memórias contidas em certos objetos.

“Quanto mais tempo tenho de intimidade com uma obra, melhor vou entendendo, mais as ideias vão clareando.”



A construção do manual

Na atividade proposta pelo convidado, cada participante deveria trazer a roda, objetos previamente escolhidos, que estivessem ligados a suas memórias e afetos. Em seguida, cada um deveria apresentar o objeto e explicar a razão de sua escolha. Posteriormente, foi sugerido que os participantes escrevessem três palavras-chave relacionadas ao objeto.

Os objetos eram diversos, e alguns participantes foram inclusive pegos de surpresa. Chaves, chaveiros, um pequeno escaravelho e também algumas jóias, entre outros itens, ganharam, ao longo da dinâmica, novos significados e sentidos. Uma das participantes, em particular, apresentou um elástico de amarrar cabelos e contou aos demais que se tratava de uma lembrança de sua filha, que sempre estava com ela. Em sua visão, era um objeto que reduzia a distância entre as duas e reforçava a presença daquela relação.

Na segunda etapa, os participantes deveriam escolher um objeto de outro participante e escrever três novas palavras-chave que evidenciarão a relação entre o primeiro objeto apresentado e o objeto recém-selecionado. Ainda como parte da atividade, cada participante deveria escolher, dentre algumas citações trazidas pelo artista, uma que reverberasse, por contraste, as palavras-chave associadas aos objetos.

Salve-se quem puder

Finalizando sua proposta, Gê Orthof sugeriu que cada um, durante aquela semana, criasse uma mensagem de S.O.S. para um destinatário desconhecido e pedisse a ele que o salvasse, poeticamente, de seu próprio naufrágio. Seria preciso, então, que cada participante deixasse o seu objeto, juntamente com a mensagem de S.O.S., em um café e pedisse ao destinatário que escrevesse um retorno à mensagem encontrada.

Nas semanas seguintes, cada um iria sentar-se novamente, no mesmo café, lembrar tudo o que esqueceu de dizer, ou talvez, de fazer com seu objeto. E uma vez que já não estivesse mais no mesmo lugar, e o objeto já não lhe pertencesse, pra onde teria ido? Com quem? E de que aspecto do objeto mais se sentiria falta?

Gê Orthof é artista e professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Trabalha com instalação, performance, vídeo e desenho. Realizou exposições individuais em diferentes cidades brasileiras, assim como nos EUA e no Reino Unido. Recebeu bolsas e prêmios de instituições como Penn State University, em Pennsylvania, Escola de Comunicações e Artes da USP, Columbia University, em Nova York, Associação de Críticos de Arte de São Paulo, Centro Cultural de Curitiba e Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil do Rio de Janeiro.

#memória #quadrinhos #poesia

A sobrevivência das ideias

por Marina Brasil

PROCESSOS COMPARTILHADOS C/ ANA MARIA TAVARES • 21 DE MARÇO DE 2019

Imagine que você está subindo uma escada. Normalmente, quando subimos escadas, imaginamos chegar a algum lugar. Mas essa escada é, na verdade, a saída para algum lugar – e tem rodas. Essas rodas provocam certa instabilidade, porque fazem a escada se mexer um pouco, à medida que se anda sobre ela. Chegando ao topo, há uma plataforma e, depois desta, um abismo de onde se pode avistar apenas um fone de ouvidos e um grande espelho. Esse espelho, no entanto, reflete não só a sua imagem, como também todo o espaço atrás de você, incluindo outras pessoas, estejam elas lá em baixo ou sobre outras escadas.

Ao se deparar com sua imagem, você pega o fone e o coloca sobre os ouvidos. Nesse fone, há um áudio de 16 minutos, ao longo dos quais um repórter fala sobre o trânsito de São Paulo. Tanta coisa acontece que mais parece o retrato de um evento apocalíptico. Um aglomerado de 500 pessoas, fogos de artifício, carreta parada na avenida Castelo Branco, calçada da Radial Leste, na rua dos Trilhos, totalmente ocupada, congestionamento inevitável, visibilidade prejudicada. É melhor cancelar a viagem por medida de segurança”. Junto à gravação, também existe uma suave música instrumental de fundo, que nada parece ter a ver com a situação. E o trânsito, ainda que não esteja andando, se mexe, mesmo que não vá a lugar algum.

Virar o objeto, ser a escultura

Embora eu nunca tenha visto esse trabalho pessoalmente, trata-se de “EXIT II”, da artista Ana Maria Tavares, convidada a conduzir a edição de março de 2019 do curso **Processos Compartilhados** no CCBB BH. Por que falar, então, de um trabalho que nunca vi? Afinal, segundo o artista espanhol Antoni Muntadas, “percepção requer envolvimento”.

Durante sua participação no Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, a artista Ana Maria Tavares nos lembra que, para além de uma noção objetual, cada trabalho de arte nasce, se desenvolve e se apresenta como um sistema, envolvendo e sendo envolvido por uma série de relações durante a criação, a realização (ou montagem) e também na sua repercussão (dentro, fora e durante). Desta forma, o trabalho não está fechado em si mesmo como coisa finalizada: ele se constrói em camadas e passagens.

Não devemos nos preocupar, neste momento, com a experiência factível do trabalho (um relato de uma experiência), mas principalmente com as suas extensões: da(o) artista à obra, da obra aos públicos e ainda a todas as camadas que envolvem a experiência

de uma ação artística enquanto coisa pública. Começamos por uma experiência que não vivi (ou não vi vendo) porque a proposta deste texto é destacar uma ideia ou ainda um trabalho que, um dia, foi ideia. “Porque as ideias precisam sobreviver”, afirma a convidada. “Onde está a obra?”, “O que é a obra?”, indaga mais adiante.

Da contemplação à vivência

Na obra “Uma e três cadeiras” (1965), do artista conceitual estadunidense Joseph Kosuth, existe uma definição de cadeira, a foto de uma cadeira e uma cadeira – o objeto. Ali, a expressão da obra está na ideia. Não digo que a forma esteja a serviço de um conceito: realmente acredito que sejam espaços intercambiáveis, mas como apontar a obra quando o objeto se desmaterializa? Há uma cadeira, a representação de uma cadeira e uma ideia de cadeira – para Kosuth, todas são equiparáveis. O que faz da arte ser arte, para além da institucionalização? Ou para além da nomeação da coisa pelo artista? O francês Yves Klein, além de pintar telas, assinou ainda na primeira metade do século XX o nada como obra de arte.

O alemão Joseph Beuys diz que “todo mundo é artista”, mas se tudo pode ser arte, e ao mesmo tempo nem tudo o é, quem define? Ana Maria Tavares afirma que precisamos sobreviver primeiro como seres humanos, segundo, como artistas, e, depois, como mulheres. “Se não me autorizo, não sobrevivo”, afirma. Nem ela, nem nós e nem as ideias.

A escultura escapa, então, da compreensão apenas tridimensional para entrar no campo expandido. Nas palavras da pesquisadora estadunidense Rosalind Krauss, “a escultura é permeável, fazendo um trânsito para o mundo”. As instalações, performances, happenings e obras de land art são entendidas, portanto, como mais do que trabalhos tridimensionais. Incorporadas ao espaço, são experiências impermanentes e que muitas vezes contam com a participação ativa do corpo e do tempo de espectadoras e espectadores.

Como falar de objeto escultórico quando temos fumaça em “Nimbus Dumont” (2014), do holandês Berndnaut Smilde? Ou quando temos peças que, na verdade, são ações, como em “Grapefruit” (1964), da artista japonesa Yoko Ono? Quando se tem uma produção tão plural, flutuante e instável, como na contemporaneidade, a questão já não é definir. Talvez seja mais uma questão de compreender como cada trabalho faz sentido para o público, ou melhor, como ele é vivenciado. Vivenciar, diferente de apenas experimentar, pois existe no primeiro termo o fator da assimilação de um conhecimento ativo. “Como me coloco diante do mundo para perceber esse mundo?”.

Estou partindo do pressuposto de que tudo é escultura e tudo é desenho. Estar suspenso em frente a um espelho enquanto se ouve um áudio confuso é uma vivência que proporciona uma experiência escultórica, moldando a vivência do participante e, também o próprio sentido da obra. Existe ainda o fator quadridimensional da experiência: a temporalidade da obra, que se desdobra a partir de instâncias e especificidades que nos afetam. Mostrar em um museu ou expor em um parque, por exemplo? Fazer só ou coletivamente? Qual a duração de um trabalho? Qual o lugar do artista nessa produção de sentido? E como pensar a experiência do trabalho para o público?

Não se trata somente de dar fôlego a uma imagem, como também de compreender em que momento um trabalho gera intersubjetividade, isto é: compreender a “arte como experiência de risco que desestabiliza o sujeito” e que, por desestabilizá-lo, gera a possibilidade da dúvida. Alguns dizem que a atividade do artista é como uma grande relação entre pergunta e resposta – não como termos necessariamente opostos, mas que, pelo contrário, se complementam e caminham juntos. “Como falar de coisas que (ainda) não existem?”, a exemplo do que indagava o título da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014. E como falar de coisas que existem e ainda não foram percebidas?

Manual de sobrevivência

Ao longo do encontro, a artista compartilhou ainda uma série de pontos que considera importantes para a ambicionada “sobrevivência das ideias”. Mais ainda: pontos importantes para que as ideias possam existir no mundo, em uma articulação que Ana Maria Tavares entende como processo de tradução: de uma linguagem à outra, de uma ideia a um trabalho. A esse respeito, artista apontou sete fatores importantes para que ideias continuem em circulação.

1. *A ideia começa a sobreviver à medida em que sai do campo do abstrato, seja a partir de um esboço no papel ou de outro tipo de registro;*
2. *Sistematização e arquivo da produção;*
3. *Atualização: em movimento, em discussão e atento ao mundo. Qual a urgência do trabalho para o mundo hoje? Como meu desejo se conecta a ele?;*
4. *Sistemas de circulação;*
5. *Sistemas de display;*
6. *Público(s), pois os públicos são vários e são múltiplos;*
7. *O artista agente: o artista como funcionário de si mesmo. Fazer arte não necessariamente significa fazer a mesma coisa todos os dias, mas um estado de busca. Cada trabalho tem seu próprio tempo, seja um mês ou dez anos.*



Ao sete fatores apontados por Ana Maria Tavares, tomo a liberdade de adicionar outros quatro, também mencionados durante o encontro.

8. *A obra como sistema e não como objeto, de modo que o fazer se dá a partir da possibilidade de criação de relações;*
9. *A linguagem como construção da obra;*
10. *Quem, o quê, onde, para quem, quando, como e por quê?;*
11. *Cuidar do presente, do passado e do futuro: para onde vamos, para onde olhamos, “como olhamos o que nos tornamos?”.*

“Qual a ideia de futuro que se tinha no passado? Qual a ideia de futuro que se tem hoje?”, segue indagando a artista. Seria possível, afinal, saber do futuro? Talvez seja possível projetar. “Projetar”, vem do latim *projicere*, palavra que significa arremesso. Essa parece ser a perspicácia de uma ideia e digo perspicácia como capacidade de penetrar: é sobre sagacidade. Ainda que surjam em um campo abstrato, as ideias ultrapassam a noção de tempo. Não porque não estejam atreladas a modos de operação precedidos por contextos e localizações específicas, mas porque vêm de movimento, e movimento vem de ação. E ao final do encontro com Ana Maria Tavares, nos perguntamos: Quais as ações mínimas devemos tomar para que uma ideia, então, sobreviva?

Ana Maria Tavares estudou Artes Visuais na FAAP, em São Paulo, recebeu o título de Mestrado da School of Art Institute of Chicago e PhD pela USP, em São Paulo. Ganhou as bolsas Guggenheim Foundation Grant (NY), Ida Ely Rubin Artist-in-Residence at MIT (Massachusetts) e Lynette S. Autrey Visiting Scholars, do Humanities Research Centre of the Rice University (Houston).

#arte contemporânea #arte relacional #futuro

Intervenção urbana: arquitetura, arte e cidade

por Guilherme Augusto, em colaboração com Geovana Freitas

TRANSVERSALIDADES C/ CARLA BARRETO E IGOR LACROIX • 22 DE AGOSTO DE 2019

No livro “Cidades Para Pessoas” (2010), o arquiteto dinamarquês Jan Gehl descreve Brasília como uma “cidade feita para os carros”. Embora encontre justificativa no Eixo Rodoviário formado pelas asas Norte e Sul e pelas largas distâncias entre os prédios de Oscar Niemeyer no Eixo Monumental, a crítica parte de uma ideia europeia de organização urbana, sem levar em conta o contexto e o cotidiano da capital federal do Brasil – uma construção urbanística moderna planejada e construída no século XX. Portanto, seus inúmeros espaços vazios, vistos pelo teórico como inseguros, também podem ser compreendidos como espaços” em potencial para a ocupação das pessoas”, defendem os artistas e arquitetos Carla Barreto e Igor Lacroix.

Convidados a conduzir a edição de agosto de 2019 do curso **Transversalidades**, no CCBB DF, eles trouxeram ao público uma discussão a respeito das relações entre a arquitetura e o urbanismo de Brasília, e o movimento urbano da cidade, reconhecendo uma dupla relação: ao mesmo tempo em que o urbanismo se apresenta como empecilho à mobilidade, ele atravessa esteticamente quem visita a cidade, chamando atenção por suas sinuosas curvas e pelo ar de modernidade.

Em seguida, Carla e Igor promoveram uma roda de conversa na qual foram discutidos trabalhos de intervenção artística desenvolvidos em Brasília como resposta à organização urbana da cidade. “A ocupação do espaço público é uma característica tão forte de Brasília que provavelmente [o arquiteto e urbanista] Lúcio Costa já tinha isso em mente quando elaborou o Plano Piloto. Os espaços vazios são uma espécie de simbolismo arquitetônico que funciona para proteger as construções”, argumenta Igor, mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB).

Conforme destacam os pesquisadores, intervenções urbanas podem ser entendidas como ações artísticas que criam situações de diálogo com a cidade e seus habitantes. No caso de Brasília, tais ações geralmente se concentram no espaço central da cidade, intencionalmente distantes das cidades periféricas, também conhecidas como regiões administrativas. Trata-se, em linhas gerais, de cidades que nasceram a partir do movimento de resistência dos trabalhadores que chegaram para a construção da capital e que, ao término, exigi-

ram permanecer na grande e nova cidade que bradava seus tons de modernidade, avanço tecnológico e também exclusão. Assim nasce Brasília, com seus arredores indesejados pelo centro, porém mantidos pela resistência.

Arte e resistência

Para a dupla de pesquisadores, o fato de a capital ter sido inaugurada em 1960 e se desenvolvido durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985) inesperadamente contribuiu para que o espaço urbano se tornasse mais agregador de experiências públicas e artísticas. “Após esse período, passa-se a revistar a cidade a partir de um novo aspecto, que se distancia da paisagem urbana tal como ela foi elaborada. É um processo de percebê-la como um local possível para diferentes construções”, comenta Carla, mestre em Arte Contemporânea pela UnB.

Essa noção estabelece um diálogo com uma ideia expandida de arquitetura, que passa a atuar não só na projeção de espaços internos ou externos, mas também na tangente com a arte contemporânea e suas linguagens, com o objetivo de intervir na paisagem urbana. “Sendo assim, o espaço da cidade também se torna um lugar que recebe a atuação de artistas, seja por meio de instalações ou intervenções. São linguagens que se voltam a perceber a cidade como um espaço de exposição e atuação. E isso mostra a interface entre arte e arquitetura”, comenta a pesquisadora. Segundo Igor, esse ponto de encontro pode ser descrito, segundo Igor, como um processo de apropriação do espaço público. “É um exercício de tornar a cidade mais acessível, não como forma de requalificação dos vazios que ela possui, mas para experimentar o potencial de que isso reflita socialmente”, acrescenta.

Um dos primeiros experimentos realizados por Carla Barreto e Igor Lacroix aconteceu justamente no CCBB DF. Batizado de “O Móvel”, o trabalho estabeleceu um diálogo direto com a fachada do prédio de modo que pudesse, no período noturno, receber projeções em vídeo e se transformar em uma escultura lúdica. “A partir da conversa estabelecida com a construção, passamos a colocar em perspectiva as próprias estruturas arquitetônicas construídas na cidade, que fazem parte de sua paisagem”, comenta Carla.



“880 tijolos fazem uma parede”

A busca por estabelecer um diálogo entre a cidade e as estruturas arquitetônicas que a formam deu origem à intervenção “880 tijolos fazem uma parede”, instalada na galeria de Curators em 2019, durante a terceira edição do ciclo “A Cidade que Invent(amo)s”. Operando como uma estrutura transitória entre arquitetura e arte, a obra – que consiste em uma parede de tijolos curva construída na fachada da galeria – estabelece uma conciliação entre o espaço público, da rua, e o privado, da galeria. Ademais, a estrutura serviu de palco para uma série de atividades cujo principal objetivo era discutir, teórica e filosoficamente, assuntos relativos à arquitetura e à arte.

“Além de gerar um estranhamento, por ser uma parede construída onde normalmente está uma porta e uma vitrine, a obra traz uma surpresa. No fundo da curva, a única fresta entre dois tijolos mostra uma fotografia de Lúcio Costa. A obra completa também traz um letreiro, na fachada da galeria, que reproduz um poema supostamente psicografado pelo arquiteto e urbanista. Apesar de ter sido escrito por nós, o texto foi feito com base nas ideias dele, que é o espírito de Brasília”, esclarece Igor.

“A galeria se modificou, não era mais a mesma. Esse trabalho gerou toda uma nova dinâmica que refletiu no entorno. As pessoas que passavam por lá não tinham como entrar na galeria e acabavam por se questionar: “Que lugar é esse? Do que se trata isso?”. Ela criou esse tipo de relação com o público e com o próprio espaço, suscitando uma resposta imediata da cidade”, completa Carla.



Nos últimos dias da mostra, a parede recebeu uma pixação coletiva. Pouco tempo depois, ocorreu a derrubada do muro, uma ação aberta à participação do público que, ao final, pôde levar pedaços de tijolos como souvenir. A partir de exemplos como esse, o debate entre os convidados e o público se desdobrou em muitas indagações, principalmente em relação aos habitantes que interagem, intencionalmente ou não, com as intervenções no Plano-Piloto de Brasília, e a outros, que experimentam a cidade apenas como passageiros e operários.

Carla Barreto é mestre em Arte Contemporânea pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UnB e doutoranda da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em Portugal. Artista plástica e arquiteta, é professora de Teoria e História da Arte e coordena o curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

Igor Lacroix é arquiteto, artista plástico e pesquisador da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em Portugal. Mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura e Urbanismo pela UnB, é doutorando em Tecnologia, Ambiente e Sustentabilidade na mesma instituição.

TRANSVERSALIDADES C/
CARLA BARRETO E IGOR LACROIX
youtu.be/bahziECqDtk

#urbanismo #intervenção urbana #paisagem

Canteiro aberto

por Daniel Toledo

ATIVIDADE ESPECIAL C/ BROTOS OFICINA • DIA DO MEIO AMBIENTE • 07 DE JULHO DE 2019

Situado em um dos espaços mais privilegiados dentro do planejamento urbano de Belo Horizonte, o CCBB BH tem ao seu redor exemplares de diferentes planos para a capital mineira. O desenho da praça e dos edifícios em seu entorno, concebidos ainda nos anos 1900, trazem referências à arquitetura neoclássica e aos jardins franceses. Nas décadas de 1940 e 1950, passaram a integrar o conjunto o Edifício Niemeyer e a Biblioteca Pública, duas faces bastante distintas do Modernismo que então emergia no país. Décadas mais tarde, já nos anos 1980, foi construído o edifício conhecido como Rainha da Sucata, influenciado por traços de uma arquitetura pós-moderna que ainda hoje causa certa espanto aos frequentadores do local.

Com intenção de destacar a construção espacial como um processo permanente e acrescentar uma nova camada, aos distintos planos que convivem na mesma região, a ação “Canteiro Aberto” foi realizada em junho de 2018, transformando parte da área externa do CCBB BH em um espaço de convívio e construção. “Nossa ideia era reunir pessoas com diferentes concepções sobre o espaço, diferentes modos de pensar a cidade, e, a partir dessa reunião, experimentar dois dias de discussão e construção espacial”, resume Núria Manresa, arquiteta, arte-educadora e integrante da Brotos Oficina.

Aos participantes, em sua maioria jovens e adolescentes, foram disponibilizadas peças de plástico e madeira, ferragens e ferramentas de marcenaria, assim como terra e adubo. Sem que houvesse qualquer plano prévio sobre o ambiente a ser criado, a ação convidou os participantes a um processo colaborativo que se estendeu desde o planejamento até a efetiva construção do mobiliário que, dali em diante, passaria a integrar a paisagem do local.

“Entre os interesses do nosso trabalho, figuram processos e práticas construtivas menos hierárquicas, em que não se diferencie tanto aqueles que planejam, os que constroem e os que usam determinado espaço. No Canteiro Aberto, propomos a ideia de trabalho livre e enxergamos o trabalho como linguagem, buscando que cada um ponha um pouco de si naquilo que faz, sem que haja separação entre o fazer e o pensar. Em vez de privilegiar apenas o desejo de um ou de outro, buscamos identificar desejos coletivos, a partir de uma escuta ao mesmo tempo individual e conjunta”, observa Núria.



Colaboração

Como evidência dessa atitude, a atividade incorporou, sem que isso estivesse previsto, outros colaboradores para além das duas dezenas participantes da oficina e dos integrantes da Brotos Oficina, composta pela arquiteta e seu parceiro, o antropólogo-marceneiro André Perillo. “Logo de início, observamos que alguns funcionários do CCBB utilizavam o espaço para descansar durante seus intervalos de trabalho, e já haviam, inclusive, construído dois banquinhos na mesma área”, conta a arquiteta. “O trabalho partiu, então, da fala e das apropriações que esses funcionários já faziam do espaço, e não por acaso alguns deles acabaram participando do processo”, completa, reforçando o apreço pela aproximação entre construtores e usuários.

Entre os resultados visíveis do trabalho, materializaram-se um banco pergolado de madeira, alguns bancos móveis, vasos para plantas e um jardim vertical, atribuindo novas características ao espaço externo do edifício. “No começo, surgiram, algumas ideias mirabolantes, mas ao longo da própria construção fomos reavaliando o que seria feito. Como não tínhamos referências estéticas específicas, houve vários ajustes entre a imaginação dos participantes e o próprio fazer, que só se apura a partir da repetição”.

Além disso, conforme explica a arquiteta, aos poucos o foco do trabalho acabou se deslocando do almejado resultado para o próprio processo e suas surpresas, incluindo a divisão dos grupos, discussões sobre a origem dos materiais, o manejo das ferramentas e até mesmo a escolha da trilha sonora. “Uma parte importante da experiência tem a ver com romper barreiras e viver em conjunto. Não é que seja harmonioso; são situações cheias de conflito, mas os conflitos são colocados, ouvidos e resolvidos”, aponta.

Ao tomar a centenária – e estática – Praça da Liberdade como uma espécie de contraponto, o projeto realizado pelo grupo teve como importante característica a possibilidade de se adaptar a diferentes situações, considerando, por exemplo o movimento das sombras ao longo do dia, assim como a mobilidade dos bancos. “Foi um exercício sobre como trazer outros interesses para a cidade, como brincar dentro dela e imaginar como ela seria caso não resultasse de uma disputa tão desigual entre diferentes poderes. Em contraposição a ordens que vêm de cima e de fora, privilegiamos os desejos terrestres, de quem habita o lugar, abrindo possibilidades de não sermos tão colonizados e tomando para nós a capacidade de decidir e querer coisas”.

Em atividade desde 2013, a Brotos Oficina realiza projetos que unem arquitetura, paisagismo e fazeres da marcenaria na construção de jardins, varandas, quintais, hortas, pomares urbanos e também cenários e espaços relacionados à arte. Formado pela arquiteta Núria Manresa e o antropólogo-marceneiro André Perillo, atua principalmente em Belo Horizonte e cidades vizinhas.

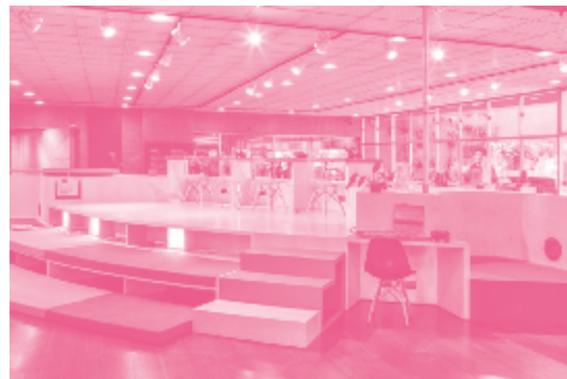


#marcenaria #arquitetura #colaboração

Quem vai cuidar das crianças?

por Gabrielle Martins

PROCESSOS COMPARTILHADOS C/ O GRUPO INTEIRO • 05 DE DEZEMBRO DE 2019



Reunindo diferentes práticas e repertórios nos campos da arte, do design, da aprendizagem, da arquitetura e da tecnologia, o coletivo O Grupo Inteiro foi convidado para conduzir um do curso **Processos Compartilhados**, no CCBB SP. Sob o tema “Infraestruturas e convivialidades”, nos debruçamos em uma conversa sobre as diferentes formas de lidar com a realidade, destacando estratégias do design, da arquitetura e das artes para influenciar nossas relações com os espaços que habitamos.

Entre os principais trabalhos apresentados pelo grupo, figura a obra “Condutores”, uma instalação construída usando hastes de apoio tipicamente encontradas nas estruturas internas de ônibus. A partir de dimensões lúdicas e pedagógicas, a instalação oferece a participantes e espectadores a possibilidade de elaborar relações entre os veículos de transporte público e o brinquedo “trepa-trepa”, bastante comum em parques e playgrounds.

Em determinado momento da discussão, o grupo compartilhou algumas diferenças percebidas entre distintos contextos onde esteve a obra “Condutores”: o vão do Museu de Arte de São Paulo (Masp), em uma área nobre de São Paulo, e o Sesc Interlagos, na zona sul da cidade. Enquanto no Masp existiu uma grande preocupação com as crianças ao usarem os brinquedos, incluindo proteções de segurança e uma equipe de socorro, o contexto do Sesc Interlagos proporcionou uma experiência bastante diferente.

Na nova experiência da obra, não houve equipes para receber e acompanhar as crianças, nem equipes de socorristas para atuar caso fosse necessário: a instalação ficava do lado de fora do edifício, no gramado, e as crianças podiam subir, descer, cair e brincar livremente.



Infância, raça e classe

A partir dessas diferenças bastante nítidas, conversamos sobre processos de infantilização sofridos por muitas crianças, considerando aspectos como o exagero da proteção no brincar e o excesso de cuidado para não cair, por exemplo. E à medida em que nos aprofundamos no debate sobre infantilização, outros questionamentos foram surgindo: quem seriam, exatamente, essas crianças infantilizadas? Seria essa uma experiência específica ou universal? Se falamos de crianças negras e periféricas, por exemplo, o que ocorre na maior parte dos casos é um processo de adultização – e não é preciso uma pesquisa muito extensa para compreendermos alguns fatos que sustentam e explicam esse apontamento.

Ao olharmos, nas grandes capitais, para as periferias, favelas e zonas mais afastadas de grandes centros urbanos, encontramos um número muito maior de pessoas negras. A partir dessa constatação, podemos começar a entender as distintas formas de lidar com diferentes públicos. Ao se apresentar como uma estrutura muito parecida com o interior de um ônibus, a instalação nos convida a pensar sobre quem utiliza e quem não utiliza o transporte público da cidade, de modo que algumas crianças estariam, portanto, mais habituadas do que outras em relação à proposta do grupo.

A partir do exemplo trazido pelo coletivo, podemos perceber os diferentes tratamentos atribuídos às crianças de acordo com suas específicas condições econômicas – as quais, no contexto brasileiro, não podemos separar de raça. Em nosso território, afinal, é comum que meninas negras sejam consideradas “menos inocentes”, e isso frequentemente se torna justificativa para abusos e situações de exploração do trabalho, por exemplo. Meninos negros, por outro lado, carregam desde muito cedo o fardo de serem confundidos com bandidos, assaltantes e ladrões, e isso comumente se torna justificativa para chacinas e assassinatos desses jovens.

Composto por Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Lígia Nobre e Vitor Cesar, O grupo inteiro reúne diferentes práticas e repertórios nos campos da arte, do design, da aprendizagem, da arquitetura e da tecnologia. O coletivo tem por objetivo multiplicar caminhos e instaurar condições de diálogos públicos através de proposições estético-políticas informadas por diferentes redes, plataformas e projetos.



#brincadeira #arquitetura
#igualdade racial

Os modos de ver da obra de arte

por Pedro Ton

PROCESSOS COMPARTILHADOS C/ FERNANDO MACULAN • 30 DE OUTUBRO DE 2019

A atividade educativa **Processos Compartilhados** é um encontro destinado a discutir os múltiplos conceitos e estratégias que abrangem o universo da produção em arte, dentre os quais a curadoria, a expografia, a produção e outras discussões relacionadas ao fazer artístico. Na edição de outubro de 2019, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação convidou ao CCBB BH o arquiteto Fernando Maculan para compartilhar suas práticas e convocar os participantes a uma experiência compartilhada em expografia.

O encontro teve início com uma conversa sobre dimensões conceituais que afirmam a expografia como uma atividade reflexiva e até mesmo política, assim como perpassou diálogos sobre o fazer artístico e as múltiplas possibilidades de vivenciar obras de arte. Posteriormente, o convidado propôs uma atividade visando colocar em prática as discussões realizadas do primeiro momento.

Ao longo da conversa inicial, Maculan apresentou alguns aspectos políticos do diálogo entre arte e arquitetura, tomando como referência o livro “Concreto e Cristal: O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi”, organizado pelos curadores Adriano Pedrosa e Luiza Proença. Partindo de imagens da publicação, o convidado destacou aos participantes o caráter transformador dos famosos “cavaletes de cristal” ou “cavaletes de vidro”, projetados pela arquiteta ítalo-brasileira para a expografia original do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), inaugurado em 1968.

A partir de um diálogo intencional com a arquitetura do prédio, também ele uma forma suspensa no ar, os cavaletes de Lina Bo Bardi apresentam materiais simples e ao mesmo ousados, fixando as telas em retângulos de vidro com o apoio de cubos de concreto. Retomados pela instituição em 2015, após um longo hiato, os suportes permitem que as obras sejam exibidas como se estivessem flutuando no salão do museu, convidando os visitantes a construir seus próprios roteiros de vivência com as obras.



Diálogos entre arte e arquitetura

Partindo desse princípio renovador para a expografia no Brasil, Maculan compartilhou com os participantes algumas produções autorais que, a exemplo dos cavaletes de Lina, propõem diálogos entre arquitetura e obras de arte. Destacando projetos expográficos realizados em interlocução direta com artistas e obras, o arquiteto chamou atenção à instalação “Hídrica: Episódios” (2012), da artista Nydia Negromonte, criada para a 30ª Bienal de São Paulo, e à obra “Vitruvian Figure” (2018), do artista Paul Pfeiffer, em Inhotim.

Ao tratar de ambos os trabalhos, o arquiteto nos falou sobre a grande importância do diálogo construído com os respectivos artistas e instituições. Seja pela necessidade de uma intervenção hidráulica no pavilhão da Bienal de São Paulo por conta da obra “Hídrica: Episódios”, ou ainda pela construção das vias de acesso à instalação “Vitruvian Figure”, no museu aberto Inhotim, a discussão sobre conceito de expografia se expandiu em direção a várias camadas políticas de acesso e inclusão, incitando uma visão da montagem como uma parte integrante e importante dos processos de concepção de obras de arte.

No segundo momento do encontro, os participantes foram convidados a criar seus próprios projetos expográficos. Usando chapas compensadas de madeira, mini lanternas de Led e pequenos bonecos de Lego e Playmobil (que serviram como referência de escala humana), os participantes criaram ambientações para vivenciar possíveis obras de arte. A partir desta materialidade, foi possível trabalhar conceitos de espacialidade e iluminação em meio a uma proposta descontraída e envolvente. Depois desse primeiro exercício criativo, Maculan sugeriu que os as propostas criadas em dupla ou individualmente se reunissem em um único projeto, dando origem a um grande complexo expográfico.

No decorrer do encontro, Maculan nos trouxe perspectivas do fazer expográfico como uma atividade intrínseca ao fazer artístico. Desde o contexto histórico e emblemático dos famosos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi aos exercícios e experimentações espaciais com os materiais para a construção de projetos pelos participantes, pudemos perceber o caráter reflexivo, criativo e até mesmo político no que tange a criação de múltiplas atmosferas que decerto tem a capacidade de potencializar nossas vivências com obras de arte.



Fernando Maculan é arquiteto e desde 2005 tem se dedicado a projetos expográficos, dentre os quais se destacam as exposições “Tipografia-Cerâmica”, de Máximo Soalheiro, no Palácio das Artes (MG) e “O outro lado da montanha”, de José Luiz Pederneiras, na Galeria do Minas, assim como os pavilhões de Cláudia Andujar, William Kentridge e Paul Pfeiffer, todos no Inhotim. Participou ainda das mostras “Vivere Minas”, em Turim (Itália), e “Visiones de la Tierra / El mundo Planeado”, em Madri (Espanha).

#expografia #museologia #arquitetura



#50 anos de Realismo

#Ai Weiwei

#arte afro-americana

#arte e tecnologia

#arte indígena

#arte moderna

#arte pedagógica

#Basquiat

#colagem

#crítica de arte

#culturas indígenas

#descolonização

#desenho

#fotografia

#história contemporânea

#identidade brasileira

#Man Ray

#modernidade

#patrimônio

#Paul Klee

#pintura

#psicanálise

#Vaivém

#xilografia



Práticas da imagem



Redes de dormir e Invenções do Nordeste

por Andrea Lalli, em colaboração com Raquel Tanaka e Vivi Belloto

LUGAR DE CRIAÇÃO C/ VAIVÉM • 07 DE AGOSTO DE 2019

Com curadoria de Raphael Fonseca, a exposição “Vaivém” esteve em cartaz no CCBB SP entre junho e agosto de 2019, tomando o objeto rede de dormir como um possível símbolo de nossa identidade nacional. Repetindo-se de múltiplos modos ao longo de vários espaços expositivos, as redes serviam como ponto de partida para refletirmos acerca de diferentes perspectivas sobre numerosos processos que atravessam a história do Brasil. Sem se atrelar a uma sequência cronológica, a exposição percorria desde a origem indígena do território, passando pelo domínio colonial e chegando aos questionamentos, resistências e permanências que costuram o Brasil contemporâneo. Traduzindo um discurso curatorial que trançava narrativas e as contrapunha, a mostra nos oferecia um generoso convite para revisitarmos nossas histórias, invenções, características, identidades e referências sócio-culturais.

A rede, portanto, é tomada como um objeto disparador – embora, em tese, pudesse ser outro. A partir das sucessivas análises relacionadas a momentos temporais distintos, se apresenta ao público um amplo acervo histórico e artístico referente ao Brasil, estimulando o enriquecimento de repertórios individuais e coletivos em relação ao imaginário dessa construção de identidades.

Entre mais de 140 artistas e 300 obras presentes na exposição, trazendo uma composição de diversas linguagens artísticas, o recorte curatorial trouxe a xilogravura como importante ferramenta de produção de imagens, nos convidando a pensar sobre a representatividade da arte impressa. Artistas como J. Borges, importante referência da xilogravura na região Nordeste do Brasil, compunham sobretudo o eixo “Invenções do Nordeste”, situado no 4º andar do edifício.

A esse respeito, cabe destacar que a arte impressa no Brasil é algo relativamente recente no Brasil. Introduzida sobretudo no Rio de Janeiro devido à transferência da corte portuguesa e à criação do ensino de “belas artes”, a produção de gravuras tem início a partir da promoção do Estado e, posteriormente, se estende à expressão de críticas sociais que começam a representar uma instância autoral brasileira, como no caso da imprensa humorístico-ilustrada. Já no final do século XIX, por meio da literatura de cordel, surge no Nordeste brasileiro um novo contexto de produção de imagens impressas.

Apesar dessa origem recente, percebe-se nessa trajetória e no contexto atual uma quantidade significativa de trabalhos que experimentam a linguagem da xilogravura, fazendo com que ela apareça tanto nas conhecidas narrativas de literatura de cordel, quanto na produção de obras de arte contemporânea. Em vista desse contexto, a linguagem da xilogravura nos pareceu um caminho fértil para pensar as representações do imaginário de identidades nacionais com as quais dialoga a mostra “Vaivém”. Influenciada por essa potência da xilogravura para pensar representações no Brasil, foi desenvolvido um Lugar de Criação que se propôs a dialogar com temas trazidos pela exposição.



Xilogravura: gravar o que nos compõe

Durante os meses de julho e agosto de 2019, o Lugar de Criação “Matrizes do Brasil” teve como eixo central a linguagem da xilogravura, em uma proposta concebida pelo grupo de trabalho Práticas Artísticas e Práticas Educativas (Pape) com o objetivo de sensibilizar o público em relação a essa linguagem. Num momento anterior à abertura para o público, propusemos o contato dxs educadorxs do programa com a gravura de matrizes.

A partir da experiência com as goivas, instrumentos cortantes utilizados para o entalhe em madeira, estimulamos o entendimento da gravura enquanto expressão artística distinta do desenho, ressaltando algumas diferenças entre os traços e os processos de concepção de imagem relacionados a cada linguagem. A partir desse processo, xs educadorxs produziram imagens gravadas a partir de temas que os interessavam – muitos atravessados pela temática identitária, pela memória e pela ressignificação de discursos, trocando em aspectos com os quais a exposição dialogava.

Após esse momento de sensibilização, o Lugar de Criação serviu como espaço multiplicador da experimentação proposta. Agora em diálogo com o público espontâneo, o corpo educativo abordou um pouco da história da xilogravura no Brasil, analisando como a linguagem se relaciona ao conteúdo da exposição então presente no 4º andar, “Invenções do Nordeste”, assim como ao seu eixo temático como um todo, tendo como principal representante o artista pernambucano J. Borges, poeta, gravador e cordelista nascido em Bezerros em 1935.



Inicialmente, as produções de Borges estão atreladas à literatura de cordel. Com o desenvolvimento de seus primeiros folhetos, entretanto, a xilogravura surge como resposta a necessidade de ilustrações e passa, posteriormente, a ser vista como relevante atividade cultural brasileira. Atualmente, Borges é um dos xilografuristas mais conhecidos de Pernambuco e produz majoritariamente imagens cujos temas estão ligados ao universo cultural do povo nordestino em suas próprias palavras, “o dia-a-dia, as lendas, a decadência, a alegria e a tristeza”.

Durante o Lugar de Criação, as impressões foram realizadas usando duas tecnologias distintas: com tinta tipográfica preta, seguindo a forma mais “tradicional” de pensar a xilogravura enquanto arte impressa, e com tinta acrílica em tecido de algodão cru, tendo como referência os chamados “block-prints”. A primeira impressão tem um processo de entintar a matriz gravada usando um rolo de borracha. Em seguida, aplicando um papel em cima da matriz, se faz a pressão com uma colher de pau para que a imagem possa ser impressa. Nesse processo, foi preciso que o público visitante e xs educadorxs tivessem a possibilidade de vivenciar efetivamente esses suportes, inéditos para muitos. A esse respeito, o contato prévio com as diferentes goivas e a compreensão de que cada formato proporciona distintas marcas e traços, definidos a partir da intenção estética de cada pessoa, foram aprendizados cruciais para a concretização dessa atividade.



Os saberes da madeira

O Lugar de Criação “Matrizes do Brasil” buscou oferecer, uma aproximação entre o público da instituição e a linguagem artística da xilogravura, instigando xs visitantes a pensarem identidades brasileiras, expressando imagicamente, a partir da gravura, as questões que quisessem trazer.

Algo curioso a se pensar é a relação entre as matrizes e a gravação sobre a madeira. A xilogravura, ou simplesmente xilo, tradicionalmente usa a madeira como suporte para criar as imagens. Esse ponto de vista é interessante no que tange à relação entre o ser humano e a madeira, ainda mais se o estendermos à compreensão do território brasileiro a partir dos processos de invasão e apropriação durante a colonização. “Matrizes do Brasil” propôs repensar as identidades desse território justamente a partir das marcas e impressões que a xilo pode proporcionar como suporte.

Tratar a madeira como matéria de expressão: gravar, definir, marcar e delimitar identidades, territórios, espaços, traços, grafismos, objetos, rostos, plantas etc. pode dizer de uma ressignificação dessas narrativas de exploração e violência em relação ao patrimônio natural do território de Abya Yala, um dos nomes originários atribuídos ao continente americano. De forma análoga à exposição “Vaivém”, visávamos justamente contrapor narrativas e visitar processos históricos traumáticos para a construção do Brasil que hoje conhecemos. Trazer novas possibilidades de expressão é algo crucial para o desenvolvimento de novas visões de mundo, assim como para que possamos estimular produções artísticas, poéticas, criativas e inventivas durante as visitas a espaços expositivos e instituições culturais.

Além disso, pudemos perceber que a maioria dos frequentadores da exposição “Vaivém” nunca havia tido contato com essas ferramentas e técnicas. Nos dois finais de semana em que aplicamos a atividade, vivemos experiências ao mesmo tempo muito descontraídas e interessantes, ao longo das quais o público pôde “colocar as mãos na madeira”. Juntos experimentamos a composição de diferentes cores numa mesma impressão, ao usar tinta acrílica, e investigamos, a partir da repetição, outras imagens possíveis a partir de cada matriz confeccionada. Ao longo dessa atividade, o contato com um suporte reprodutível de imagem possibilitou outro olhar para a comunicação gráfica e a criação de narrativas referentes aos nossos imaginários identitários.

#xilogravura #identidade brasileira #Vaivém

Duradouras imagens de tempos efêmeros

por João Paulo Andrade

COM A PALAVRA ANGÉLICA ADVERSE • 11 DE JANEIRO DE 2020

Na primeira edição do **Com a Palavra** de 2020, recebemos no CCBB BH a professora e pesquisadora Angélica Adverse. No contexto da exposição “Man Ray em Paris”, a convidada opta por destacar possíveis tensionamentos suscitados pela experiência com a obra do artista, sobretudo quando a situamos em uma relação dialética entre arte e moda. Fica muito evidente na fala de Angélica a preocupação em abordar os efeitos que uma imagem pode ter sobre nós, despertando uma inquietude que nos coloca, como espectadores, longe de qualquer passividade.

Trata-se, portanto, de imagens que nos convocam a agir, e não por acaso seríamos conduzidos, ao longo da atividade, por um recorte da exposição que tematiza precisamente a “ação diante da imagem”. Essa conduta ativa, nos lembra Angélica, é tipicamente despertada por obras como as produzidas por Man Ray, caracterizadas por não estarem nem a serviço do real, nem do documento. O que se apresenta, então, aos olhos de quem vê uma obra? Que experiência ela ativa? E, finalmente: como ela pode nos ensinar a ver de outras formas todas as outras imagens com as quais teremos contato, a partir de então?

Diante da imagem, diante do tempo

Síntese do que o autor francês Georges Didi-Huberman defende em seu ensaio “Diante do tempo”, essa citação é usada por Angélica para ilustrar a relação que propõe entre nós, como espectadores, e as obras de Man Ray. Segundo o mesmo autor, estar diante de uma imagem é como estar diante do vão de uma porta aberta: “(...) olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo. Mas de que gênero de tempo? Que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nesta abertura da imagem?”, questiona, no mesmo ensaio. Se a experiência da imagem é sempre a experiência de se mover em direção a ela, isso faz com que tudo o que está em torno da imagem se modifique, exceto ela mesma, pois é, em si, inacessível.

Conforme nos lembra a convidada, qualquer imagem criada a partir da realidade pode tornar as coisas mais complexas, retirar delas seu utilitarismo e reorientar nossas relações com o real. Trata-se, em sua visão, de uma imposição da qual não podemos recuar: algumas imagens temporalizam e desautomatizam nossas relações com o mundo. Toda imagem artística, portanto, é construída a partir de modos de fazer enraizados nos respectivos tempos de seus “fazedores”. Paraphrasing Didi-Huberman: na

companhia de uma imagem, “nada permanece por muito tempo na serena luz das evidências”.

“Ser um espectador de Man Ray hoje, no Brasil, é uma experiência radicalmente diferente do que era sê-lo na Paris do início do século XX”, defende a convidada. Se essa afirmação inicialmente nos parece óbvia, as obras de Man Ray talvez nos mostrem que não. E esse é um dos argumentos centrais na abordagem de Angélica Adverse.

Diante da imagem, sempre estrangeiros

“Quando tudo está em vias de desaparecer, o sentido da imagem se torna muito forte”, diz Angélica, ao iniciar a visita pelo espaço da exposição onde são mostradas fotos da cidade de Paris. A convidada destaca que Man Ray não é um fotógrafo de rua, e que esse tipo de paisagem, poucas vezes aparece em suas fotografias. Tais imagens, em sua visão, ecoam as palavras de Walter Benjamin, para quem a própria cidade de Paris, àquela altura, já se configurava como um material surrealista.

O sociólogo alemão também é responsável por elaborar e tornar célebre o conceito de flâneur. Nas palavras de Angélica, essa figura seria algo como um “herói que capta a energia da cidade que está se tornando uma metrópole moderna”. A Paris das fotos de Man Ray não é a cidade-luz dos conhecidos cartões postais. Diferente disso, suas fotografias buscam algo que não está dado, em um primeiro momento, na paisagem urbana. Algo que, para Angélica, é um elemento essencial daquele contexto: o sentido do efêmero.

Pano de fundo relevante no começo do século XX, a efemeridade acaba por se tornar um dispositivo operatório para dois importantes movimentos artísticos da época: o dadaísmo e o surrealismo. É aí que se localiza a relação entre arte e moda que Angélica vem tematizar: ao dadaísmo, segundo ela, importava essa fratura do presente, assim como a sobreposição de temporalidades entre o que está por vir e o que está em vias de desaparecer.

Também o surrealismo, aponta, trata desse hibridismo em que passado e futuro são duas faces da mesma moeda, por vezes representadas simultaneamente, em uma única imagem. As imagens que utilizam tal sobreposição remetem, por fim, ao que Angélica chama de fantasmagoria – não entendida como um movimento em direção ao irreal e ao falso, mas à ficcionalização do real.

Esse aspecto ficcional, camada contida na superfície de toda imagem, instaura um duplo jogo de aproximação e distanciamento, ao qual Angélica se refere como “estranho familiar”. Por exemplo: uma fotografia dada-surrealista não nos dá o que esperamos ver, mas instaura processos de fabulação que ampliam a potência do real enquanto fenômeno – indica o que há de insólito no real, chamando atenção ao que não é íntimo de nossas experiências. É por introduzir uma gramática completamente nova, portanto, que a imagem se torna uma espécie passaporte para o estrangeirismo. E isso exprime, em sua perspectiva, o jogo mais potente da arte.

Processos de fabulação

Constantemente citado por Angélica Adverse, Didi-Huberman diz que a imagem deve “transmitir uma experiência que desmantelhe o real”, fazendo-o precisamente ao iluminar o real, mostrando-nos que sempre haverá algo mais a ver. Na obra de Man Ray, exemplos disso são as fotografias de manequins expostas no “Pavilhão da Elegância”, dentro da Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925 – apenas quatro anos após a chegada do artista a Paris. Nas fotos destacadas pela convidada, vemos manequins de cera e madeira.

Talvez por serem feitos manualmente, e favorecidos ainda por uma atmosfera marcada pelo jogo de sombras típico dos trabalhos em fotografia do artista, os manequins conseguem reproduzir movimentos e gestos quase humanos. Olhar para aqueles manequins, na perspectiva da pesquisadora, é se deparar com uma bizarra confusão entre o humano e o autômato, remetendo a uma fantasmagoria relaciona ao imaginário do romantismo, apontado como uma fonte constante para os surrealistas.

Segundo Angélica, essa utopia que imagina o ser humano construído a partir de um projeto, remetendo inclusive à imagem do autômato, é cara ao século XIX. Trata-se, para ela, da “reificação do sujeito em objeto”, associada a “um fetiche que a moda provoca: homens se confundindo com coisas”. Na obra de Man Ray, o manequim altera o real, ao mesmo tempo em que transforma o imaginário social. E o modo de fazer que o artista introduz nos os editoriais de moda da época contribui para essa finalidade de forma radical, não por acaso se estendendo até as produções de hoje. Lançando mão de novos planos e enquadramentos, Man Ray, para Angélica Adverse, “transforma a própria moda em dimensão experimental da imagem fotográfica”.

Ela ressalta ainda que essa dimensão, patente em toda a produção do artista, se dá a partir de três procedimentos básicos: fragmentação, colagem e montagem. Para ela, trata-se de estratégias que implicam em uma percepção tátil das imagens, atravessando a corporalidade de forma mais ampla. Uma imagem fragmentada, completa a pesquisadora, coloca nosso corpo em um estado similar. Incutidos na imagem, os processos de fabulação começam, em dado momento, a ser experimentados por nós mesmos. O que pode ser meu corpo? Como posso reorganizar as relações entre corporalidade e subjetividade, a partir do que cada imagem me sugere?

A imagem arde

No ensaio “A Origem do drama barroco alemão” Walter Benjamin diz que “a verdade não se manifesta no desvelamento, mas antes num processo que, por analogia, poderíamos designar por abramamento do véu, um incêndio da obra, no qual a forma atinge o seu mais alto grau de luz”. A partir dessa poderosa imagem, Didi-Huberman associa saber olhar para uma imagem a conseguir discernir “onde ela arde”. Em suas palavras: “é saber onde sua eventual beleza dá lugar a um sinal secreto, a uma crise não atenuada, a uma sintoma; numa palavra, onde é que a cinza não arrefeceu”.

Não se trataria, portanto, de desvelar a imagem, mas de queimar o véu que, sobre ela, cria um enigma. Segundo o autor francês, a luz que resulta dessa combustão ilumina tudo ao redor, embora seja passageira. “É preciso olhar longamente para a dança da falena para ter uma chance de surpreender esse breve momento”, aposta. O que Angélica nos ajuda a perceber é que as obras de Man Ray guardam em si uma característica essencialmente contemporânea: não oferecer, à nossa percepção, sentidos e leituras definitivas.

Quando nossa experiência com a imagem já não diz respeito exclusivamente ao olho, somos lançados ao lugar de uma experiência mais complexa do que a retiniana. A partir de então, somos implicados numa tensão dialética que revela os limites das imagens, assim como as formas com que elas são ou podem ser produzidas. Ao situar as imagens de Man Ray entre a moda e arte, Angélica Adverse coloca nossa experiência nesse mesmo lugar. Ela nos mostra que tais imagens reivindicam uma contemporaneidade emergente, que não diz respeito exclusivamente à época em que foram criadas.

Um olhar anacrônico poderia ver, em Man Ray, apenas o que as imagens já não conseguem representar. Angélica Adverse, no entanto, partilha conosco um olhar oposto: mesmo enraizado em seu tempo, Man Ray pode nos fazer perceber que há sempre algo a ser cultivado no fértil campo da imagem. Conforme lembram Benjamin e Didi-Huberman, a imagem nunca deve cessar de ser rasgada, de ser queimada. O que Angélica nos convoca a fazer, então, é experimentar, com deleite, o perigo incendiário que há a cada contato com uma obra de arte.

Angélica Adverse é bacharel em Desenho, mestre e doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É ainda especialista em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFMG. Também atua como professora colaboradora nos programas de Pós-Graduação em Arte e em Design da UFMG.

COM A PALAVRA ANGÉLICA ADVERSE

youtu.be/xNLifqKqfWM

#Fotografia #modernidade #Man Ray

A arte afro-americana

por Sarah Matos

TRANSVERSALIDADES C/ RENATA BITTENCOURT • 29 DE JULHO DE 2018

Tendo como estímulo inicial o trabalho do artista estadunidense Basquiat, exposto no CCBB DF entre abril e julho de 2018, a pesquisadora e gestora cultural Renata Bittencourt foi convidada a contextualizá-lo em uma linhagem de artistas afro-americanos que incorporam em suas obras questões relacionadas à história da diáspora negra. Ao longo do encontro, foram propostas reflexões sobre obras de alguns destes criadores, bem como acerca de suas abordagens de temas político-culturais.

A pesquisadora inicia sua apresentação a partir de um momento emblemático para a história: o discurso de Martin Luther King na Marcha por Empregos e Liberdade que mobiliza centenas de milhares de pessoas vindas de diferentes partes dos Estados Unidos, para se concentrarem em Washington DC, em 1963. O encontro foi marcado por vários discursos que expunham a situação do povo negro naquela época, e demandavam liberdade e empregos.

Conforme nos lembra, o marco de 1963 simboliza cem anos da Proclamação de Emancipação de Abraham Lincoln, realizada durante a Guerra Civil Americana. Também foi ano do discurso de John F. Kennedy sobre a necessidade do fim da segregação racial e social nos EUA, reconhecendo o incendiário problema que o país vivia, fato que culminou em seu assassinato em novembro do mesmo ano.

Como forma de acompanhar o movimento, naquele mesmo período Billie Holiday, Nina Simone e Sam Cooke, artistas negros estadunidenses, dedicam suas carreiras musicais a escrever canções que expõem e discutem as mesmas questões. Passados 45 anos desde o seu lançamento, a música “Change is gonna come” (“A mudança virá”), de Sam Cooke, é citada pelo ex-presidente Barack Obama, durante a cerimônia de sua posse, possível somente pela imensa movimentação política e social que aconteceu anteriormente.



Fruto estranho

Publicado em 1963, o livro “Cem anos de linchamento” traz notícias recolhidas ao longo dos 100 anos da Proclamação de Emancipação, relatando linchamentos ocorridos no país. Naquele mesmo ano, quatro crianças foram mortas em um bombardeio executado numa igreja pelos Ku Klux Klan – movimento extremista de caráter racista, anti-semita e anti-imigração cujos integrantes ocultavam suas faces com capuzes brancos e praticavam, historicamente, inúmeros atos de violência contra minorias políticas nos Estados Unidos.

A data escolhida para o discurso de Martin Luther King na Marcha por Empregos e Liberdade marcava exatamente oito anos do emblemático assassinato de Emmet Till, garoto de 14 anos cujo corpo foi encontrado dilacerado boiando num rio. Carolyn Bryant, mulher que o acusou de tê-la paquerado – fato que causou o brutal assassinato do jovem – recentemente confessou que aquilo “não era inteiramente verdade”. Apesar de relativamente comum para a época o acontecimento chamou a atenção da mídia por se tratar de um menino tão jovem. Por exigência da mãe, o velório de Emmet Till foi feito de caixão aberto, para que todos pudessem ver o que havia sido feito de seu filho, impulsionando de modo decisivo a ocorrência de marchas por direitos da população negra daquele país.

No decorrer do século XIX, os linchamentos aconteciam como eventos dominicais, tornando-se em espetáculos a com direito a barrquinhas de comida, fotografias com poses ao lado dos corpos, cartões postais e venda de fragmentos dos mortos. Todas essas práticas configuravam estratégias sistemáticas de criação de terror provocando a migração de milhões de pessoas do Sul do país, região rural e mais discriminatória dos EUA.

Ainda nos anos 1940, o artista Jacob Lawrence retratou a saga negra estadunidense em uma série de 60 pinturas que fazem um paralelo à migração dos pássaros. A série inteira está disponível na Phillips Collection, acompanha da por legendas bastante pedagógicas.

Além de Jacob Lawrence, Renata Bittencourt cita Melvin Adwards, Norman Lewis, Barbara Chase-Riboud, Robert Mapplethorpe, Barkley Hendricks, Renee Cox, Glenn Ligon, David Hammons e Kehinde Wiley como artistas que também incorporam em suas obras questões relacionadas à história da diáspora negra, e têm trabalhos de extremo significado para a trajetória da luta que ainda segue pelos direitos civis.

Para criar um paralelo de toda a história americana com o Brasil, nós temos em nosso país 23 mil jovens negros assassinados por ano – 1 a cada 23 minutos. Nas mortes causadas pela polícia, 76% são de negros ou pardos. Dos homicídios executados a cada dia, 1 é por linchamento.

Renata Bittencourt é doutora em história da arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e gestora cultural. Foi Diretora de Processos Museais no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), Secretária da Cidadania e da Diversidade do Ministério da Cultura. Passou ainda pelo Departamento de Formação da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e pelo Itaú Cultural, tendo sido contemplada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA e pela Fulbright.

TRANSVERSALIDADES C/
RENATA BITTENCOURT
youtu.be/XPUkID-3Wx4

#critica de arte #arte afro-americana
#Basquiat

Deixando cair uma urna da Dinastia Han

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ CAROLINA RUOSO • 14 DE FEVEREIRO DE 2019

Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o patrimônio cultural de um país é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade de seu povo. Ainda assim, há de reconhecer-se o que efetivamente constitui esse patrimônio é fruto de uma escolha feita a partir daquilo que as pessoas – e as instituições, como o Estado – consideram mais importantes e mais representativo.

Não é de se espantar, portanto, que uma obra como “Deixando cair uma urna da Dinastia Han” (“Dropping a Han Dynasty Urn”), realizada por Ai Weiwei em 1995, tenha causado tanto furor entre os colecionadores de antiguidades. Convertida em um dos mais conhecidos trabalhos do artista chinês, a obra consiste em uma série de três fotografias em preto e branco. Na primeira, Weiwei segura um vaso de 2000 anos, com valor de cerca de US\$ 1 milhão; nas duas seguintes, ele aparece soltando o artefato que, ao final, se estilhaça no chão.

“Quando entramos em contato com esse trabalho, nosso pensamento ocidental logo o associa à ideia de vandalismo”, analisa a historiadora Carolina Ruoso, convidada a conduzir a edição de fevereiro de 2019 do curso **Transversalidades**, no CCBB BH. “O que vemos nessas três imagens nos leva a questionar os limites da arte diante da história e de uma certa monumentalização instrumentalizada do passado. Entretanto, esse não é o contexto a partir do qual ela foi criada, então é preciso realinhar nosso pensamento para pensar o que ela, de fato, nos apresenta.”

“A noção ocidental à qual submetemos a ideia de patrimônio e patrimonialização nos leva a não quebrar, a manter a existência dos objetos”, comenta ela. “No Oriente, esse tipo de pensamento não prevalece, e o patrimônio imaterial, ou seja, o saber fazer, é em geral levado em maior conta do que o objeto ou o produto em si”. Não por acaso o artista recria a obra 21 anos depois, em 2016, atribuindo-lhe uma nova abordagem ao utilizar pequenas peças de Lego para constituir a urna.

Carolina Ruoso também explica que “Deixando cair uma urna da dinastia Han” pode nos ajudar a compreender o processo de patrimonialização, na medida em que propõe uma “negociação entre preservar e destruir”.



**“Memória não é só lembrança.
Memória também é esquecimento.
E Ai Weiwei está nos convocando a
pensar, sobretudo, no esquecimento”.**



Entre 2018 e 2019, a exposição “Ai Weiwei Raiz” circulou pelas quatro unidades do CCBB, trazendo pela primeira vez ao Brasil uma série de obras icônicas da carreira do artista. A mostra incluiu também trabalhos inéditos cuja proposta era desvendar a cultura brasileira e representar objetos relativos à biodiversidade do país. Em “Sete Raízes” (“Seven Roots”), por exemplo, Weiwei trata da união entre os contextos culturais chinês e brasileiro, e a historiadora chama atenção à maneira como o artista conduz sua própria cultura como forma de olhar para o mundo, apreendê-lo e transformá-lo em obras artísticas surge como um aspecto que chama a atenção da historiadora.

“O que o nome dessa exposição nos ajuda a pensar? Quando a gente olha e pensa na palavra, o que ela significa para a gente?”, questiona. “Partindo de um ponto de vista não ocidental, as árvores ganham um significado fortemente atrelado à religião, ao sagrado e ao ancestral. Elas nos proporcionam uma forte relação com a ancestralidade. As árvores que estão expostas foram encontradas em Trancoso, na Bahia. Elas são nativas brasileiras e muito provavelmente estavam aqui bem antes da colonização.”

Segundo Carolina, o fato de a própria exposição ter um nome atrelado à ideia de gênese, seja cultural ou artística, aproxima das comunidades tradicionais brasileiras de diversas maneiras e, portanto, de um patrimônio que durante muito tempo foi negado pelas instituições do país. Na visão da historiadora, Ai Weiwei traz essa cultura para dentro de uma grande exposição como forma de combater o esquecimento e mostrar que essas comunidades estão, na verdade, muito mais próximas do que imaginam aqueles que vivem nas grandes cidades.

Carolina Ruoso é mestre em História do Norte e Nordeste pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutora em História da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Atuou como curadora do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço, no Ceará entre 2015 e 2016. Atualmente é professora de Teoria e História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e colabora com o curso de Museologia da mesma universidade.

“O artista se torna a autoridade da liberdade. A sua liberdade precisa ser pensada como uma maneira de garantir a dignidade humana”.

TRANSVERSALIDADES C/ CAROLINE RUOSSO
youtu.be/Cvt3yBeCLDo

#Ai Weiwei #fotografia #patrimônio

Livre da perfeição

por Guilherme Augusto

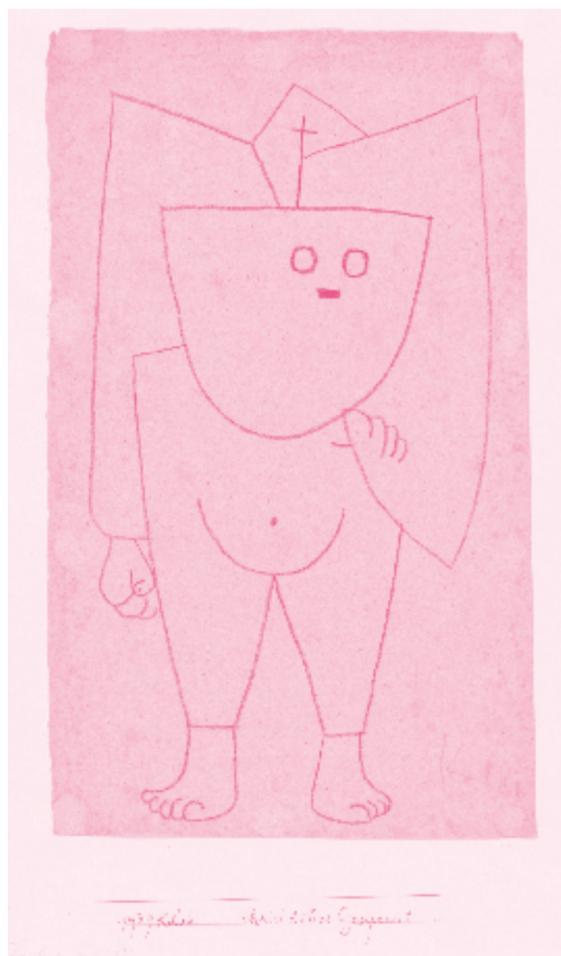
COM A PALAVRA FERNANDA PITTA • 27 DE ABRIL DE 2019

“Paul Klee é uma das figuras que me libertou de uma certa de ideia de perfeição”, conta Fernanda Pitta, ao iniciar sua participação na edição de abril de 2019 do *Com a Palavra*, ao longo da qual propôs uma visita especial à exposição “Paul Klee – Equilíbrio Instável”, então em cartaz no CCBB SP. Curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo e professora de História da Arte do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade, também em São Paulo, Fernanda conduziu o grupo de visitantes pelas galerias do centro cultural, direcionando seus olhares aos contextos de produção do artista suíço, bem como a possíveis interpretações suscitadas por suas obras.

“Klee era o típico artista experimentador que sempre investigou e buscou novos meios para se expressar. Quando integrou o grupo Cavaleiro Azul, durante a década de 1910, atuou como um dos grandes promotores da arte de vanguarda sem responder a um estilo em particular, mas em diálogo com as tendências que estavam em voga na época. As publicações feitas pelo grupo mostram o interesse por fenômenos artísticos não europeus e, principalmente, não eruditos”, comenta.

Fernanda pontua, por exemplo, o interesse do artista pela arte popular, a arte feita por crianças, aquela dita primitiva e também pela expressão dos que não eram considerados “normais”. “O encanto dele está muito mais atrelado à expressão humana e artística do que a um modelo estético específico. A capacidade de expressão e invenção é inerente a todo ser humano. Não é a desenvoltura que lhe chama a atenção, mas a possibilidade de dar a ver o que se imagina”, assinala.

“O encanto dele está muito mais atrelado à expressão humana e artística do que a um modelo estético específico.”



Segundo a curadora, isso se reflete no trabalho de Paul Klee na a partir do uso de alguns artifícios para fazer com que o espectador seja envolvido por sua obra. Por exemplo: quando utiliza poucos traços para representar determinada figura, ele está convocando o público a uma interação direta com o quadro. A esse respeito, ela pontua que não se trata de ser minimalista ou atender a um estilo de pintura, mas, por outro lado, convocar o espectador a decifrar a obra e compreendê-la de outras maneiras.

“Seu objetivo maior é o de experimentar uma maneira de se comunicar a partir da linguagem não figurativa. Ao invés de pensar e responder a uma linha de desenvolvimento da arte, ele demonstra maior interesse por pensar a imagem de forma aberta e tê-la reimaginada por quem a observa. Essa talvez seja uma das maiores contribuições de Paulo Klee para a Arte Moderna”, conclui Fernanda Pitta.

Fernanda Pitta é curadora na Pinacoteca do Estado de São Paulo e professora de História da Arte do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade, também em São Paulo. Possui pós-doutorado pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP) e foi membro do conselho editorial da Revista Número.



COM A PALAVRA FERNANDA PITTA
youtu.be/g6XjQyMlTs

#desenho #arte moderna #Paul Klee

Experiências de realidade ampliada

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ SUZETE VENTURELLI • 20 DE MARÇO DE 2019



A mesma ideia, em sua visão, estaria presente no Barroco brasileiro. Conforme destaca a pesquisadora, trabalhos como os do Mestre Ataíde (1762-1830) proporcionam ao espectador a sensação de estar dentro da imagem. Nesses casos, a realidade não está em perspectiva: trata-se de uma simulação, ou seja, uma transposição do real que só se torna possível por conta da maneira como o artista trabalhou a imagem, frequentemente aliada à forma como o trabalho é apresentado no espaço expositivo.



Virtualidades e simulações

Conceitualmente, a realidade virtual costuma ser associada a tecnologias de interface entre um usuário e um sistema operacional, geralmente por meio de recursos gráficos. Suzete Venturelli, no entanto, coloca esse conceito em xeque ao tratá-lo como uma qualidade das obras – e principalmente daquelas que propõem a imersão do observador em ambientes específicos e paralelos. Trata-se, portanto, de uma proposição que amplia as sensações e as transforma em caminhos para a interpretação imediata da obra. A arte se realiza neste momento: na interação e no presente.

Além de presentificarem a relação com a arte, trabalhos como esses transformam o corpo em uma unidade de acesso às imagens. O comportamento diante disso traz à tona um novo significado e reitera a sensação de imersão no mundo proposto, sobre o qual não é possível afirmar a veracidade, mas faz-se necessário reconhecer a relevância diante da interatividade que, em geral, é proporcionada.

Desde o advento da Modernidade, as construções científicas e sociais da realidade sempre foram baseadas na concepção de espaços com três dimensões, além de tempos definidos por uma progressão contínua e linear. No entanto, à medida que a tecnologia ganha importância para a produção de sentido, as maneiras como percebemos e apreendemos o real têm sido modificadas e ampliadas: a dimensão virtual, então, passou a ser tangível e alcançável.

As formas de percepção e conhecimento que diferenciam realidades naturais e simuladas, assim como a relação entre observadores internos e externos, que transitam na realidade ampliada, estão presentes em diversos momentos da história da arte. Para a pesquisadora e artista Suzete Venturelli, professora da Universidade de Brasília (UnB), o debate sobre a ampliação da realidade, considerado em diálogo com a exposição “50 Anos de Realismo: Do Fotorrealismo à Realidade Virtual”, traz o público para dentro de obras artísticas desde os afrescos da Antiguidade. “Neles, o observador era envolvido, cercado por todos os lados”, aponta.

Utilizada por gregos e romanos, essa técnica consiste na pintura de temas em tetos e paredes, presentes principalmente em igrejas e edifícios públicos que, em geral, retratam passagens icônicas da história e possuem função educativa. O paralelo traçado por Suzete Venturelli considera essas obras como constructos de uma realidade artificial, na medida em que sua dimensão grandiosa envolve o corpo do observador e o transporta para a cena em questão por meio de artifícios pictóricos.



A artificialidade do real construído remonta, desse modo, à ideia de simulação. Essa, por sua vez, possibilita a observação externa. “É uma outra maneira de estar no mundo. Estamos dentro da imagem, mas também estamos fora dela”, comenta Suzete Venturelli. O objetivo, segundo ela, é transportar o observador para um novo lugar, no qual ele poderá se desabrigar da presença no mundo. Como exemplo, a pesquisadora cita a maneira como hoje é possível observar o globo terrestre sem necessariamente se estar fora dele. As tecnologias que proporcionam essa visão de fora, apesar de suscetíveis a questionamentos, se aproximam da realidade e têm grande aderência, tanto no campo da arte quanto na ciência e na tecnologia.

Uma série de trabalhos contemporâneos utilizam esse artifício para dar visibilidade a dados que, em geral, são invisíveis. Este é o caso do fluxo de informações que atravessa o mundo diariamente por meio da internet, mas que ganha vida em cartografias simuladas que transformam a realidade em matemática. A pesquisadora propõe, então, uma reflexão em torno da própria realidade e da existência mediada. “Se o mundo todo pode ser calculado, então tudo é matemática e talvez seja uma simulação. Ele [o mundo] só existe porque estamos nele. O que acontece quando não mais estamos? O mundo passa a ser diferente?”.

Suzete Venturelli é pesquisadora-artista e professora, com pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP) e doutorado em Artes e Ciências da Arte pela Universidade Sorbonne Paris I. Desde 1986, ela é professora e pesquisadora no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB).



TRANSVERSALIDADES C/ SUZETE VENTURELLI
youtu.be/vTGikAkRya4

#pintura #arte e tecnologia
#50 anos de Realismo

O awesso do awesso

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ DAWISSON BELÉM LOPES • 13 DE MARÇO DE 2019

Existem inúmeras maneiras de interpretar a obra de um artista. Há quem se atente às características estéticas e formais, e outros que buscam os significados em suas biografias pessoais. Estas são formas de olhar que convergem para uma compreensão ampliada de cada trabalho. Partindo do pressuposto de que uma obra ganha uma nova existência quando se atribui significados a ela, contextualizá-la num espaço-tempo convém ao processo de interpretação, na medida em que contribui para amplificar sua função e trazê-la para perto do público.

Esse é o movimento que Dawisson Belém Lopes propõe ao **Transversalidades**, por meio do curso O Awesso do Awesso, realizado no CCBB BH em março de 2019. Partindo da exposição “Raiz – Ai Weiwei”, o professor de Relações Internacionais e doutor em Ciência Política revisita o cenário de mudanças e permanências em que as obras foram criadas: a China pós-revolucionária, de Mao Zedong a Xi Jinping.

Nos últimos 70 anos, o maior país oriental teve de se reinventar para continuar no centro das relações internacionais, lugar que sempre ocupou. Segundo o professor, esse processo não foi simples, tampouco livre de contradições e violências, tanto simbólicas como físicas. “A China tem uma trajetória gloriosa impressionante como estado hegemônico extremamente rico. Até o século XV, a renda per capita de um chinês ultrapassava a de qualquer europeu”, pontua.

Com a decadência que se manteve até o século XX, as ânsias internas do país entram em ebulição e, em 1949, os comunistas chegam ao poder por meio de táticas de guerrilha. Em meio a isso, conforme conta Belém Lopes, é possível localizar a atuação de Ai Qing, pai de Weiwei, considerado um dos maiores poetas chineses de sua geração. “Depois de participar da luta revolucionária no núcleo duro, Qing se indis põe com o Estado e é forçado a se exilar no campo. Com o esforço do governo para reescrever as tradições, o poeta também é obrigado a queimar sua biblioteca, composta em sua maioria por obras de arte”.



Em busca de liberdade

Esses e outros motivos foram determinantes para a constituição da obra de Ai Weiwei, ainda que ele tenha vivenciado a China dos anos 1980 que, com a abertura para o mundo, experimenta a estabilidade política por meio de uma via de atuação pragmática e menos ideologizada. No final da década, quando o Partido Comunista Chinês (PCC) ainda vivia sob o espectro do fim da URSS, parte da população começa a reivindicar liberdades civis e, como reação, o governo chinês endurece suas políticas de Estado. Em meio a este cenário, Ai Weiwei se muda para os Estados Unidos, mantendo suas liberdades de expressão e mobilidade, algo que ele “certamente não teria se vivesse na Pequim dos anos 1990”, analisa Belém Lopes.

Apesar de ter regressado ao país natal para desenvolver trabalhos importantes, como o Estádio Nacional de Pequim, conhecido como Ninho de Pássaro, para as Olimpíadas de 2008, Weiwei se torna persona non grata na China a partir do momento em que passa a se engajar no ativismo, denunciando, em um primeiro momento, a má qualidade das construções públicas chinesas. Ainda em 2006, ele havia se entrincheirado na internet para denunciar injustiças e irregularidades do país. Mesmo após o governo ter encerrado seu blog, em 2009, ele continuou divulgando ideias, vídeos e selfies a milhões de seguidores. Em 2011, foi preso no Aeroporto de Pequim sob a acusação falsa de evasão fiscal. Passou 81 dias desaparecido e, embora tenha sido solto no ano seguinte, permaneceu em prisão domiciliar em seu estúdio até 2015.

Para entender Ai Weiwei

Para Dawisson Belém Lopes, existem algumas grandes temáticas que aparecem na obra de Ai Weiwei e se relacionam diretamente com sua identidade de artista e ativista nascido na China. “A liberdade de expressão, por exemplo, é um tema que lhe é muito caro. Ele faz disso uma questão vital, colocando inclusive a sua própria vida em risco”, analisa, fazendo referência à atuação do artista no Twitter. O professor conta que, na China, as redes sociais comuns são proibidas, e, existe uma “polícia da internet”. “Ai Weiwei sofre diretamente as consequências disso. Como não há acesso às redes normais, os chineses dispõem de uma rede social que congrega várias funções, e é monitorada pelo governo”, pontua.

As migrações internacionais são o segundo grande tema apontado pelo professor. “Ai Weiwei vai além, traz a temática para a sua obra de forma frontal”, diz, em referência à instalação “Law of The Journey (Prototype B)”, que representa um bote de refugiados. “Para além das migrações internacionais, também podemos relacionar a maneira como a China lida com esse tema internamente. Para se mover dentro do país, é preciso ter passaporte e permissão. Existe uma política de controle muito ativa”, conta.

Geração “Made in China”

O desenvolvimento científico, tecnológico e urbano é outro tema que atravessa a obra de Ai Weiwei e está em diálogo com um projeto do governo chinês de disseminar uma ideia de “Chinese Way of Life”, tal qual o ideário dos estadunidenses reforçado durante a Guerra Fria. Segundo o professor, o objetivo seria rejuvenescer a imagem da China por meio de investimentos na educação acadêmica e na divulgação da cultura tradicional em outros países, principalmente no Ocidente. Dessa forma, seria possível contrargumentar indivíduos como Weiwei e promover uma ideia de China moderna e acolhedora.

Por fim, Dawisson Belém Lopes associa uma severa crítica ao modo como a China tem buscado a retomada de sua ascensão: adaptando seu sistema econômico ao capitalismo financeiro. Como resposta a esse contexto, o artista passa a problematizar aspectos como a industrialização exacerbada e a produção em massa. “A China sucumbiu ao canto da sereia capitalista. Por lá, conceitos como individualismo e produção seriada são regras de mercado, além da urbanização intensa, acelerada e brutal”, analisa.

Dawisson Belém Lopes é professor e atual diretor adjunto de Relações Internacionais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre e doutor em Ciência Política, atuou como pesquisador e professor visitante em países como Alemanha, Bélgica e Índia. Seus trabalhos acadêmicos foram publicados e/ou apresentados em 27 países diferentes. Presença constante no debate público sobre a política externa brasileira, integrou entre 2013 e 2018 o Comitê Diretor do Centro de Estudos da Ásia Oriental, na UFMG. Ao longo dos últimos três anos, fez seis viagens à região da Ásia-Pacífico, contemplando, em seus roteiros, a China continental e Taiwan.



TRANSVERSALIDADES C/
DAWISSON BELÉM LOPES
youtu.be/WcXQe2rTBjs

#história contemporânea #Ai Weiwei
#modernidade

Arte indígena contemporânea

por Alexandra Duarte

TRANSVERSALIDADES C/ DENILSON BANIWA • 22 DE JUNHO DE 2019

“Trabalho com aquilo que é chamado [pela cultura ocidental] de arte indígena contemporânea”. Esta afirmação do artista Denilson Baniwa, convidado para o curso **Transversalidades** no CCBB RJ, desencadeia uma reflexão muito importante sobre a arte. O que nós, nascidos no Brasil, consideramos como arte? A partir de quais padrões definimos a arte?

O artista nos propõe um questionamento mais profundo em torno das concepções de cultura, nação e identidade no Brasil. Denilson nos lembra que temos mais de 300 povos indígenas reconhecidos e uma variedade de cerca de 200 línguas nativas. Para além disso, lembra que indígena significa “nativo do lugar”, ou seja, somos todos indígenas quando se trata do nosso local de nascimento e da origem de nosso povo. Mesmo assim, a atividade artística de indígenas pertencentes a povos ancestrais do Brasil só é considerada um nicho dentro do que chamamos arte brasileira, ao mesmo tempo em que mesmo os indígenas são capazes de criar adotando padrões eurocentristas. Segundo o padrão vigente, eurocêntrico e ocidentalista, a arte indígena é a arte do artefato, é o artesanato.

Pinimasarapayé: o pajé artista

Na visão de Baniwa, o artista indígena contemporâneo é aquele que, por meio de seu trabalho, provoca uma comunicação entre vários universos. Esse artista tem ainda a capacidade de transitar na cultura Ocidental e falar a língua colonial, com o intuito de promover um entendimento maior sobre a cultura indígena, em um processo que costuma chamar de cura.

É neste sentido que Denilson cunha a expressão “Pajé Artista” assim como o Pajé que vive na aldeia, o Pajé Artista é capaz de transitar entre vários universos e tem um profundo conhecimento do cosmos, desempenhando a função de interligar mundos distantes.

Apesar das múltiplas diferenças, a arte Ocidental tem um ponto de semelhança com a cultura indígena, que se dá no uso de metáforas para explicar algo que não se comunica tão facilmente. A expressão artística constitui-se, então, como uma ferramenta que permite quebrar barreiras e expandir o conhecimento sobre as culturas ancestrais, a partir da defesa e da afirmação da identidade dos povos originários do território em que vivemos.

Se você se interessou e pretende pesquisar mais sobre o assunto, segue uma lista de artistas e pensadores indígenas citados por Denilson durante o curso: Jaider Esbell, Ibã huni Kuin (Isaiás Sales), Ailton Krenak, Arissana Pataxó, Benky Piyãko, Daiara Tukano e Bu'u Kenedy.

Denilson Baniwa é um artista pertencente ao povo indígena Baniwa, da região noroeste da Amazônia, localizada às margens do Rio Negro e nas fronteiras com Colômbia e Venezuela. Ainda criança, iniciou seus estudos no interior do Amazonas, na escola onde teve contato com modelos formais de arte e destacou-se como desenhista. Ele se define como um artista inserido no padrão de arte Ocidental. O comprometimento com a questão indígena é sua ferramenta de trabalho e laboratório de estudos.



TRANSVERSALIDADES C/ DENILSON BANIWA
youtu.be/uYLnUEw9CkU

#culturas_indigenas #arte_indigena
#descolonização

Eu sou meu estilo

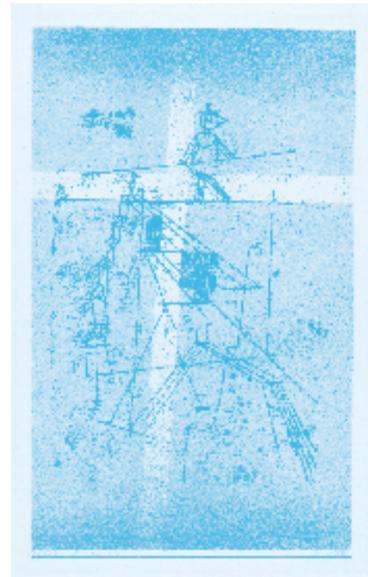
por Guilherme Augusto

COM A PALAVRA PEDRO CASTILHO • 21 DE SETEMBRO DE 2019

A frase “eu sou o meu estilo”, escrita por Paul Klee em 1902, é uma das mais célebres citações do artista suíço, cujo trabalho se desdobra em diferentes linguagens e tendências. “Ela se refere ao processo de criação artística, deixando o visitante entender as obras como um jogo de auto-representação da arte”, analisa o professor Pedro Castilho, ao iniciar sua participação na edição de setembro de 2019 do **Com a Palavra**. Convidado ao CCBB BH, ele propôs uma visita mediada especial à exposição “Paul Klee – Equilíbrio Instável”.

Psicanalista e professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ele pesquisa a interface entre arte, psicanálise e cultura. Ao conduzir o grupo de visitantes pelas galerias do centro cultural, direcionou seus olhares para as reflexões artísticas de Paul Klee, levando em conta tanto o contexto de produção das obras como a biografia do artista.

“A influência das artes plásticas, da teoria estética e da psicanálise marcaram a busca incessante de Klee na criação de seu estilo, que se desdobra em grandes formatos, esculturas e desenhos. Além disso, ele viveu períodos de intensas transformações, como as duas Grandes Guerras e a perseguição dos nazistas aos cidadãos judeus na Europa. Tudo isso, embora sejam mudanças sociais e políticas, ecoou muito no trabalho do artista”, examina Pedro Castilho.



“A influência das artes plásticas, da teoria estética e da psicanálise marcaram a busca incessante de Klee na criação de seu estilo, que se desdobra em grandes formatos, esculturas e desenhos.”



Riscado da lista

Um dos episódios mais marcantes dessa época está eternizado no auto retrato “Riscado da Lista”, que data de 1933, quando Paul Klee teve sua casa vasculhada e perdeu o emprego na Academia de Düsseldorf por conta da perseguição do partido nazista, acusando-o de produzir uma “arte degenerada”.

“Embora sua vida tenha esse capítulo bastante doloroso, Paul Klee também transformou em arte elementos de sua imaginação. A célebre série de anjos, por exemplo, ele produz durante vinte anos, entre 1919 e 1940”, conta o pesquisador. “Esses anjos, embora tenham características sublimes, não representam figuras nem um pouco idealizadas. Ao longo dos anos, ele passa a trazer características humanas para esses anjos. Ao mesmo tempo, são obras que trazem à tona uma dimensão de resto, de abandono.”

Castilho defende que o denominador comum do trabalho de Klee, antes de qualquer característica estilística ou de formato, é a maneira pedagógica como o artista encarava os temas retratados. “Os traços, as cores, e também a própria figura dos fantoches, são pistas que nos mostram a intenção de produzir trabalhos para nos fazer pensar. Os anjos, por exemplo, não nos parecem anjos logo de cara. É preciso realizar um exercício, abstrair muito do que está ali, para enfim enxergar a figura angelical a que estamos acostumados”, exemplifica o pesquisador.

“O mesmo a gente pode pensar dos fantoches, que Klee produziu para entreter o filho, mas nunca impôs a eles personagens específicos, pensados de antemão”, explica. “Pensando nessa prática a partir de questões da psicologia, é possível estabelecer um diálogo com Lacan, na medida em que a arte, neste lugar, está sendo tratada como coisa, deixando de existir na dimensão do sublime. É, portanto, algo que não pertence mais ao belo.”



COM A PALAVRA PEDRO CASTILHO
youtu.be/8St4eaYVw2I

#Paul Klee #arte pedagógica #psicanálise

O que é ser indígena hoje?

por Daniel Toledo

MÚLTIPLO ANCESTRAL C/ SALLISA ROSA • 24 DE ABRIL DE 2019

Renovar um imaginário social que vez ou outra ainda considera os povos indígenas segundo parâmetros de cinco séculos atrás: parece ser este um dos muitos desafios que se põem diante da indígena urbana Sallisa Rosa, assim como de todos nós. Nascida e criada em Goiânia, a jornalista, fotógrafa e artista tem se dedicado já há alguns anos à investigação e criação de imagens e narrativas que fortaleçam, em território brasileiro, o que se chama de “identidade nativa contemporânea”.

No momento dessa conversa, Sallisa vivia em uma aldeia urbana na cidade do Rio de Janeiro, sobre a qual realizou o fotofilme “Oca do Futuro” (2018), protagonizado e narrado por sua parente e vizinha Tapixi Guajajara. Seja voltando-se à própria trajetória ou a outras histórias de vida, seus trabalhos buscam romper com enquadramentos tradicionais e redutores sobre as populações e as culturas indígenas nos nossos tempos.

Convidada a conduzir um encontro do curso **Múltiplo Ancestral** no CCBB RJ, a artista reflete nessa entrevista sobre a própria participação no programa e a experiência... e a experiência de apresentar e debater a própria obra com professoras atuantes na rede pública de ensino infantil da capital carioca.



Que experiência você propôs ao Múltiplo Ancestral?

Sallisa Rosa: O encontro começou com uma fala sobre a minha trajetória como indígena urbana, depois disso compartilhei a minha pesquisa de imagens, mostrei o fotofilme “Oca do Futuro”, e aí nós fizemos uma roda de perguntas, um debate. Essa pesquisa vem de quando eu comecei a fotografar os parentes indígenas e percebi uma diferença muito grande entre o olhar do fotógrafo não-indígena e as situações em que os indígenas produzem narrativas sobre si mesmos. A partir disso, fiz uma pesquisa iconográfica, sobre imagens, fotografias, sobre o que foi produzido sobre a temática indígena no Brasil, como uma maneira de descolonizar o olhar. A oficina foi muito interessante porque eram só mulheres, e todas professoras da rede pública, em torno de dez por dia, e a gente fez um processo educativo. Elas falaram da experiência delas sobre trabalho com a questão indígena na sala de aula, na rede pública, com crianças novas, e sobre como isso funciona no livro didático. Eu entendo que é preciso trabalhar com o livro, mas na fala você pode trazer palavras que implicam o pensar.

Em muitos contextos, a discussão sobre a questão indígena se restringe ao mês de abril, quando se celebra o Dia dos Povos Indígenas, e ainda sob um viés bastante folclórico. Em que sentidos seria importante ressignificar essa data e a própria discussão?

As professoras que participaram da oficina trouxeram essa questão do Dia dos Povos Indígenas, aí eu perguntei o que elas trabalhavam. Elas citaram referências ainda um pouco românticas, que remetem ao mito do “bom selvagem”, a uma vida em harmonia com a natureza. De maneira geral, há uma visão de que a vida nas aldeias é maravilhosa, mas é importante lembrar que também existe fome, situações precárias de saúde, rios poluídos, impossibilidade de caçar, tudo isso em meio à luta pela demarcação de terra. É importante tentar desconstruir esse lugar romântico e se voltar à realidade, à questão presente: hoje em dia o rio secou, tem contaminação por mercúrio no rio, tem gente ficando doente e não tem como se tratar. Além disso, elas contaram que, muitas vezes, na sala de aula, acabam usando textos de pessoas não-indígenas que escreveram sobre uma lenda indígena, por exemplo. Mas existem cineastas indígenas, artistas, escritores. Existem indígenas na academia, produzindo conhecimento. Em vez de falar somente da mitologia, é possível trazer youtubers indígenas ou indicar pessoas indígenas que os estudantes podem seguir na internet. Às vezes, os livros demoram muito para se transformar, para mudar as palavras e as maneiras de pensar, mas a internet está aí para a gente conhecer a cultura viva e as narrativas não-oficiais.

“Tem muitos indígenas na cidade, mas a gente tem dificuldade de descolonizar o olhar e reconhecer essas pessoas, porque se acostuma a só reconhecer o indígena quando ele está usando uma roupa tradicional ou um cocar”

De que maneira essas questões podem ser trabalhadas na prática, seja com crianças ou adultos?

Durante a oficina, por exemplo, a gente pegou uma imagem antiga, clássica, de um indígena, e uma fotografia contemporânea que eu fiz de uma indígena. Colocamos essas duas imagens na mesa e perguntamos: “Quem é indígena aqui?”. A partir disso, a gente foi construindo uma argumentação de que não precisamos estar sempre vestidos com roupas tradicionais para existir ou para ser indígena. Fomos enxergando que é preconceito achar que uma pessoa não tem direito de usar telefone celular, computador, dirigir um carro, estar na universidade, que ela só pode existir dentro do contexto de cantar, dançar e ser “exótica”. No Rio de Janeiro, por exemplo, eu moro em uma aldeia, mas não é uma aldeia desse imaginário do que é uma aldeia no meio do mato, com rio. Várias cidades do Brasil têm estruturas de aldeia que não são aldeias demarcadas. Existem ruas onde só vivem indígenas, existem aldeias dentro da cidade, onde passam carros, passam ônibus. Tem muitos indígenas na cidade, mas a gente tem dificuldade de descolonizar o olhar e reconhecer essas pessoas, porque se acostuma a só reconhecer o indígena quando ele está usando uma roupa tradicional ou um cocar.

De que modo essa reflexão sobre indígenas urbanos pode ajudar a pensar as identidades brasileiras?

Quando uma pessoa tem ascendência italiana, espanhola, de algum país fora do Brasil, ela costuma falar com orgulho e saber da história. Mas quando é um ascendente indígena, é comum não saber de onde veio, de qual povo, como era, e a história da pessoa se perde. Quando se fala sobre mestiçagem, isso é algo muito delicado, porque envolve um projeto político de embranquecimento da população. Durante a oficina, nós conversamos, por exemplo, sobre a questão do afro-indígena, algo que a gente tem que considerar no Brasil, principalmente na região do litoral. Essa é uma identidade que a gente ainda não está falando muito, mas se refere a uma grande parte da população, que tem essas duas referências nos corpos.

Além das conversas, você convidou as participantes para uma oficina de cartazes. Como funciona essa atividade?

Eu levei para a oficina com alguns recortes de textos, frases, palavras para a gente trabalhar, ler, comentar, argumentar. Desde textos da Grada Kilomba até frases de pixações que eu vejo na rua, assim como dados do IBGE e do censo. Além disso, a gente tinha material para trabalhar com desenho, impressora para xerocar e também alguns cartazes de movimentos indígenas no mundo todo, que fazem parte da minha pesquisa. Eu queria coisas que falassem rápido, e sugeri essa criação coletiva, com tesoura, cola e papel. Elas gostaram da metodologia, inclusive para aplicar na sala de aula, com as crianças. E algumas gostaram tanto do resultado que levaram os cartazes para colar nas escolas, nos corredores, na sala dos professores. Ao longo da oficina surgiram várias ideias de planos de aula, vários modos de trabalhar a questão das imagens a partir de abordagens muito diferentes.

Que relações você percebe entre essas reflexões sobre os indígenas urbanos e a questão da descolonização, que também atravessa a sua pesquisa?

Eu entendo que o processo de colonização não acabou numa data, ele continua dentro da gente, influenciando a forma como a gente vê o outro, como a gente pensa a sociedade. Eu vejo a descolonização como um processo psicológico, um processo de cura e enraizamento com o território. No meu processo de ser uma indígena contemporânea, por exemplo, acontece muito de falarem que não sou indígena de verdade. Isso não diz sobre mim, mas sobre a própria pessoa, que está trabalhando dentro de uma ficção criada pelos colonizadores há 500 anos. “Você não é índio de verdade porque mora na cidade, está na universidade, fala desse jeito, tem celular, usa calça jeans etc.”. Quando a gente pensa assim, acaba deixando fora todo mundo que não entra nessa imagem, e a única possibilidade de existir seria, então, dentro de um padrão que a própria colonização estipulou sobre o que é ser indígena.

Sallisa Rosa é natural de Goiânia, e se dedica a investigações contemporâneas de imagens e temas que a atravessa como a sua própria identidade, o universo feminino, futuro, ficção e descolonização. Seu trabalho se desenvolve a partir da fotografia de indígenas urbanos – uma investigação em torno da identidade nativa contemporânea da cidade.

#culturas_indigenas #colagem #fotografia

#50 anos de Realismo

#arte e tecnologia

#Björk

#ciberespaço

#cinema

#cinema de animação

#cultura audiovisual

#curta-metragem

#desenho

#documentário

#Dreamworks

#educação formal

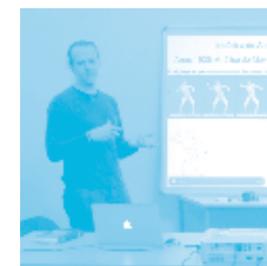
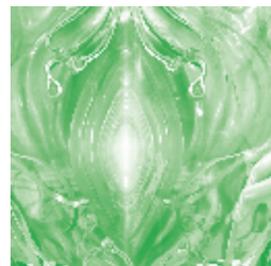
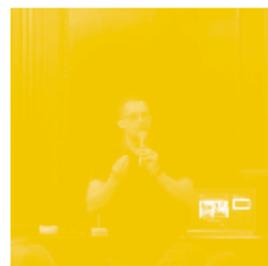
#música

#robótica

#Tim Burton



Práticas da imagem em movimento



Imagens amadoras

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ FELIPE POLYDORO • 07 DE FEVEREIRO DE 2019

O interesse por produtos da comunicação de massa sempre esteve presente no trabalho do pesquisador Felipe Polydoro, professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Suas pesquisas mais recentes investigam as maneiras como esses produtos incorporaram uma certa linguagem de amadorismo para criar efeitos de real. No contexto da exposição “50 Anos de Realismo – Do Fotorrealismo à Realidade Virtual”, então em cartaz no CCBB DF, ele foi convidado a conduzir o curso **Transversalidades** e apresentou ao público alguns dos resultados de suas análises com base em exemplos recolhidos na internet.

“Minha pesquisa mais recente é sobre imagens amadoras, mas cheguei nelas exatamente pelo interesse no uso do estilo realista nas imagens produzidas pela mídia contemporânea. A partir da década de 1990, no cinema e na televisão, percebe-se uma busca por renovar as linguagens realistas”, explica. “A exemplo disso, temos o surgimento dos reality shows, que têm como suposta premissa colocar a realidade na televisão, como foi o caso do Big Brother Brasil. Atualmente entendido como um jogo, no início o programa apostava no apelo da realidade.”

Segundo ele, esse primeiro movimento dá origem a uma segunda fase no processo de aproximação do real por produtos da mídia de massa, caracterizada pela incorporação de imagens amadoras em produtos audiovisuais. Como pioneiro exemplo desse processo, é apontado o filme “Bruxa de Blair” (1999), cuja estética imita um documentário, e o sucesso popularizou o subgênero cinematográfico “found footage”.

“Ao produzir a impressão de imagens caseiras, o filme vai provocar uma outra sensação no público, diferente daquela provocada pela linguagem hollywoodiana, colorida, bem enquadrada. A textura das imagens, de certa forma, colocam os espectadores dentro do filme, como se estivessem diante de imagens feitas por eles próprios. Além de se aproximar do espectador, isso cria um efeito que condiz com a realidade, o que torna as coisas mais perturbadoras nesses filmes de terror”, comenta.

Entre os diversos tipos de imagens que lhe despertam interesse, Felipe Polydoro destaca as que circulam no YouTube e no Vimeo, plataformas que “permitem a circulação direta de imagens de pessoas comuns”. Para ele, isso corresponde a um fenômeno avassalador no contexto da cultura visual contemporânea. A partir desses espaços virtuais, o pesquisador se debruçou sobre um material audiovisual bastante específico: imagens de flagrantes. “São imagens que flagram situações decisivas e que têm a característica de nos colocar dentro da cena, o efeito de não ser em mediadas, mas também mostrar em diretamente um acontecimento relevante de acordo com os critérios jornalísticos”, explica.



Assassinato de John F. Kennedy (1963)

“Naquele dia de 1963, o cinegrafista amador Abraham Zapruder filmava a visita do presidente norte-americano John F. Kennedy a Dallas, quando acabou captando o momento do assassinato. O vídeo reúne todas as características de imagem amadora que reforçam o realismo e, apesar de ter sido filmado em 1963, esse filme só passou na TV americana em 1965. Antes disso, ele circulou pelas escolas de cinema daquele período, e existe um entendimento de que ele exerceu uma grande influência em um movimento chamado ‘Nova Hollywood’”.

“É interessante frisar que, apesar de termos o fato se desenrolando na nossa frente, esse vídeo não ajuda em nada a elucidar o que aconteceu. Até hoje os americanos consideram que esse fato não está devidamente elucidado. É interessante a força desta imagem como um documento desse acontecimento, e ao mesmo tempo, como ela não ajuda a elucidar o que aconteceu. A força dessa imagem – e, ao mesmo tempo, a incapacidade de nos dizer o que aconteceu – é o que de certa forma fica incitando esse retorno eterno para a questão de quem matou o Kennedy. Mas também mostra a limitação da imagem como documento.”

Atentado de 11 de setembro (2001)



“O vídeo que capta esse grande acontecimento do mundo contemporâneo é significativo do ponto de vista dos estudos da imagem porque talvez seja um dos primeiros casos em que se tenha uma grande quantidade de registros amadores. Isso mostra como uma cidade como Nova York, já no início dos anos 2000, estava sendo filmada o tempo todo, o que denota não só uma sociedade da imagem, mas uma sociedade em que as pessoas gostam de ver as imagens, o que a faz estar em constante vigilância.”

“A imagem em questão foi produzida por um documentarista que estava gravando sobre o trabalho dos bombeiros de Nova York. Ele estava ali, em um momento de intervalo das filmagens, com a câmera ligada, quando foi surpreendido por um barulho alto e teve a habilidade de enquadrar rapidamente o que estava acontecendo. Ao mesmo tempo, é uma imagem que traz o efeito de surpresa, de imprevisto, que é muito forte. Trata-se de uma imagem irrepitível. Esse caso é bastante curioso porque, como se trata de um acontecimento que surpreendeu a todo o mundo, demonstra o quanto o cinegrafista não tinha nenhuma influência no que está registrado.”

“Então, se a televisão e o cinema vão se tornando cada vez mais um território de manipulação, com efeitos cada vez mais sofisticados, o caso da imagem que capta o primeiro avião batendo no World Trade Center é uma excepcionalidade que desvia da sociedade manipulada. E esse é um efeito realista muito forte.”



Felipe Polydoro é professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Usp) com pesquisa sobre as dimensões estéticas e políticas das imagens amadoras. Graduado em jornalismo, foi editor da revista de cultura Aplauso.

TRANSVERSALIDADES C/ FELIPE POLYDORO
youtu.be/YkrGUOT21xY

#documentário #cultura audiovisual
#50 anos de Realismo

Cinema e educação

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ JOSÉ LEANDRO CARDOSO • 08 DE FEVEREIRO DE 2019

Na adolescência, quando morava em São Gonçalo, José Leandro Cardoso esteve no CCBB RJ em uma de suas primeiras idas à capital do estado do Rio de Janeiro. Como colecionador de moedas, se encantou pela “Galeria de Valores”; como cinéfilo, passou a frequentar as exposições de filmes que aconteciam no centro cultural. Embora tenha se formado historiador, nunca deixou de se interessar pela sétima arte e, aos poucos, em seu trabalho na rede municipal de ensino, conseguiu aplicar a linguagem audiovisual como estratégia de aprendizagem para os estudantes.

“Quando comecei a trabalhar com cinema nas escolas, parti da premissa de que, quando eu era adolescente, assistir a determinados filmes foi de extrema importância para ampliar o meu conhecimento de mundo. Então, o meu maior objetivo com a aplicação do audiovisual nas escolas é fazer com que os alunos construam um repertório e adquiram a curiosidade de buscar outros filmes para assistir”, explica o educador, ao conduzir uma edição do curso **Transversalidades** no mesmo CCBB RJ.

Ministrado no contexto da exposição “DreamWorks Animation – A Exposição: Uma Jornada do Esboço à Tela”, então em cartaz no centro cultural, o curso abordou o cinema como um instrumento educacional que pode ser compreendido tanto no ato de assistir a um filme e posteriormente discuti-lo, quanto no trabalho de construir um produto audiovisual – processo que envolve pesquisa, desenvolvimento, produção e pós-produção, entre outras etapas.

“Como professor de história, entendo que esta é uma das disciplinas – senão a única – que formalizou o uso do cinema nas escolas. Muitas vezes, os filmes são utilizados para ilustrar algum acontecimento, mostrar como eram os costumes de determinada época ou fazer os alunos compreenderem uma passagem histórica. O que estou defendendo aqui é uma visão ampliada do uso do cinema na educação como estratégia para integrar os estudantes e se tornar um instrumento de trabalho para outras disciplinas”, defende.

Cineclube nas escolas

De acordo com o professor, a educação brasileira experimentou o uso do cinema nas escolas sobretudo a partir de 1936, com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), cujo objetivo era promover e orientar a utilização de ficções e documentários na educação popular. Ao longo da existência do Instituto, extinto em 1966, foram registrados mais de 400 filmes, entre curtas e médias. A partir daí, popularizaram-se os Cineclubes que, com o endurecimento da Ditadura Civil-Militar (1964-1985), foram desaparecendo.

Desenvolvido algumas décadas depois, já em 2008, pela Gerência de Mídia e Educação da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, o projeto Cineclube nas Escolas visa desconstruir a ideia de que a exibição de filmes nas escolas deve se limitar ao entretenimento ou à apresentação de determinados conteúdos. Como articulador da iniciativa, José Leandro Cardoso atua fomentando atividades de visionamento, análise fílmica e produção audiovisual nas escolas.

“Ao longo do desenvolvimento do projeto, percebemos que a mera exibição dos filmes não seria o bastante para os alunos. Então, a partir das discussões em torno dos filmes, das análises desenvolvidas nas sessões, percebemos o ímpeto deles de partir para a produção fílmica em si”, conta.

“O que estou defendendo aqui é uma visão ampliada do uso do cinema na educação como estratégia para integrar os estudantes e se tornar um instrumento de trabalho para outras disciplinas”

Câmera nas mãos

Um dos experimentos compartilhados durante o curso foi o curta “Se estou suja é porque não tenho sabão”, realizado por estudantes da disciplina eletiva “Luz, Câmera e Educação”, do Ginásio Experimental Carioca Nilo Peçanha. Desenvolvido em ocasião do centenário da escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), o filme traz uma pesquisa feita pelos estudantes para contar a história da escritora.

“Esse foi um trabalho muito importante, não só por tratar da história de uma pessoa praticamente esquecida, mas também como experiência para mim, como educador, para a escola e para os alunos. Esse curta rodou em alguns festivais, e isso faz com que os alunos ocupem espaços, se façam presentes e participem das discussões”, analisa.

José Leandro também destaca a natureza interdisciplinar do trabalho, que acaba envolvendo diferentes áreas do conhecimento para contar histórias por meio do audiovisual. Desenvolvido pelos estudantes da Escola Municipal Benjamin Constant, o curta “Benjamin e sua História” foi apresentado como exemplo de um trabalho de pesquisa que envolveu professores de diferentes disciplinas, bem como idas a exposições.



“Esse filme, que na verdade é uma animação, foi feito para o edital de Produção Autônoma do Animamundi. Para além de envolver os alunos em uma produção horizontalizada, de um produto a que eles se sentem pertencentes, a experiência fez com que eles conhecessem outros tipos de espaços onde é possível estar, como o próprio festival”, assinala.

José Leandro Cardoso é historiador e professor da rede municipal do Rio de Janeiro. Atua como articulador do Cineclube nas Escolas e é membro da Rede Educação Com Adolescentes (RECA). Desenvolve atividades de visionamento, análise fílmica e produção audiovisual com seus alunos, formando coletivos de monitores na perspectiva do protagonismo juvenil.

TRANSVERSALIDADES C/
JOSÉ LEANDRO CARDOSO
youtu.be/5IVJQpwbNj4

#cinema #educação formal #Dreamworks

O cinema como paisagem onírica

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ LILA FOSTER • 18 DE JUNHO DE 2019

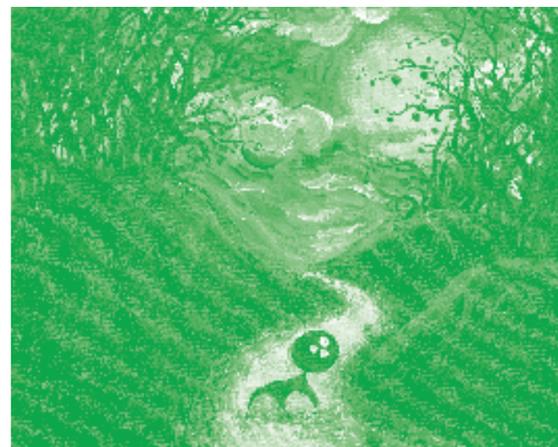


Desde o pioneiro cineasta George Méliès (1861-1938), o cinema é reconhecido como um dispositivo que torna possível a criação de mundos oníricos. Bons exemplos disso são as animações contemporâneas, assim como os filmes de super-heróis que de tempos em tempos lotam as salas de cinema. Retratando, em geral, situações distantes da realidade, essas obras nos convidam a um imaginário somente possível a partir das tecnologias da imagem. Remontar o surgimento dessas paisagens oníricas, portanto, é também promover uma revisão histórica que expõe momentos decisivos do cinema.

Essa foi a abordagem adotada pela pesquisadora Lila Foster ao conduzir a edição de junho de 2019 do *Transversalidades* no CCBB DF. O curso propôs uma reflexão a partir da origem da sétima arte, expondo as vertentes criativas que perpassam os primeiros experimentos cinematográficos, a história da animação, o cinema experimental e ainda produções contemporâneas de cineastas como Tim Burton, cujo processo criativo foi tema da exposição “A Beleza Sombria dos Monstros”, então em cartaz.

“A história oficial tende a ver o nascimento do cinema como o dia em que se projetou imagens em movimento, em uma sala escura, com venda de ingressos, para um determinado grupo de pessoas. Isso ocorreu no ano de 1895 e foi realizado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, considerados hoje os pais do cinema”, lembra Lila. Segundo ela, o resgate dessa narrativa, também aliada ao trabalho desenvolvido por Méliès em “Viagem à Lua” (1902), exemplifica como o cinema engendra a materialização visual de imagens que até então só seriam possíveis em sonhos: um trem em movimento que amedronta os espectadores na plateia ou ainda a chegada do homem à Lua.

Entretanto, conforme comenta a pesquisadora, é importante destacar o amplo caminho de invenção que tornou possível a transformação de imagens estáticas em imagens em movimento. “Essa trilha que, ao final, dá origem ao cinema, deve muito à ciência e também aos espetáculos de mágica. É o que podemos chamar de pré-cinema, quando as coisas se desenvolviam entre a ciência e o sonho”.



Ela destaca a importância de aparelhos ópticos como o pouco conhecido zoopraxiscópio, uma espécie de disco acoplado a uma manivela que, ao ser girado, intercala imagens de um mesmo objeto em posições diferentes, gerando um efeito de movimento. Como adianta o significado de seu nome, o aparelho possibilitou uma nova maneira de observar a vida humana e o mundo ao nosso redor, criando realidades outras e imaginárias. A partir de iniciativas como essa, o cinema pôde se constituir como um veículo para alavancar a experiência humana a outras dimensões.

Para além da narrativa

Após a exibição de alguns curtas considerados fundamentais na história do cinema, Lila Foster discute a relevância de trabalhos cinematográficos cujo andamento está descolado da maneira como geralmente concebemos as narrativas – notadamente um caminho linear. A pesquisadora se refere ao cinema experimental, apresentado em oposição ao dito cinema comercial. “Esse é um tipo de cinema que rompe com a linguagem narrativa linear e constrói universos oníricos em seu cerne, a partir de uma ordem outra, compreendida aqui como de livre associação dos sonhos, de constructos por ora inacabados e rarefeitos. Não se trata de produzir filmes herméticos, mas de fazer com que o ato de assisti-los não se esgote no entretenimento, mas produza novos significados a partir da reflexão”, defende.

Trata-se, exemplifica a pesquisadora, de filmes que carregam consigo uma dose de surrealismo, desviando-se de uma lógica de começo-meio-e-fim e frequentemente acionando outros dispositivos relacionais em sua produção. “Eles acabam por seguir, de certo modo, os preceitos do Manifesto Surrealista (1924) de André Breton. É curioso porque muitos deles não rompem com uma lógica, mas se dispõem à construção de outra”, contextualiza, fazendo referência a um movimento artístico ligado ao automatismo psíquico, tendo como premissa a suspensão da razão e de quaisquer preocupações estéticas ou morais.

A partir dessas lógicas outras, torna-se possível criar mundos imaginários que são não só distantes da realidade, como também ensinam sobre a manufatura do cinema. É esse o caso, por exemplo, dos curtas que utilizam materiais diversos como luz e sombra ou até mesmo recortes em papel. No caso específico de Tim Burton, seus mundos ditos estranhos e oníricos ganham projeção justamente por conta da esquisitice que apresentam. A pesquisadora pontua que o cinema produzido por ele, principalmente no início de sua carreira, pode estar bastante atrelado à expressão de sentimentos.

“Temos o hábito de não considerar o cinema como uma expressão muito sentimental, e cineastas como Tim Burton estavam utilizando o cinema para se expressar. Ele era uma criança quieta, e o primeiro lampejo dos mundos sombrios que iria criar está no curta ‘Vincent’ (1982). Nele, é possível compreender como o autor transforma algumas de suas angústias em produção cinematográfica”, comenta.

Cinema e educação

Lila Foster também levanta o debate a respeito da relevância e da potência do curta-metragem em sala de aula. “O cinema já é instrumento de educação, mas, em termos práticos: como prender a atenção de crianças e adolescentes por uma hora seguida? Temos uma ferramenta importante com a produção nacional de curta-metragens, que trata de diversos temas em plataformas públicas”, pontua.

Para ela, esse lugar que o cinema tem ocupado dentro de sala de aula é importante a medida em que aproxima crianças, adolescentes e adultos da construção de suas próprias narrativas, sejam elas baseadas no mundo concreto ou na imaginação. “Vivemos sob uma alienação quase total do imaginário produzido pelo cinema brasileiro. No fundo, a gente vive num país que não conhece as próprias produções cinematográficas e isso precisa mudar. Os curta-metragens são uma ótima porta de entrada, e a produção no Brasil é prolífica”.

Lila Foster é pesquisadora, curadora e dedica especial atenção ao cinema silencioso e experimental. Atualmente, é pós-doutoranda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

TRANSVERSALIDADES C/ LILA FOSTER
youtu.be/eBSHjLnfdD8

#curta-metragem #cinema de animação
#Tim Burton

Formas em movimento

por Guilherme Augusto

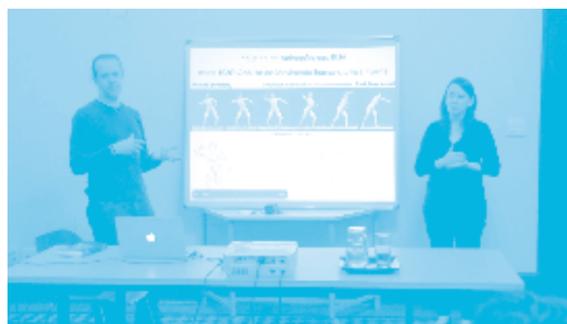
TRANSVERSALIDADES C/ ANTONIO FIALHO • 17 DE JUNHO DE 2019

Se você já se sentou na sala escura de um cinema e assistiu a um filme de animação, é possível que tenha se perguntado como aqueles desenhos ganharam movimento. Ainda que os flipbooks e o stopmotion sejam técnicas amplamente conhecidas, o trabalho de dar vida às ideias que nascem no papel permanece uma incógnita. Embalado pela mostra “DreamWorks Animation – A Exposição: Uma Jornada do Esboço à Tela”, o CCBB BH recebeu o professor Antonio Fialho para um bate-papo sobre o mundo das animações dentro do curso **Transversalidades**.

Professor do curso de Cinema de Animação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ele acumula experiência em produções publicitárias, bem como nos filmes “Spirit – O Corcel Indomável” (2002) e “Sinbad – A Lenda dos Sete Mares” (2003), ambos realizados pelos estúdios DreamWorks. “Animação é a arte dos movimentos que são desenhados. Não se trata da ilustração do desenho singular, mas de uma sequência que cria significado a partir do conjunto de imagens”, explica.

Considerando um recorte historiográfico que parte desde os anos 1910 até 1960, Antonio Fialho mostrou ao público a evolução ocorrida na produção de filmes animados, destacando como pequenas alterações no desenho dos corpos dos personagens são importantes para deixar a impressão de movimento mais verossímil.

“O termo cartoon já era empregado para falar sobre o trabalho daqueles desenhistas que misturavam o humor com o burlesco. É natural, portanto, que se agregue a palavra animação a ele, já que os artistas responsáveis por esse tipo de produção se interessavam pela projeção aparente de movimento. Com o advento do primeiro projetor, os profissionais dessa área passam a ter vontade de ver seus desenhos em movimento”, conta.



“Em algumas animações mudas conseguimos entender a própria trajetória do personagem sem que ela seja mostrada ou narrada; trata-se da memória corporal criada que impõe ao personagem a maneira como ele é”

Primeiros passos

Segundo o professor, a estrutura do movimento como o conhecemos hoje só foi possível porque os estúdios da Disney investiram no estudo empírico do comportamento corporal de pessoas e animais em diversas situações para reproduzi-lo nos filmes. “A partir daí, as ações passam a respeitar não somente a face externa desses seres, mas sobretudo sua estrutura interna, a maneira como se movem e realizam os movimentos”, conta.

Posteriormente, também o estudo dos objetos tornou possível representá-los de uma maneira mais fiel à realidade. Uma bola, por exemplo, quando arremessada contra o chão, sofre uma deformação rápida que, a olho nu, é imperceptível. Estudos como o da Disney, que consistiam basicamente em gravar diversos vídeos da trajetória da bola e reproduzi-los em câmera lenta, possibilitaram perceber a maneira como os objetos se comportam quando em movimento.

“A ideia da verossimilhança foi perseguida constantemente pelos animadores, ainda que o objetivo maior não tenha sido produzir um material que coincida inteiramente com a realidade. Se esse fosse o caso, a melhor solução seria produzir filmes live-action sem a intervenção das animações – o que gera uma série de debates e discussões, até mesmo estéticas”, comenta.

Animação

A etimologia da palavra animação traz em si a união das palavras anima e ação. “Anima” significa alma e, portanto, junto ao sufixo ação, pode remeter à alma da ação, à alma do ato, do movimento. No cinema de animação seria possível, dessa maneira, pensar a alma dos personagens a partir dos traços que eles apresentam.

“A personalidade dos personagens é sugerida quando eles se movem ou repousam. O movimento normalmente precisa de uma motivação óbvia da figura, e é isso que o faz acontecer. Em alguns casos, não muito raros, conseguimos ler o personagem por um simples gesto. As formas, nesses casos, estão a serviço do movimento, e a visualidade vem como uma etapa final, consecutiva. Por isso, em algumas animações mudas conseguimos entender a trajetória do personagem sem que ela seja mostrada ou narrada; trata-se da memória corporal criada que impõe ao personagem a maneira como ele é”, comenta Antonio Fialho.

Antonio Fialho é professor do curso de Cinema de Animação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Artes e mestre em Artes Visuais, dirigiu os curtas “Monolitre” (1998) e “Bandeira” (2007), trabalhou com animação para publicidade e participou da produção de alguns longas dos estúdios DreamWorks.

TRANSVERSALIDADES C/ ANTONIO FIALHO
youtu.be/xNLifqKqfWM

#cinema de animação #desenho #Dreamworks

Reflexões sobre tecnologia, arte e sociedade

por Paula Lobato

TRANSVERSALIDADES C/ SIMONE MICHELIN • 18 DE MAIO DE 2018

Convidada a ministrar a edição de maio de 2018 do Transversalidades no CCB RJ, a artista visual, professora e pesquisadora Simone Michelin propôs um diálogo com a exposição FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. A partir da apresentação de um panorama de manifestações artísticas recentes, as palavras buscam tensionar criticamente um campo que eclodiu com vigor renovado a partir do acesso aos computadores pessoais e às tecnologias de informação.

Conforme ressalta a pesquisadora, propondo uma linha do tempo bastante resumida, os tipos móveis, a máquina de escrever, a máquina de calcular e a máquina de imitar abrem caminho para a invenção do computador. Em sua visão, esses experimentos vão, um por um, contribuindo para que, logo após a Segunda Guerra Mundial, ele surja revolucionando as discussões sobre automatismo e inteligência, criando espaço para debates em torno da modernização da inteligência humana e também da construção de autômatos à nossa imagem e semelhança. “Conhecimento é poder, e o computador é um amplificador desse poder”, afirma, fazendo referência ao cientista estadunidense Armand Feigenbaum.

Com o computador, chegamos ao domínio da inteligência artificial, tornada possível a partir de uma ciência nascida em 1942: a cibernética. Impulsionada inicialmente por Norbert Wiener e Arturo Stearns, a cibernética tem como objetivo “desenvolver linguagens e técnicas que nos permitam abordar o problema do controle e a comunicação em geral”. “Nesse momento, o que está em jogo é uma percepção humana em expansão, uma experiência mediada por máquinas e por dispositivos e sua relação com a verdade, alterações em processos de subjetivação e o deslocamento do sujeito. Ou seja, o descentramento do humano e a própria comunicação em si”, pondera.

Ciências da salvação (ou da danação)

Simone destaca que as tecnologias podem ser percebidas como ciências da salvação, mas também ciências da danação, quando considerados os perigos da automação e da desumanização promovida pelas máquinas, entre outros fatores. No campo da pesquisa em ciências sociais e humanas, especialmente entre as décadas de 1970 e 1990, a tecnologia foi inicialmente definida como instrumental, como algo que altera ou administra o que foi construído como ambiente natural. “Tudo é de algum modo

técnico, e a técnica parece ser a marca definidora de toda investigação e conhecimento. Ela deve, porém, ser desvinculada da ideia de tecnologia instrumental, que corresponde a um de seus usos particulares e consequentemente se vincula a uma ideologia específica”.

Em sua visão, a tecnologia instrumental, que surge junto à segunda revolução científica do final do Renascimento, coincide com os meios que achatam o mundo tridimensional em diagramas e mapas. Esses meios instituem uma separação entre sujeito e objeto, inaugurando a busca do sujeito racional, que logo se expande e coloniza o “outro”. Essa postura leva o Ocidente a desenvolver uma instrumentalidade que assume, prende ou enquadra o que deseja manipular ou conter.

A tecnologia instrumental trabalha, então, a favor desse projeto ocidental: um projeto de globalização, de anulação da diversidade, que acaba tornando-se uma ideologia, vista nos modos como discursos científicos informam ao corpo sobre como ele deve agir, sentir e viver a vida. “O corpo é submetido a uma retórica da razão técnica: está em jogo sua transformação e de suas subjetividades. Em uma era baseada em consensos fáceis, em midiaticização de massas, urge pensarmos em todos os aspectos de nossa vida”, defende.

Tecnologia e pensamento crítico

Recorrendo ao filósofo Paul Virilio, Simone Michelin argumenta que as mudanças tecnológicas atualmente enfrentadas pela humanidade são tão importantes quanto aquelas introduzidas pela perspectiva monocular no Renascimento. Nesse sentido, a introdução da perspectiva artificial andou lado a lado com a revolução científica que produziu a tecnologia moderna, coincidindo com a invenção do tipo móvel e da escrita automática.

Do filósofo Gilles Deleuze e o psicanalista Félix Guattari, a professora resgata o conceito de “heterogênesse maquínica” como possibilidade de superar a ideia de desumanização. Segundo este conceito, as ferramentas seriam inseparáveis das biosbioses que definem um agenciamento da natureza com a sociedade. “Eles entendem que, ao utilizar uma ferramenta, o homem se amalgama a ela. Nesse sentido, a ferramenta não tem uma vida própria, pressupondo-se uma máquina social que a seleccione. Uma socie-

dade se define por seus amálgamas, e não por seus instrumentos”, analisa a pesquisadora.

“Nesse pensamento, há muito do que está sendo desenvolvido hoje na área de Arte-Ciência-Tecnologia: é o pensamento de transversalidade, que tem como paradigma a própria arte enquanto conhecimento. Os agenciamentos maquínicos são estruturas criadas através de tudo que a cultura humana produz. Com a evolução da cultura, ocorre o processo de subjetivação: o homem se entendendo enquanto ser humano através e durante esses processos, na experiência, no embate com diversas estruturas. Tais estruturas formam máquinas de diferentes ordens, nem sempre físicas ou mecânicas, mas também linguísticas e de comportamento, que conformam gradualmente as estruturas sociais”, sintetiza, em referência ao pensamento de Deleuze e Guattari.

Para a pesquisadora, o ciberespaço quebra barreiras entre o intelectual e o real, colocando um novo conjunto de questões que requer novos aparelhos teóricos, como o conceito de “rizoma”, apresentado por Deleuze e Guattari como um labirinto sem começo e sem fim, que não tem centro nem periferia. “É o lugar de encontro das imprevisibilidades, dos eventos; as constelações rizomáticas se instauram como território de probabilidades, preocupando-se com a eterna recorrência do fim. A operação rizomática é constantemente focada em encontrar novos começos. É algo que espelha não mais um espaço newtoniano, não mais uma história teleológica, não mais um mundo físico reativo, de causa e consequência, mas sim mais ligado ao espaço da relatividade, ao núcleo espaço-tempo, não mais vistos como fenômenos divisíveis”.

Simone ressalta que um pensamento transversal, por meio do qual conhecimentos de áreas distintas se unem formando novas elaborações, é muito caro aos artistas e também aos cientistas, visto que ambos trabalham com finalidades distintas, mas em processos similares, criativos e que precisam ser ousados.

Experiências de arte contemporânea

Roy Ascott é apresentado, então, como um artista britânico pioneiro na área de Arte-Ciência-Tecnologia, criador do termo Arte Telemática, que engloba a arte que mistura meios de telecomunicação e informática – ou seja: tudo que acontece a partir do momento que as tecnologias computacionais se conjugam aos sistemas de distribuição da comunicação em rede. Segundo ele, “a cultura telemática significa resumidamente que nós não pensamos, vemos ou sentimos em isolamento é um pensamento ecológico”. A nova mídia, também chamada mídia úmida é o que fornece substrato para o trabalho criativo a partir da convergência entre o mundo seco da virtualidade computacional e o mundo úmido dos sistemas biológicos.

“Além da lógica do rizoma, esse campo de trabalho envolve uma nova visão e uma nova representação do pensamento, do espaço e do universo da contemporaneidade; uma lógica de natureza 2.0, que se refere à criação de um mundo completamente simulado além do mundo natural. Decorrente dela vem a lógica do pós-humano, a lógica do ciborgue. A partir dessa possibilidade, qualquer mundo pode ser construído, desde que caiba em um algoritmo.” defende.

A pesquisadora afirma que toda arte eletrônica começa com uma transdução de sinais, ou seja, sua transformação de um tipo para

outro. Nesse campo, o mundo é entendido como um grande banco de dados, onde tudo pode ser acessado, remixado e misturado a partir de técnicas comuns às vanguardas históricas do início do século 20 – futuristas, construtivistas, dadaístas – como a cópia, a montagem e a colagem.

A esse respeito, a simulação, a interatividade e a inteligência artificial são apontados como três grandes campos a se tensionar, em sua relação com o humano – corpo e mente – e com o ambiente – natural e artificial. “A transdução de sinais, como o som traduzido em imagem e vice-versa, ou o calor que se traduz em alguma outra coisa; o colapso tempo-espaço, anulando distâncias; os objetos inteligentes ou responsivos e os espaços de imersão (reais ou virtuais) são as operações que estariam no cerne de tudo que acontece dentro do panorama da arte telemática”.

A professora ressalta que a relação entre arte e pesquisa científica ainda é relativamente nova, sendo associada ao retorno dos artistas para as academias – não mais aquelas do século XIX, mas as universidades, os centros de pensamento. Conforme destaca mais adiante, são muitos os artistas que colaboraram com o aprimoramento de dispositivos tecnológicos, principalmente no que se refere à visualização de dados.

Como exemplo, apresenta a arte do brasileiro Eduardo Kac, pioneiro no uso da biologia com a arte, conceituando o que chama de arte transgênica; um trabalho feito junto a cientistas que se baseia na manipulação de genes. “Os genes são criados a partir de frases ou metáforas que o artista escolhe, e depois disso ele os re-insere em organismos vivos, sejam eles animais ou vegetais – seu trabalho é criado a partir dessas tensões”, sintetiza. Entre os experimentos realizados por Kac, ela destaca “GFP Bunny”, no qual o gene de uma ameba fluorescente que vive no fundo do mar foi inserido no corpo de um coelho branco, deixando-o fluorescente.

Para Simone, os deslocamentos provocados por essas misturas são fundamentais para todas as poéticas que elas envolvem. “A arte sempre provoca um deslocamento de alguma natureza, retirando o espectador de seu cotidiano e reconectando-o com as coisas do mundo de uma forma poética. A arte telemática procura, então, esboçar respostas para perguntas altamente contemporâneas: o que é ser humano na cultura pós-biológica? Qual é a ontologia da mente e do corpo distribuída no ciberespaço? Que aspectos do imaterial podem contribuir para a re-materialização da arte?”, questiona a artista.

Simone Michelin é artista visual, pesquisadora e professora adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Investiga a natureza do espaço público contemporâneo a partir da articulação entre arte, arquitetura, ciência e tecnologia: seu trabalho cria estratégias diante da atual transformação dos meios de produção e das categorias de sujeito, objeto, tempo e espaço.

TRANSVERSALIDADES C/ SIMONE MICHELIN
youtu.be/jtuGDRTa5JY

#arte e tecnologia #ciberespaço #robótica

A natureza viva das artes digitais

por Débora Passos e Karoline Carvalho

PROCESSOS COMPARTILHADOS C/ PHIL JONES E BIOPHILICK

A atividade **Processos Compartilhados** de dezembro de 2019, no CCBB DF, teve como convidados os músicos Phil Jones e Biophillick. Nascido na Inglaterra, Phil, além de músico, também é programador e artista digital. Biophillick, por sua vez, é o nome artístico de Jhavier Loeza, mexicano, também arquiteto e artista multimídia. Ambos estão atualmente produzindo no Brasil, e em Brasília realizam pesquisas em diversos projetos. A parceria entre eles foi o elemento central da atividade: trata-se de um aplicativo para celulares Android, chamado *Microzewpbio*, iniciado pelos dois artistas e que, no curso, foi analisado e continuado pelos participantes. Para isso, utilizaram o Processing, um software livre, e uma música composta por Biophillick, chamada "Voice Of Butterflies".

Juntos, os músicos trouxeram para o curso a oportunidade de pensarmos e experimentarmos a linguagem de programação como possibilidade artística, assim como a aproximação entre arte e tecnologia, a abrangência poética dessa aproximação e a fertilidade existente na parceria entre artistas. No esteio da exposição "Björk Digital", em cartaz no CCBB DF entre dezembro de 2019 e fevereiro de 2020, os convidados se mostraram em consonância temática, tanto nas linguagens e ferramentas artísticas (a programação, a música, a arte digital) quanto na poética (experimentação, xamanismo).

Phil e Biophillick falam português. Com seus respectivos sotaques, demonstraram estar confortáveis e abertos a interpelações quando os participantes não compreendessem, eventualmente, suas falas. Afinal, para eles, durante o curso, as linguagens principais seriam mesmo a programação e as artes. Partindo dessa abertura e com entusiasmo, eles trouxeram ao público algumas de suas experiências e possibilitaram aos presentes, em sua maioria jovens e com alguma experiência em programação, uma tarde de intensa produção.

Inicialmente, Phil apresentou aos participantes o programa que seria utilizado durante a atividade, chamado Processing. Trata-se, em linhas gerais, de um software livre que possibilita criar imagens a partir de códigos de programação, de maneira simplificada e acessível. De acordo com o convidado, um software livre é muito mais do que um programa gratuito. Em sua visão, ao disponibilizarem os códigos-fonte (o "DNA" do programa de computador) para os usuários, tais softwares possibilitam uma construção coletiva que culmina em melhoramentos a cada uso, caso haja, por parte dos usuários, um mínimo de domínio da linguagem de programação. A disseminação de softwares livres, para Phil, constitui um movimento social.

Dos códigos às imagens

Após apresentar Processing e alguns de seus principais comandos, o convidado propôs que os participantes, coletivamente, desenvolvessem o aplicativo *Microzewpbio*, utilizando a ferramenta para criar comandos de movimento e som. A partir dos comandos compartilhados pelo convidado, todos ali puderam experimentar a transformação de códigos em formas, sombras e movimentos. O resultado do trabalho pôde ser visualizado nos próprios telefones celulares dos participantes, utilizando-se o aplicativo Processing iCompiler, também gratuito.

A partir dessa proposta, Phil proporcionou uma experiência concreta de encontro entre arte e tecnologia, aproximando dois campos não comumente associados. Se, inicialmente, tais campos costumam ser compreendidos num pensamento de oposição entre as ciências exatas e as humanas, a intuição e a lógica, os sentimentos e a matemática, o que se confirmou durante o encontro foi uma perspectiva bastante diferente. Ficou muito marcado, no decorrer da atividade, que essa combinação é muito potente e pode constituir múltiplas práticas e linguagens artísticas.



Inspirados pela "Biophilia"

Em seguida, Biophillick assumiu a palavra e ofereceu aos participantes um breve panorama de sua produção artística, fortemente marcada por linguagens digitais, música e visualidade. O artista traz como referências elementos de ancestralidade e tecnologia, de natureza e espiritualidade, caminhando em direção a um transbordamento de emoções ao mesmo tempo íntimo e questionador.

Seu nome artístico deriva justamente de uma experiência estética transformadora a partir do álbum "Biophilia", da artista islandesa Björk. O convidado nos apresentou alguns trabalhos multimídia relatados em seu site, em que se pode identificar uma percepção afetiva e consciente da própria ancestralidade, ali considerada em suas múltiplas relações com o espaço urbano, a natureza, os seres vivos e os sentimentos.

Por fim, o curso também colocou em evidência o valor da parceria entre artistas, ressaltando a potência educativa do exercício coletivo das linguagens da arte. Além disso, a quebra de distâncias inicialmente estabelecidas entre ciência, sonhos, tecnologia, arte, espiritualidade, técnica e ancestralidade pôde estimular, entre os participantes, uma percepção mais abrangente da vida enquanto fenômeno e potência criadora.

Phil Jones é músico, artista digital e desenvolvedor de softwares musicais, com mestrado em artes computacionais pela Goldsmiths (Universidade de Londres). Trabalha com aplicativos interativos de música desde 1997 escreve softwares e toca com a Orquestra de Laptops de Brasília e o coletivo *Nômade Lab*.

Biophillick (Jhavier Loeza) é arquiteto, músico experimental e artista multimídia. Nos últimos três anos vem apresentando concertos multimídia com música eletrônica, performance e projeção por meio do seu avatar Biophillick, uma personalização xamânica ancestralo-futurista.

#arte e tecnologia #música #Björk



#amizade

#conhecimentos tradicionais

#convivência

#culturas indígenas

#deriva

#desenho

#expressão corporal

#história da arte

#memória

#mulheres

#música

#percussão corporal

#performance

#pintura

#São Paulo



Práticas do corpo



Linhas, círculos e espirais

por Daniel Toledo

LUGAR DE CRIAÇÃO C/ LIA CHAIA • 23 DE ABRIL DE 2019



Há quem encare a própria existência e até mesmo a história das civilizações a partir de linhas retas, quem sabe influenciadas por ideias e ideais como ordem e progresso. Aos olhos daqueles que circulam em grandes cidades e edifícios, por vezes o traçado reto das calçadas e da arquitetura que habitamos possa alimentar lógica semelhante, assim como o modo linear como nossos calendários organizam o tempo. Mas essa, entretanto, talvez não seja exatamente a nossa natureza.

Autora de obras e ações que frequentemente problematizam as relações entre o ser humano, a natureza e a cidade, a artista Lia Chaia convidou o público do **Lugar de Criação**, no CCBB SP a uma atividade teórica e prática voltada a ativar possibilidades de percepção, presença e experiência um tanto distintas das quais, geralmente somos expostos. “É importante lembrar do nosso corpo como parte da natureza, principalmente nesse tempo em que tudo se torna cada vez mais tecnológico e acelerado”, sintetiza.

A aula-performance proposta pela artista teve como eixo a presença de círculos e espirais na produção artística, no corpo humano e em diferentes aspectos da nossa existência. Ao longo de quatro encontros, com duração de aproximadamente uma hora cada, Lia dispôs-se ao desafio de desenvolver uma atividade capaz de integrar e despertar interesse em pessoas de 7 a 70 anos, com diferentes repertórios artísticos e sociais.

“No campo específico da arte, esse é um tema bem constante desde a produção rupestre: seja na África ou nos Estados Unidos, é muito comum encontrar desenhos de círculos concêntricos e espirais em sítios arqueológicos. Nós também podemos falar de círculos quando pensamos na Via Láctea, no movimento da Terra ao redor do Sol e até mesmo na estrutura dos nossos músculos e nas torções que essa estrutura permite. A ideia era trabalhar a partir de referências a essa humanidade mais primitiva e mais conectada à natureza”, descreve a artista.



Tendo início com referências a trabalhos artísticos que exploram círculos e espirais, a exemplo de Thomie Ohtake e Robert Smithson, assim como pesquisas realizadas pela própria convidada, a atividade também convidou os participantes a reconhecerem no próprio corpo algumas possibilidades de movimentos circulares, experimentado, em vez de caminhadas lineares, movimentos como giros, rotações e translações. “Hoje em dia, quando se pensa em arte-educação, as pessoas já não esperam somente atividades com papel, lápis e tesoura. Minha ideia é sempre trazer outros elementos, trabalhar a partir de sons, de balões, procurando despertar outros sentidos do corpo”.

A vida e seus ciclos

Em sua segunda experiência no **Lugar de Criação**, Lia Chaia reconhece ali a possibilidade de formar espectadores, propôr ações participativas e ao mesmo desenvolver pesquisas que, futuramente, podem se desdobrar em novos trabalhos. “Como artista e performer, é sempre muito interessante me encontrar com outras pessoas, deixar de lado o isolamento do ateliê. A cada vez que faço esse trabalho, entendo que ali tem uma aula muito interessante, com muito espaço para pesquisar, experimentar e gerar outros frutos”, observa.

No que se refere ao grupo que participou das aulas-performances, dessa vez em sua maioria formado por adolescentes, Lia destaca algumas particularidades que reiteram a importância de se experimentar o corpo como um organismo integrado à natureza. “Aos 15 anos, a gente geralmente percebe uma certa recusa do corpo, ao mesmo tempo em que é um momento de muitas descobertas. Ainda que eles sejam muito ligados à tecnologia, aos telefones celulares, eu vejo nesses jovens uma grande disponibilidade e curiosidade para acessar outros modos de estar no mundo”.



Além de envolver os estudantes, a proposta da artista acabou gerando interesse também nos professores que os acompanhavam, atribuindo à atividade uma dimensão ainda mais interdisciplinar do que se esperava. “Em um dos encontros, havia um professor de matemática e um de educação física, e foi muito interessante ver como eles também colocaram suas experiências e perspectivas, toparam fazer alguns exercícios; isso reafirma que essas questões dizem respeito a todos nós. Estamos todos em movimento, sempre recomeçando nossos ciclos de vida, pode ser no trabalho ou na escola. E quando pensamos em ciclos, quebramos a monotonia da linha reta”.

Lia Chaia é artista e sua obra transita por diferentes suportes, como fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenção urbana. Entre os pontos trabalhados por ela estão as percepções e vivências do cotidiano, como a permanente tensão entre espaço urbano, corpo e natureza.

#desenho #expressão corporal #performance

O corpo nas artes

por Guilherme Augusto

TRANSVERSALIDADES C/ MARCO PAULO ROLLA • 15 DE ABRIL DE 2019

Em 2010, durante a mostra retrospectiva de sua carreira no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, a artista sérvia Marina Abramovic sacudiu o mundo da arte contemporânea ao realizar a performance “The artist is present” – ou “A artista está presente”. Entre 14 de março e 31 de abril daquele ano, com frequência de seis dias por semana, num total de 716 horas, ela permaneceu sentada na mesma postura para receber os visitantes. Um a um, eles se sentavam na cadeira vaga à sua frente para vivenciar uma troca de olhares sem palavras. A obra ganhou ampla projeção e levantou discussões em torno do ímpeto ou da necessidade de alguns artistas se apresentarem como imagem ou presença em seus trabalhos.

Apesar da arte performática ter se consolidado como gênero artístico somente a partir dos anos 1960, há quem defenda sua presença em momentos anteriores da história, levando em conta as inúmeras maneiras como os corpos aparecem nas obras. O artista Marco Paulo Rolla compartilha essa questão e, durante um encontro do curso **Transversalidades** CCBB BH, apresentou um panorama histórico de obras e artistas visuais que experimentam, de diferentes maneiras, a potência da presença na própria produção.

Segundo o artista, a vontade de se fazer presente na própria obra partiu de uma inquietação por experimentar conceitos abordados em sua produção e localizá-los num espaço-tempo definido. Pintor, escultor, desenhista e performer, Marco Paulo tem utilizado seu próprio corpo como ferramenta artística e instrumento de trabalho em múltiplas criações, como “Objetos de desejo” (1999), “Banquete” (2003) e “Volumetrias” (2013-2015).

Desde a pré-história

O artista ressalta que o paradigma da presença já aparecia em produções que datam da pré-história, em especial naquelas em que os indivíduos utilizam partes do corpo como formas de representação. Em uma das imagens apresentadas, a parede de uma caverna na Patagônia aparece pintada com uma série de mãos sobrepostas. “A impressão é que eles utilizaram as mãos como um estêncil para reproduzir essas imagens. É interessante o quanto elas se assemelham aos grafites e pichações que encontramos nas ruas hoje em dia. Além da contemporaneidade que isso traz, está bastante clara a intenção de mostrar-se presente”, aponta.

A partir de um recorte amplo, Marco Paulo Rolla costura sua argumentação com base em trabalhos de artistas relacionados a diferentes períodos e movimentos artísticos. Uma técnica que acompanha os artistas apresentados é a do autorretrato, cujo foco sobre o rosto em primeiro plano pode ser compreendido como performance, na medida em que obedece à maneira como o artista quer se apresentar diante do público.

“Nesses casos, como nos trabalhos de Rembrandt (1606-1669), Gustave Courbet (1819-1877) e Frida Kahlo (1907-1954), os artistas tiveram o ímpeto não só de se colocarem nas obras, mas também de encarar o público. Isso gera, ao mesmo tempo, uma equalização de valores entre o que é a arte e do que é o ser humano. Esses artistas criam a arte dentro de si por meio de metáforas”, afirma, em referência a criadores que abrangem três séculos de história.



Contexto contemporâneo

No Brasil, Marco Paulo Rolla localiza a presença do artista em numerosas obras ao longo do século XX. Conhecido por trabalhos em que atravessa ruas e avenidas dos anos 1930 usando inesperados trajes futuristas, o multiartista Flávio de Carvalho (1899-1973) é citado como um dos precursores da performance brasileira. “Ao apresentar sua ‘Experiência nº 2’, ele desmistifica as diferentes formas de presença do artista”, analisa, acrescentando ainda Luz Del Fuego (1917-1967) como uma das principais representantes femininas da primeira geração de arte performática no país.

Em relação a artistas estrangeiros, Marco Paulo destaca nomes como Valie Export, Ulay e a própria Marina Abramovic, cuja histórica performance “Rhythm 0” (1974) – ou “Ritmo 0” – consistiu na disposição de 72 objetos para que o público fizesse o que quisesse com o corpo da artista, ao longo de seis horas. No início, o público reagiu com precaução e pudor, mas aos poucos os espectadores começaram a atuar com violência e agressividade, deixando a artista com as roupas rasgadas e uma arma carregada apontada para o próprio peito.

“Neste trabalho, ela colocou em questão a maneira como alguns artistas de Belas Artes pensavam a arte performática. Para muitos, os performers não estavam fazendo nada, e nesta performance ela quis se colocar, de fato, não fazendo nada, deixando que o público entrasse em uma espécie de catarse humana da crueldade. Ela aguentou até o fim”, pontua Marco Paulo, ressaltando que, após encerrada aquela performance, o público presente já não conseguia encarar a artista.

Marco Paulo Rolla é artista multimídia e trabalha com pinturas, esculturas, vídeos, desenhos, música e dança. Uma das principais vertentes do seu trabalho é a pesquisa da performance. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ele fez residência na Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdã) e é criador, coordenador e editor do Centro de Experimentação e Informação de Arte (Ceia), em Belo Horizonte.

TRANSVERSALIDADES C/ MARCO PAULO ROLLA
youtu.be/PYE3ZLFGY5A

#performance #história da arte #pintura

Performar os corpos

por Gabrielle Martins

MÚLTIPLO ANCESTRAL C/ CAROLINA VELASQUEZ • 29 DE NOVEMBRO DE 2019

Você já parou no meio da correria do dia a dia e experimentou se perceber na cidade? Perceber o ritmo que o seu corpo segue, o ritmo a que a cidade te conduz? Você, em algum momento, se contrapôs ao ritmo da cidade? Parou, respirou e deixou seu corpo dizer como queria existir ali, naquele momento?

O ritmo acelerado que a cidade de São Paulo nos impõe muitas vezes dá a sensação de estarmos correndo a toda hora. O excesso de ofertas e estímulos externos frequentemente nos priva de podermos performar o que somos e o que queremos ser, e até mesmo de imaginar em que momento isso se dará. Como os corpos reagem ao que é imposto? Como romper com essas imposições?

Na edição de novembro de 2019 do curso **Múltiplo Ancestral**, o CCBB SP recebeu a educadora e artista Carolina Velasquez, que provocou o público a experimentar a cidade num ritmo diferente e incomum. Intitulada “Performances Fabulosas”, a atividade desde o começo tomou um ritmo distinto daquele que a cidade nos impõe. Ao longo do encontro, fomos convidados a nos aproximarmos uns dos outros, nos voltarmos aos próprios pensamentos e, naquele espaço, aterrar. Lembrar, então, de que nosso corpo é terra e assim nos sentirmos, mais uma vez, pertencendo ao todo.

Mestranda em Performances Coletivas e Proposições Artísticas pela Universidade do Estado de São Paulo (Unesp), a artista tem sua pesquisa voltada à prática corporal e à memória. Tanto no desenvolvimento de sua pesquisa quanto na proposta apresentada, foi possível perceber que também a cidade e tudo que circula os corpos são temas presentes entre seus interesses. A ela, interessa despertar corpos que funcionem coletivamente, mas também em sua individualidade.

Cada ser humano é um artista

A atividade proposta por Carolina se dividiu em dois momentos, sendo iniciada a partir de uma conversa com o público presente. Nessa etapa, já foi possível perceber que nossos corpos seriam conduzidos a um lugar de mais calma, tão diferentes quanto indiferentes ao que estava acontecendo lá fora.

A artista começou sua apresentação trazendo pontos interessantes de sua vida e pesquisa, ao mesmo passo em que deixou o público à vontade para participar, interagir e se colocar também. No ritmo de sua apresentação, as demais seguiram, gerando uma sensação de respiro que tomou o espaço e deu o tom para que pudéssemos, pouco a pouco, em coletivo, reconhecer novamente quem somos e de onde viemos.

Desde o primeiro momento, portanto, já havia um desejo de integrar o público à ação e iniciá-lo como parte da performance. Sucessivamente, todos e todas fizeram suas contribuições ao compartilhar múltiplas falas, impressões e modos de se apresentar. Interagir, ali, era se reconhecer como parte do todo.

Em sua apresentação, Carolina trouxe como referência um trabalho do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), que a partir de uma experiência de quase morte desdobra parte importante de sua pesquisa artística. Integrante da Força Aérea Alemã durante a Segunda Guerra Mundial, Beuys teve seu trabalho marcado pelo encontro com um grupo de tártaros que cuidaram dele quando estava com ferimentos e lesões, correndo sério risco de morte após a queda do avião em que viajava.

Assim como na vida de Beuys, a ideia de encontro também é algo vivo na pesquisa de Carolina. O trabalho da artista acontece justamente a partir de situações de encontro, considerando a potência que um ser ganha ao entrar em contato com outro ser, aos seres e fazeres coletivos, a partir de estratégias que transformam o público em participante da obra.

O todo e as partes

A artista e educadora trouxe ainda ao público um possível significado para a palavra performar: algo como uma “ação semelhante à brincadeira” ou ainda “estar em estado de suspensão”. Nesse contexto, Carolina já começava a introduzir a atmosfera da segunda parte da atividade: uma grande performance coletiva em que os corpos seriam livres para existirem, coexistirem e serem o que sentissem que deveriam ser.



Seguindo as orientações da artista, esse “existir com o todo” se guiou por memórias individuais e coletivas que vieram à tona no decorrer da atividade. Entre as propostas trazidas por ela, figuravam a ideia de deixar a memória vir pelo corpo, assim como buscar estados de suspensão e aterramento, deixando-se existir individualmente e, ao mesmo tempo, retornar à terra que existe em nós.

Carolina também apresentou ao público a pequena escultura de um puma, animal que na cosmogonia Inca representa “a terra do meio” ou “o mundo dos vivos”. A partir dessa representação, falou novamente sobre a noção de pertencimento à terra, nos convidando a perceber que muitas de nossas ações são pautadas por questões que vão além de nossas escolhas. São essas as ações inconscientes que trazem à tona as questões de nossa ancestralidade.

Conforme ressalta a artista, voltar para a terra que existe em nós significa também se reconhecer nas próprias ancestralidades. O corpo pertence e se faz presente nessa terra; a partir disso, atinge outras camadas da memória. Sentir-se tocado pela própria ancestralidade pode ser um caminho para se sentir pertencente ao todo.

Performances Fabulosas

A segunda parte da atividade se dividiu entre o saguão do prédio e a área externa do CCBB SP. Ainda no saguão, o público foi convidado a deixar aquilo que carregava e, a partir daquele momento, se permitir ser carregado por algo maior. Ali, Carolina nos apresentou aos Fabulosos: personificações de memórias e ancestralidades por vezes apagadas, mas ainda presentes nos corpos, entregues pelos participantes a partir daquilo que decidiram performar. A esses encontros, a artista atribuiu o nome de Performances Fabulosas.

Ao longo do processo, cada corpo se transforma a partir das memórias do outro e também de suas próprias memórias. Cada corpo se adequa aos novos corpos que a ele se somam, e o que acontece nesse encontro é o que cada um se permite. Para tanto, um tecido cobria cada corpo pela cabeça, sendo responsável por estimular o contato com outros mundos. Um outro tecido, com as cores da Pachamama, cobria todos os corpos e fazia com que formássemos novamente, um corpo coletivo.

Ainda cobertos pelos tecidos e sentindo o ritmo dos nossos corpos, Carolina e os Fabulosos nos banharam com sementes de Pachamama. Como parte desse mesmo ritual, ganhamos de presente um punhado de sementes e fomos orientados a enterrá-las, quando chegássemos em casa, tendo em mente um agradecimento para cada semente.

No momento final, saímos do CCBB SP e fomos todos juntos para a rua, ainda sob o tecido que nos protegia da metrópole. No cruzamento entre as ruas da Quitanda e Álvares Penteado, em pleno hipercentro de São Paulo, essa ruptura nos possibilitou uma subversão ao que nos estava imposto. Dança, movimento e relações livres com o espaço, o tempo, os outros e as outras. Voltar a ser quem somos para, assim, conseguirmos performar a potência do que podemos ser. Partindo dessa perspectiva muito particular, a ação proposta pela artista nos convidou a experimentar uma potência que é revelada no todo – porém a partir do reconhecimento do um.

Carolina Velasquez tem formação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de São Paulo (Unesp), pós-graduação em Práticas Artísticas Contemporâneas pela FAAP e atualmente desenvolve mestrado em Performances coletivas e proposições artísticas pelo programa Processos e Procedimentos artísticos na Unesp.

#performance #memória #expressão corporal

Eu posso, podemos

por Geovana Freitas e Douglas Ferreira

MÚLTIPLO ANCESTRAL C/ BATUCADEIROS • 01 DE MARÇO DE 2020

Desde os primórdios, o ser humano encontrou no corpo uma útil ferramenta de comunicação e contato com o mundo, de modo que o gesto sonoro, tratado como forma de contato, certamente não é uma prática recente. A percussão corporal é uma técnica que consiste em um jogo de combinações de sons produzidos com o corpo. Nesse jogo, sequências rítmicas são executadas por meio de combinações entre palmas, estalos com os dedos e batidas no peito, entre outros movimentos. Esses sons reproduzem ritmos populares brasileiros como o baião e o samba, e também internacionais, como o rock. A prática da percussão corporal remonta a grupos populares brasileiros, tais quais muitos povos ribeirinhos e camponeses, e dada a complexidade e a diversidade cultural da formação nacional, há diversas fontes e origens associadas à prática da percussão corporal.

Convidado a conduzir o **Múltiplo Ancestral** de janeiro de 2020 no CCBB DF, o grupo Batucadeiros nasceu em Recanto das Emas, cidade situada na região administrativa de Brasília, a partir de um projeto para crianças e adolescentes. Segundo André Soares, atual professor e um dos mais antigos alunos do Batucadeiros, o grupo passa agora por sua segunda geração, constituindo-se como um movimento de resgate da cidadania e da construção identitária de cada integrante. Conforme nos lembra ele, batucar com o corpo sugere criação e reflexão sobre o fazer musical artístico, tanto em sua dimensão individual quanto também na dimensão coletiva.



O coletivo torna possível

Sala cheia. Olhos infantis e adultos aguardam o grupo. Olhares de admiração revelam a expectativa por uma apresentação. “Musicar com o corpo, como é possível?”. Talvez esses olhares não estivessem preparados para a surpresa que tão naturalmente foi chegando e se incorporando aos nossos corpos.

Enquanto os Batucadeiros se apresentam, “barulham” a sala e nos convidam sutilmente, sem falas. Olhos nos olhos, seguimos seus movimentos. Sorrimos, os acompanhamos, e mesmo um estalo com a boca já não é um estalo solitário. Surge uma palma, e seguimos ritmados sob o comando do grupo. Em um piscar de olhos, somos todas e todos batucadeiros. Pouco a pouco, surgem sorrisos de todas as idades. Nos movimentamos ritmados pela sala, que agora parece outra, não mais fria nem silenciosa. Estamos inebriados com a surpresa da capacidade de também fazer. Magia pura!

A apresentação se mescla, então, com a oficina. Não se sabe quando começa uma e termina a outra: sabemos, sim, que nossos corpos se tornaram orquestra. Orquestra, porque sozinhos não poderíamos musicar naquela potência. Sozinhos, teríamos perdido a oportunidade de mirar olhos desconhecidos, compartilhando um momento de crescente intimidade.

A pedagogia no processo

Historicamente, a educação musical esteve restrita ao ensino pragmático de uso do instrumento. Muitos educadores, no entanto, têm se debruçado sobre a ampliação do conceito de educação musical, não se restringindo mais à mera técnica. A esse respeito, o educador musical Keith Swanwick defende a chamada Teoria Espiral, que associa o processo de compreensão musical ao processo de desenvolvimento da linguagem: primeiro, a criança emite sons e balbucia; à medida em que vai crescendo, sua linguagem e percepção se tornam mais complexas.

Pesquisador em percussão corporal desde 1995 e integrante do grupo Barbatuques, Fernando Barba diz que os principais objetivos didáticos da percussão corporal são automatizar a arritmia, ampliar o repertório de sons corporais, produzir ritmos e melodias, incentivar a capacidade de criação musical e incentivar atitudes lúdicas e cooperativas, além de promover a percepção corpórea em sua globalidade. Não por acaso, são justamente experiências como essas que acessamos ao experimentar a ação proposta no CCBB DF.

Metodologicamente falando: quando torna a ação didática a partir do contato visual com o público, o grupo nos sugere a repetição de determinados movimentos, ao mesmo tempo em que nos convida a perceber, simultaneamente, a composição coletiva desses sons. Ao alcançarmos momentos de sintonia, nos percebemos parte de uma mesma composição, identificando ainda a potência de cada corpo dentro do processo. Partimos, por fim, rumo à experiência viva da composição no instante, usando a ferramenta mais básica e barata: nossos próprios corpos, em suas múltiplas formas e potencialidades.

O grupo Batucadeiros nasceu em 2001, no Recanto das Emas (DF) e utiliza a música corporal como principal recurso para a atividade educativo-musical.

#expressão corporal #música
#percussão corporal

Deserto é nascente

por Gabrielle Martins

ATIVIDADE ESPECIAL C/ AMANDA MELO MOTA & JULIANA FREIRE • DIA INTERNACIONAL DA MULHER • 07 DE MARÇO DE 2020



Comumente utilizada como corante em bolos, sorvetes e pães, a flor exibe um tom de azul intenso bastante peculiar, e a partir da infusão de algumas pétalas é possível produzir um chá de cor semelhante, porém mais densa. Em contraste com sua beleza, o chá de clitoria apresenta um gosto suave, além de propriedades medicinais como ansiolítico, antidepressivo, analgésico e anti-inflamatório. Foi justamente esse chá que servimos, durante a primeira etapa da atividade, para diversas pessoas que passavam na rua, entendendo o gesto como uma forma de conexão entre as participantes da ação. Segundo a pesquisadora, a bebida teria ainda uma atuação sobre o campo energético, trazendo uma “pacificação de nossas guerras internas”.

Corpo coletivo

“Ação Sintrópica: Deserto é Nascente” é o nome da ação que ocorreu em 8 de março de 2020, no CCBB SP, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. A ação foi realizada por duas convidadas: a pesquisadora Amanda Melo de Mota, conhecedora de plantas e curas, que trouxe para a performance uma flor de cor azul escuro, que mais adiante descobrimos ter sido criada a partir de infusões e tingimentos têxteis; e a artista Juliana Freire, que confeccionou e nos trouxe uma peça de algodão branco chamada “Teia”, com o intuito de integrar o público feminino presente em um corpo coletivo único. A atividade teve início na parte exterior no prédio, próxima à entrada da rua da Quitanda.

A primeira parte do encontro aconteceu em uma grande mesa de madeira, onde estavam diversos jarros com líquido azul. Esse líquido, nos conta Amanda, é um chá de flor com o nome científico de Clitoria ternatea, popularmente conhecida como fada azul, cunhão, feijão borboleta e ervilha azul, entre outras denominações. Segundo ela, a flor é uma Planta Alimentícia Não Convencional (PNAC), e seu nome tem origem no termo latino “clitoria”, que resulta de uma associação entre a flor e o órgão genital feminino.

Em seguida, teve início um momento em que algumas participantes da atividade foram convidadas a vestir uma grande peça composta por camisas brancas conectadas entre si. As artistas começaram utilizando uma parte da camiseta, e, com auxílio dos educadores que acompanhavam a ação, outras mulheres foram convidadas a entrar nas demais partes da peça, formando uma grande conexão dos corpos presentes.



Conectado por essa camiseta coletiva, o grupo iniciou uma caminhada no entorno no CCBB SP, ao mesmo tempo em que outras integrantes seguiam servindo o chá de Clitoria. Durante o percurso, diversas pessoas pararam para interagir, refletir, tirar fotos e tomar aquele atraente chá azul. Pudemos perceber uma grande fluidez de participantes durante a performance, com sucessivas trocas entre as pessoas que vestiam a camiseta coletiva ao longo da caminhada.

Logo após o trajeto, todas as participantes retornaram à mesa onde estava sendo servido o chá. Sobre a mesa, além de chá e bolo, tínhamos à nossa disposição argila, substrato e sementes de Clitoria ternatea, e a partir de então nos dedicamos à produção de bombas de sementes da mesma planta. Durante a execução desse processo, fomos orientadas a pegar um punhado de argila e, usando um pouco de substrato, fazer uma “cama” para as sementes. Em seguida, cada participante fez uma bolinha com argila, fechando as sementes e o substrato dentro. Após deixar secar, a bomba estava pronta.

Ressaltando que as bombas de sementes foram historicamente criadas como instrumento de reflorestamento, Amanda nos aconselhou lançá-las em locais de difícil acesso para a disseminação da flor, como é o caso de terrenos baldios, de modo a espalhar pela cidade toda a energia utilizada durante o processo.

Lygia Pape

Em virtude ao Dia Internacional da Mulher, reservo um espaço neste relato para homenagear uma das mais importantes artistas brasileiras, sobretudo quando se considera o contexto contemporâneo. Trata-se de Lygia Pape (1927-2004), que iniciou sua produção em meados dos anos 1950 e manteve-se em atividade até o final de sua vida. Lygia foi escultora, cineasta, pintora, professora e artista multimídia, integrante do Grupo Frente e do movimento concretista.

A artista realizou trabalhos como: “Balé Neoconcreto I” (1958), no qual o espaço cênico era preenchido por figuras em forma de cilindros e paralelepípedos móveis, com bailarinos em seu interior; “Livro da Criação” (1959) e “Ovo” (1967), trazendo papéis e plásticos coloridos que deveriam ser rompidos pelas pessoas, visando a sensação de um nascimento. No mesmo contexto de criação dessas obras, Lygia desenvolveu ainda o trabalho “O Divisor” (1968), utilizado como referência na performance realizada no CCBB SP.

O Divisor

Em linhas gerais, “O Divisor” (1968) é composto a partir de um pedaço quadrado de tecido branco, tendo 10, 20 ou 30 metros de largura e fileiras de fendas dispostas paralelamente umas às outras, onde os participantes deveriam colocar suas cabeças. A obra foi criada para acontecer em espaços públicos, entendendo a participação do espectador como um elemento essencial para que o trabalho exista.

A partir dessa obra, Lygia propõe uma problematização da bidimensionalidade na arte e questiona ainda a ocupação dos espaços públicos. Paralelamente à performance apresentada no CCBB SP, um questionamento se mostra possível: onde estão os corpos femininos no espaço público?

Uma pesquisa realizada pelo IBGE no ano de 2017 demonstra que apenas 37% dos cargos de chefia nas são ocupados por mulheres. Por que, afinal, seguem sendo tão discrepantes esses números? E o que, nos dias de hoje, pode ser ou tem sido feito? O Dia da Mulher é uma data comemorativa oficializada pela Organização das Nações Unidas (ONU) na década de 1970, simbolizando a luta histórica das mulheres por condições equiparadas às dos homens. E essa luta, conforme nos confirma a história, ainda continua.

Amanda Melo da Mota é artista educadora, graduada pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pós-graduada em Pedagogia Sistêmica pela Cudec/Innovare (México-Brasil). Trabalha com cuidados integrativos através da Constelação Familiar, Radiestesia, Fitoenergética e Pedagogia Sistêmica, fazendo dessas possibilidades de cura também um veículo para sua poética.

Juliana Freire é artista, graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Participou de mais de 20 mostras em espaços culturais, galerias e instituições como Palácio das Artes (MG), galeria Baró Cruz, galeria Mezanino, galeria Andrea Rehder, além de espaços independentes. Em seu trabalho, Juliana faz uso de uma linguagem híbrida, combinando desenho, fotografia e performance.

#conhecimentos tradicionais #performance
#mulheres #história da arte

Sobre chuvas, cavernas e amizades

por Luana Cavalcante

ATIVIDADE ESPECIAL C/ RAÍSA CURTY • DIA DA AMIZADE • 15 DE FEVEREIRO DE 2020



Em comemoração ao Dia da Amizade, celebrado no Brasil em 14 de fevereiro, CCBB DF recebeu a artista Raísa Curty, com a atividade “Migs Germinados”. No decorrer do encontro, a partir de um objeto cotidiano convertido em dispositivo interativo, o público teve a oportunidade de se engajar em uma jornada coletiva pelos jardins do centro cultural, tendo como objetivo estabelecer inusitadas relações de afeto, assim como gerar reflexões sobre o nascimento da amizade e a importância da entrega.

No primeiro momento, o público foi convidado a uma conversa na sala do educativo, quando Raísa nos explicou o que aconteceria durante a atividade, além de nos contar um pouco sobre suas viagens e mostrar alguns dos seus trabalhos. Desde 2015, Raísa se desloca pelo mundo desenvolvendo ações artísticas nômades, dentro de um projeto que nomeia Residência Artística Móvel.

Em suas expedições, a artista propõe trabalhos em diálogo com as paisagens e comunidades visitadas. Realizado em colaboração com o artista e jornalista Alê Gabeira, seu trabalho é motivado pelo “desejo de estar à vontade no mundo”. Para isso, a dupla se empenha em recriar mitologias pessoais e reinventar os seres humanos e seus espaços de vida. Dos encontros realizados ao longo do caminho, nascem criações site-specific, performances, instalações e pequenos documentários.

Migs germinados

Em linhas gerais, a dinâmica da atividade “Migs Germinados”, proposta por Raísa Curty ao público do CCBB DF, se baseava em utilizar um guarda chuva como meio de transporte, caverna móvel, manual de viagem e diário de bordo. Para orientar os participantes, diversas “instruções” sobre o que fazer durante o percurso estavam escritas nos próprios guarda-chuvas, dentre as quais atravessar uma fronteira, pedir abrigo, encontrar uma quimera, descobrir uma ilha, alcançar o cume de uma montanha, se perder ou ainda desenhar a(o) companheira(o) de viagem.



As pessoas, então, se dividiram em duplas, cada qual encontrando um amigo ou amiga para dividir o guarda-chuva recebido. Na sequência, cada dupla girava o guarda-chuva, e a instrução que parasse em frente aos olhos era a que deveria ser seguida. A partir desse procedimento, as pessoas desbravaram os jardins do CCBB DF e realizaram as propostas apresentadas.

Ao final, todos voltaram para a sala, em um momento de partilha das aventuras e dos resultados obtidos a partir das viagens imaginárias. Como prolongamento de ideias e sentidos, os desenhos nas paredes internas das cúpulas dos guarda-chuvas nos remetiam à poética das pinturas das cavernas.

Descobrimos, por fim, que as fronteiras eram buracos que foram atravessados, as quimeras eram seres inventados e que, para vê-las, bastava ter olhos. Percebemos que as ilhas eram árvores, que o cume de uma montanha pode ser um cadeira e ainda que podemos nos perder de propósito. Entendemos, principalmente, que uma boa forma de fazer amizades é caminhar junto com alguém, abrigo-se, em certo sentido, no tempo do outro.

Raísa Curty é mestrandia em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB) na linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades e bacharel em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desde 2014, pesquisa a expedição artística como método de ocupação sensível do trajeto. Participou da exposição coletiva “Não Matarás”, no Museu Nacional da República; “Remanso”, na Marquise da Funarte; e “Arte Para uma Cidade Sensível”, no Museu Mineiro, entre outras.

#deriva #amizade #convivência

Compro ouro

por Daniel Toledo

MÚLTIPLO ANCESTRAL C/ ALICE SHINTANI • 30 DE MARÇO DE 2019



Rua da Quitanda, esquina com Álvares Penteado. Segundo consta nos livros, era por ali que nas primeiras décadas do século XIX se vendia frutas e verduras produzidas nas chácaras que então ocupavam a região. Um século mais tarde, já no Brasil “república do café-com-leite”, Álvares Penteado se destacava como um bem sucedido cafeicultor e empresário brasileiro. Patriarca, São Bento, Comércio e 15 de Novembro são também alguns dos nomes que inscrevem no centro de São Paulo aspectos específicos da memória local, deixando invisível, no entanto, o fato de o mesmo território ter sido ocupado por povos ameríndios durante alguns milênios até que, somente em 1554 e com a participação desses mesmos povos, começasse a se tornar a cidade que conhecemos hoje.

Interessada em desestabilizar visibilidades e invisibilidades associadas à capital paulista, à identidade brasileira e às próprias práticas da arte contemporânea, a artista Alice Shintani levou às bordas urbanas do CCBB SP, em pleno entardecer de sexta-feira, uma intervenção espacial coletiva de estrutura concisa e repleta de significações. Em clima de ritual, a ação teve início com a ativação de uma paisagem sonora composta por cantos e gritos xavantes. Como se estivessem engasgadas já há alguns séculos, tais vozes, podiam ser ouvidas a partir de diferentes pontos da região, ao longo das duas horas pelas quais se estendeu a ação.

Em companhia de quatro jovens educadores do programa CCBB Educativo – Arte & Educação, também vestidos com coletes amarelos de estampa “Compro ouro”, a artista se misturou ao intenso fluxo de transeuntes do centro da cidade, trazendo consigo, à primeira vista, a imagem visível-invisível de trabalhadores urbanos que tipicamente traduzem, em alguma medida, o mesmo pulso colonizador que há cinco séculos enxerga a terra brasilis como recurso a ser explorado. Em vez de abordar os pedestres, entretanto, os cinco performers dedicavam-se a um silencioso ritual de desenho à carvão sobre as pedras portuguesas do passeio público, dando indícios sobre a sinalização de histórias e mapas anteriores à fundação da cidade colonial.

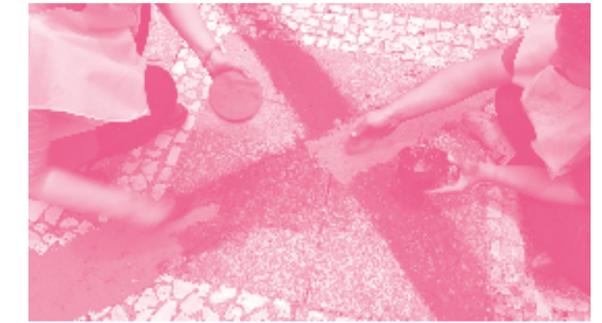
Usando instrumentos simples, a exemplo de cabos de madeira ligados por fios de barbante, os performers pouco a pouco inscreviam novos caminhos sobre a calçada, não raro em contraste às linhas retas dos apressados passos dos pedestres, em geral imersos no ritual sagrado-profano da vida cotidiana: trabalhadores do centro, estudantes, adultos e crianças em suas bicicletas, carregadores de caixas, de compras, de encomendas, de cargas, pessoas em situação de rua, andarilhos e estrangeiros, talvez refugiados, cada um deles, também, com suas cargas.

Cruzamentos

Enquanto imagens de abundância e pobreza se cruzam, a paisagem sonora segue ecoando, e tudo parece converter-se em ritual: o carro forte, o skate, uma criança que veste Batman, um homem que veste Barcelona. Um transeunte engravatado imita os passos de um possível ritual indígena, e seus companheiros de caminhada, riem sem saber o porquê. Traço a traço, tendo como referência padrões de pintura corporal guarani, a ação cria labirintos gradativamente percebidos pelos transeuntes, que em geral se desviam dos corpos que trabalham, mas ainda não das linhas de carvão, talvez pouco perceptíveis – ou mesmo invisíveis – como um trabalho a ser preservado.

A essa altura, os cinco performers já têm as mãos sujas, tal como estão sujos alguns dos coletes amarelos. Ainda assim, cuidadosamente inscrevem sobre o passeio uma segunda camada de carvão que reforça e alarga os traços no chão. Não é limpo, afinal, o serviço da exploração de recursos naturais. Mas talvez seja o do plantio e da colheita.

Reforçado o traçado de carvão, eles sentam-se sobre o passeio público, próximos às extremidades do caminho que acabaram de desenhar. Dali observam o traçado recém-surgido, a paisagem recém-criada. Vemos que, agora, cada um tem nas mãos uma pequena cuia. Um de cada vez, eles se levantam e buscam em dois grandes sacos um punhado de pó laranja. Com esse pó, que mais adiante sabemos ser uma mistura de fubá e urucum, passam a colorir e fazer vibrar o traçado até então opaco e por vezes gasto pelo passos dos transeuntes que não cessam de atravessar o espaço.



Cultivo

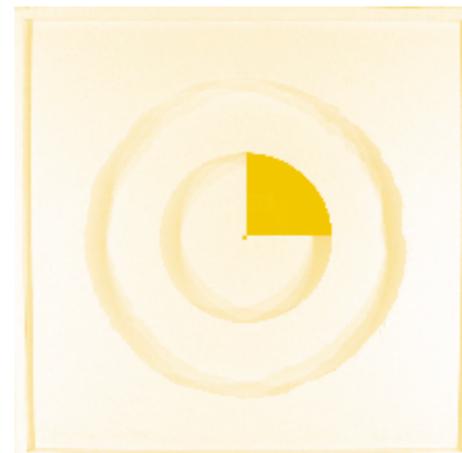
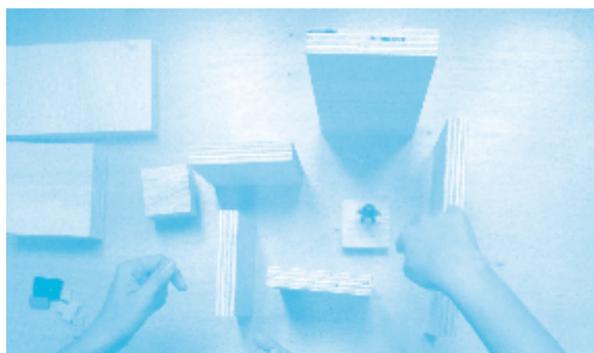
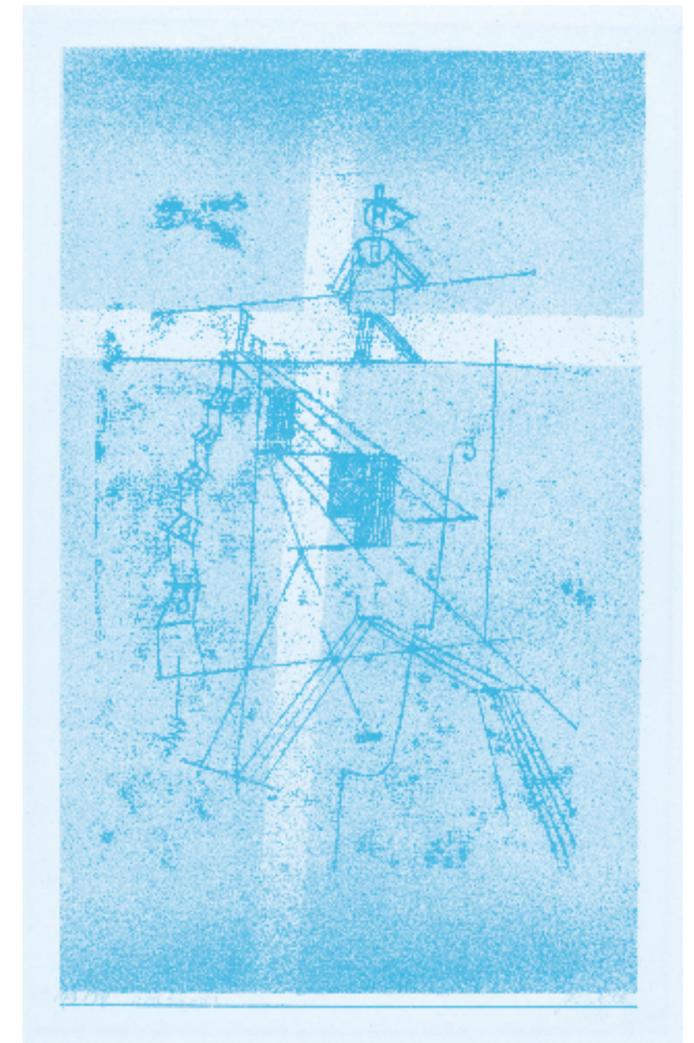
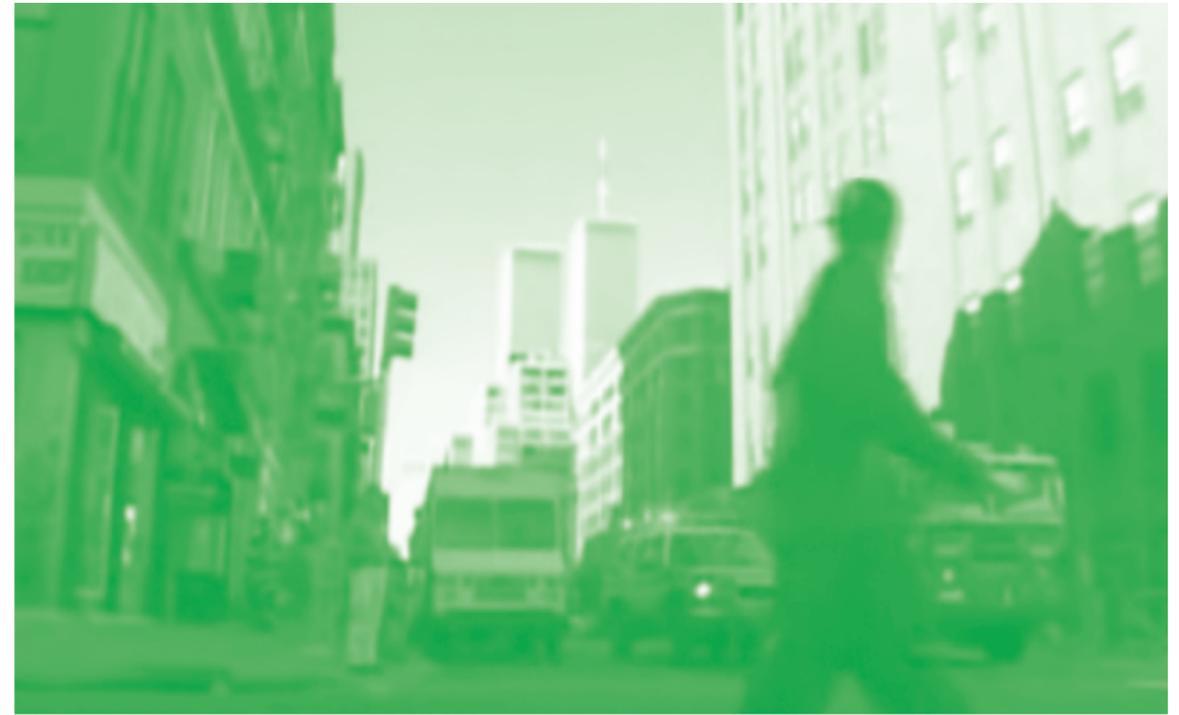
Não demora até que um menino, por acaso vestido com um casaco onde se lê “Polska”, se ofereça para ajudar o grupo nessa nova empreitada. Depois do menino, vem um homem adulto, de camiseta, bermuda e chinelos. E daí uma mulher, visivelmente mais preparada para o clima frio da noite que começa a cair. Corpo a corpo, a comunidade de cultivadores naturalmente se expande para além do grupo inicial de performers, e a essa altura a artista consegue se afastar para registrar a ação que, em seus movimentos finais, ganha autonomia e vida própria.

Quando, mais adiante, o traçado no passeio ganha as cores do urucum, parece criar-se uma espécie de marco espacial e temporal no centro da cidade. A partir do contraste com os corpos que cultivam o passeio como território, chegamos, por alguns instantes, a estranhar aqueles que apenas pisam sobre a calçada. Mesmo apressados, no entanto, muitos deles agora percebem e respeitam, a partir de um acordo silencioso, os trajetos recém-revelados. Aceitam, inclusive, incluir algumas curvas em seus caminhos retos e objetivos, deixando emergir ali, outros tempos e outras lógicas, outros acordos e outras comunidades. E, quando o silêncio vem, já somos capazes de escutá-lo.

Como num fechar de cortinas o último ato da longa e serena ação orquestrada por Alice Shintani convida algumas faxineiras uniformizadas do CCBB SP a varrerem todo o pó laranja há pouco espalhado no chão. Cabe, então, somente à memória dos que atravessaram o cruzamento entre Quitanda e Álvares Penteado, naquele específico anoitecer de março, lembrar-se das imagens e sensações ativadas, assim como das invisíveis camadas e dos inaudíveis cantos presentes em cada território que visitamos.

Alice Shintani é artista visual e formada em engenharia de computação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Nos anos 1990, trabalhou ativamente nos projetos iniciais de implantação da internet no Brasil. Com o rompimento da bolha de tecnologia em 2000, migra para as artes visuais a partir de cursos extra-acadêmicos com Dudi Maia Rosa, Carlos Fajardo e Peter Pal Pelbart, entre outros. Desde 2003, vem participando de mostras e residências em instituições públicas e privadas.

#performance #culturas indígenas #São Paulo





Construção na prática

por Cauê Donato, em colaboração com Valquíria Prates

Como fazer a gestão de equipes multidisciplinares? Como administrar temperamentos, desejos e visões de mundo por vezes muito distintas? Como atuamos na diversidade? Como manter a horizontalidade e garantir que o trabalho seja realizado de acordo com os cronogramas e alinhamentos institucionais? Essas são algumas perguntas que nos atravessam quando pensamos sobre os processos de coordenação pedagógica em programas educativos realizados em instituições culturais.

Cada programa educativo guarda singularidades: os projetos são únicos e específicos, com visões, missões e valores distintos e com maior ou menor aderência às especificidades do contexto em que são desenvolvidos. Tais singularidades surgem das relações construídas entre os atores/agentes envolvidos na realização dos projetos que constituem os programas, envolvendo processos de planejamento, realização e avaliação de cada atividade de mediação cultural, atravessados por visões de mundo, desejos, intencionalidades, compromissos e possibilidades que precisam ser ajustadas e adequadas em diálogo com o contexto institucional.

No Programa CCB Educativo – Arte & Educação, embora exista uma unidade nacional de proposições, cada equipe local se caracteriza por especificidades da cultura local, que se manifesta pela atuação de pessoas oriundas de diferentes contextos, realidades, formações e ideologias – visões de mundo que podem ser praticadas na mediação cultural.

Sendo assim, a busca por qualidade nas práticas dos programas educativos atravessa inúmeras instâncias conectadas ao trabalho de mediação realizado, passando pela instituição cultural onde o programa é realizado, os responsáveis pela elaboração e desenvolvimento das propostas e, fundamentalmente, na relação direta com os públicos. Neste sentido, é comum que o valor e os indicadores se voltem à qualidade das relações construídas – entre arte e educação, entre as pessoas e a arte, entre públicos diversos, entre visitantes e instituições, entre o educativo e os públicos. Este trabalho fundamental de propor diferentes formas de construir relações passa invariavelmente pela orientação da coordenação pedagógica de programas de arte e educação.

Coordenadores pedagógicos podem se tornar o eixo de convergência das relações entre os envolvidos em processos de elaboração, realização e avaliação em projetos e ações de mediação cultural, tendo como prática o cuidado nos processos de mediação e comunicação, sendo suas funções principais a articulação de informações e processos, a formação de educadores e estagiários e a transformação de modos de fazer e ideias.

Como mediadores de relações, coordenadores pedagógicos são o elo entre as coordenações de áreas, a equipe de educadores/estagiários e os públicos. Por isso, podem participar e orientar processos de elaboração, implantação e avaliação de proposições programáticas do projeto pedagógico (missão, objetivos e ações), buscando articulá-las junto aos educadores para viabilizar suas propostas e pesquisas continuadas sem perder de vista o compromisso com as especificidades dos públicos.

Portanto, quando estruturamos mecanismos e ferramentas de gestão e acompanhamento cotidiano das equipes, realizamos articulações entre os diversos atores que permitem e permeiam os processos de mediação cultural. Tendo a formação como ponto-chave, visamos fomentar as diferentes abordagens que os educadores podem ter em suas vivências. Visamos, enfim, transformar o ambiente cultural em um local que busque acessibilidade universal, onde caibam as expectativas de pessoas de todas as idades e com visões de mundo variadas, que valorize os saberes diversos e promova encontros dialógicos entre práticas artísticas e práticas educativas que promovam o respeito social, a cidadania e a cultura de paz.

Dentro do Programa CCB Educativo – Arte & Educação tais premissas estão estritamente ligadas ao uso do tempo e dos espaços como recursos finitos. O uso e prática de agendas, cronogramas, equipamentos e espaços da instituição cultural podem ser desafiadores no cotidiano de trabalho, por isso a comunicação nos processos de gestão de recursos e orientação de processos é fundamental no convívio com equipes multidisciplinares e seus olhares distintos sobre as implicações da prática em mediação cultural. Durante os processos artístico-pedagógicos, podemos potencializar os vetores comuns que caracterizam a equipe, seja no contexto de uma temática, como a de uma exposição em cartaz, ou ainda, pela prática do gesto educativo em instituições culturais que intencionam fortalecer as vivências de cada vez mais pessoas com diferentes manifestações do patrimônio cultural em ações de mediação.

#coordenação pedagógica #mediação cultural
#singularidades

Habitar um espaço

por João Paulo Andrade



Para pensarmos em relações de patrimônio, memória e arquitetura pode ser valioso evocar a uma afirmação do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa em seu livro “Habitar” : “toda arquitetura, seja qual for sua função, é uma casa”. É possível imaginar como seriam as cidades se todo projeto arquitetônico partisse dessa premissa? Ou se as iniciativas culturais de ocupação e revitalização de espaços arquitetônicos tivessem em seu horizonte este desejo: todo espaço deve ser como uma casa? A relação que uma casa mantém com nossa vida é especialmente potente porque uma casa é o lugar onde projetamos (literalmente, inclusive) nossos desejos, onde aprendemos e construímos dinâmicas de convivência que se abrem para os imprevistos da rotina diária. Uma noção mais ampla de arquitetura implica, segundo Pallasmaa, “distância, generalização e abstração”. Compete a uma arquitetura habitável – e aqui a imagem de uma casa é bastante ilustrativa – outra função: habitamos porque conseguimos organizar o mundo ao redor dessa habitação, ao mesmo tempo em que organizamos nossas lembranças, experiências e presenças.

Mas é certo que alguns prédios não foram projetados com vistas à habitação. Outra reflexão de Pallasmaa que revisitaremos aqui é bem representativa disso: a arquitetura é sempre uma celebração, pois eterniza, celebra e eleva atividades sociais do tempo em que tais edificações foram projetadas. Aos arquitetos cabe projetar edifícios capazes de encarnar ideias em espaços a partir de sua estrutura e ordenação. O que sabemos hoje, olhando para o passado, é que junto com a ideia de uma modernização à brasileira, veio um projeto de arquitetura pouco convidativa ao gesto – exemplo do que Pallasmaa chama de “arquitetura da abstração”. Abstrair é descolar as ideias das sensações, dizer que são elas – as ideias – que importam. O que e como sentimos pode ficar em segundo plano. De acordo com essa linha de raciocínio, na abstração, portanto, não haveria habitação.

Durante o processo de redemocratização no Brasil pós-ditadura, aconteceu um movimento que nos interessa aqui. Com a Constituição de 1988 definiu-se que bens de natureza tanto material quanto imaterial passariam a constituir o chamado patrimônio cultural brasileiro, contanto que fizessem referência à identidade e à diversidade brasileiras. Tal ação propunha fundamentar, a partir de um conjunto de bens comuns, as identidades sociais e culturais, e essa preocupação vem na esteira da democracia. Tratava-se também de preservação, e, sobretudo, de uma educação patrimonial, que conseguisse dar conta, não mais da monumentalidade e da aparência, mas de questões relativas à representatividade. Foi também na década de 1980 que surgiram os primeiros centros

culturais no Brasil, o que de certa forma lhes deu a função de participar da regulação e realização dessa demanda pela democratização cultural a partir de ações distintas. Inclui-se nisso, as ações educativas voltadas para o patrimônio.

Foi precisamente em 1983 que ocorreu a introdução desse termo no Brasil: educação patrimonial. Entendido como um processo permanente e sistemático, centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo, a educação patrimonial se torna um braço fundamental das ações de acesso e conservação de bens patrimoniais. Segundo publicação do IPHAN de 2014, a Coordenação de Educação Patrimonial entende que essa nomenclatura engloba processos educativos, formais e não formais, que se apropriam do Patrimônio Cultural para promover ações de compreensão sócio-histórica das referências culturais e suas diversas manifestações, primando sempre por processos de construção coletiva e democrática. No texto, consta ainda que “é imprescindível que toda ação educativa assegure a participação da comunidade na formulação, implementação e execução das atividades propostas. [...] Ação transformadora dos sujeitos no mundo e não uma educação somente reprodutora de informações”.

Desse modo, entendemos que toda ação de educação patrimonial visa, direta ou indiretamente, tornar realidade a afirmação que fizemos com Pallasmaa: converter espaços arquitetônicos em espaços habitáveis, para que assim sejam partilhados por todos, em suas diferenças. Isso só é possível se entendermos o habitar como produção cultural. Há uma dimensão temporal e espacial no habitar. Pode-se habitar, inclusive, lugares que não foram destinados para isso, porque habitar é um processo: habita-se onde antes ninguém habitou. É no habitar que esse aparente conflito entre arquitetura e casa pode ser amenizado. Nos dois anos de experiência do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação nas quatro unidades do centro cultural, percebemos que cada edifício demanda uma experiência de habitação particular. Tal experiência deveria reverberar um desejo pela produção das presenças da diversidade dos públicos, sempre atravessadas pelos contextos e histórias dos prédios e das cidades de cada ação local.

Ao habitar – e não apenas visitar – esses prédios que por um longo tempo foram ocupados para o desempenho de um papel essencialmente burocrático, os quatro CCBBs não apenas introduzem novos usos, mas criam uma plataforma permeável entre as finalidades a que tais prédios se destinavam e as finalidades que produzimos para eles hoje. Há também um atravessamento entre o dentro e o fora desses prédios: de repente é como se percebêssemos que

por mais imponentes e grandiosos que eles sejam, aquela “ordem abstrata” sempre pode ser um pouco perturbada pelas novas presenças e habitações que surgem e permanecem, mesmo que de forma temporária. O que queremos dizer com isso é que a abstração sempre estará lá. Mas ela simplesmente não dará conta de tudo o que aquele espaço – agora habitado – pode ser.

Habitar é reescrever histórias

Basta observar as visitas patrimoniais realizadas em cada uma das unidades do Centro Cultural Banco do Brasil. É inevitável pautar como esses prédios foram projetados, bem como os ideais que amparam cada um desses projetos. São edificações que se tornam imagens a partir do desejo de racionalização dos espaços, de ordenação e de distribuição de funções bem demarcadas. Essa história oficial sempre vai reivindicar sua presença: a imponência e suntuosidade dos elementos arquitetônicos foram pensados para isso! Durante muito tempo essa imposição transmitiu aos olhos dos cidadãos daquelas cidades em desenvolvimento não só a função dos prédios, mas ainda os ideais que iriam ordenar as dinâmicas sociais de cada lugar. Ideias que indicavam que certos espaços não podem ser habitados ou sequer ocupados por todos. Mas vejam: essas cidades, ainda hoje, são devedoras de seus respectivos projetos originais. Eles ainda estão aqui, enquanto este texto é escrito. Mas somos também devedores desse desejo de habitar, de produzir modos de convivência e partilha mais horizontais e democráticos, e que em muitos momentos e contextos foram e ainda são silenciados.

Dessa forma, quando habita esses prédios históricos, o Centro Cultural Banco do Brasil assume um compromisso que é o de, sobretudo, compreender como criar situações que tornem possíveis essa permeabilidade: como inventar e dar visibilidade às novas habitações dos espaços das cidades? O que acontece quando um centro cultural tenciona essas relações? Há todo um fluxo de interações entre sujeitos e as ofertas culturais que acontecem em um centro cultural que está em constante atualização. É uma história que não cessa de se reescrever, a partir dos engajamentos que estas ofertas provocam nos públicos.

Dessa forma, apesar da previsibilidade que compete à gestão desses espaços, a vida de um centro cultural está em constante transformação. Como parte dessa cadeia de profissionais que atuam nos Centros Culturais Banco do Brasil vale pensar que espaços como esses se tratam de organismos vivos, com comportamentos que variam diante de nossos olhos. Uma imprevisível e surpreendente equação entre oferta e participação dos públicos, que articula contextos de criação e experiência, participação e apropriação, e no caso específico dos CCBBs, passado e presente. A já tão usada imagem do palimpsesto enquanto lugar de (re) escrita da memória também se adequa aqui. O que dá tônica ao palimpsesto como metáfora é a possibilidade de restituir as palavras que foram se apagando com o tempo, contanto que se use as técnicas ideais para isso.

Ainda sobre as ativações do presente que manifestam as camadas históricas desses espaços: aqui estamos falando de uma iniciativa que tem um potencial, sobretudo, pedagógico. Coloca-se em pauta como cada CCBB joga luz sobre as histórias das cidades, as quais, por sua vez, também são constituídas de incontáveis sobreposições. Longe de dar conta de todas elas, pensar a história de um prédio, nesse sentido, é olhar para as frestas que nos ajudam a compreender como se ergue uma cidade a partir de seus prédios, e o que as escolhas arquitetônicas nos ajudam a decifrar.

Pensemoss nessas edificações como lentes de aumento, por meio das quais é possível não apenas descobrir, mas reinventar e reorganizar histórias. Nesse sentido, o papel de um centro cultural, e do Centro Cultural Banco do Brasil especialmente, é introduzir, nesses lugares, a possibilidade de acesso, mas também de produção da cultura. E aí nessa relação se encontra a potência essencialmente pedagógica da educação patrimonial: é quando aponta para os eventos que nos permitem produzir cultura apesar do que a história já determina, e, nesse sentido, é importante lembrar que o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação realiza ações distintas que consideram contextos e demandas locais. Como a cidade atravessa e integra os centros culturais? O que está em jogo quando praticamos isso que chamamos de educação patrimonial no contexto dos CCBBs? E como essas práticas se desdobram em ações voltadas não só para a preservação, mas para a habitação desses espaços?

Múltiplas reescritas

No fundo de todas as questões que trouxemos até aqui podemos dizer que há outra afirmação de Pallasmaa para quem “a arquitetura de verdade sempre trata sobre a vida”. Essa frase parece simples a princípio, mas é importante compreendê-la em sua complexidade, apropriando-se dela, pois é aqui que podemos encontrar as frestas que viabilizam a transfiguração de espaços abstratos em espaços abertos à... vida. Colocar-se com dúvida e desconfiança diante das narrativas oficiais e das imagens que durante tanto tempo criamos para dar sentido a essas narrativas não é apenas uma possibilidade, mas também uma forma de encontrar as frestas da história que nos permitem habitá-la. Além disso, recordar a história da cidade com as lentes do presente é também imaginar que parcelas dessa história não dão conta das experiências que temos hoje, com nossos corpos e presenças.

É como se depois de colocadas todas as peças de um quebra-cabeça sobre a mesa algumas delas vão se mostrando desconexas, deslocadas. Elas ainda podem ser encaixadas no conjunto, não perderam essa função. Mas é a imagem do todo que mudou, já não é a mesma. Percebemos então, que não se trata de deixar a imagem incompleta, sem as peças já incompatíveis. Mas de criar novas peças. A nova imagem só vai ser possível a partir das lacunas que se tornaram visíveis, contanto que as ocupemos. As ações educativas que acontecem nas instalações dos CCBBs visam criar espaços onde outras narrativas venham consumir essa re-escrita, esse habitar capaz de dar novos matizes àquelas paredes, colunas, ao pátio, à rotunda, ao jardim, à praça. Enfim, à cidade. Pois entendemos que essas novas imagens afetam e recriam nossas experiências com os espaços e com as cidades.

Então, que iniciativas uma instituição pode encaminhar no sentido de tornar concebíveis essas outras narrativas, fazer com que elas alcancem o mesmo patamar das narrativas oficiais e legitimadas pela história hegemônica? A particularidade de cada cidade não permite responder a essa pergunta de forma generalizada. Mas de certa forma todas as ações patrimoniais passam pelo desejo e pela construção de lugares de partilha e intercâmbio de saberes, pela articulação de modos de existência que vão tornando as fronteiras entre nós e o patrimônio cada vez mais transparentes. Uma estratégia recorrente, utilizada pelos educadores do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, responsáveis pelas ações educativas do CCBB de Belo Horizonte, São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, nos leva a pensar que o papel da educação patrimonial, hoje, é interrogar o que há ao redor da narrativa oficial e pensar em situações, nas quais os públicos terão acesso a essas margens a partir de experiências significativas.

Bom exemplo disso é a edição do **Múltiplo Ancestral** realizada pelo educativo do CCBB SP em março de 2019. Intitulada “Compro Ouro” a ação conduzida pela artista convidada Alice Shintani, utilizava de um vocabulário verbal e visual muito próprio do hipercentro paulistano (e de tantas outras cidades urbanas) para propor uma intervenção no espaço externo ao prédio. Assim começa o relato sobre a ação, escrito por Daniel Toledo: “Rua da Quitanda, esquina com Álvares Penteado. Segundo consta nos livros, era por ali que, nas primeiras décadas do século XIX, se vendia frutas e verduras produzidas nas chácaras que então ocupavam a região. Um século mais tarde, já no Brasil república do café-com-leite, Álvares Penteado se destacava como um bem-sucedido cafeicultor e empresário brasileiro. Patriarca, São Bento, Comércio e 15 de Novembro são também alguns dos nomes que inscrevem no Centro de São Paulo aspectos específicos da memória local, deixando invisível, no entanto, o fato de o mesmo território ter sido ocupado por povos ameríndios durante alguns milênios até que, somente em 1554 e com a participação desses mesmos povos, comesse a se tornar a cidade que conhecemos hoje”.

Além de situar de forma precisa o leitor do relato, as palavras de Daniel denotam uma característica que se repete nas ações relativas ao patrimônio promovidas pelo Programa CCBB – Arte & Educação: há sempre um fator de enraizamento, como se o lugar no qual tais ações acontecem não fosse apenas essencial para sua execução, mas como se esse lugar fosse resultado justamente dessa fricção das narrativas. Mesmo que de forma provisória a intervenção proposta pela artista pode compor a paisagem do CCBB SP. As pedras portuguesas encobertas por urucum em um fim de tarde nas apertadas passagens daquela região do centro da cidade. O mesmo se pode dizer do **Lugar de Criação** “Derivas da memória”, também realizado na unidade de São Paulo. Segundo relato produzido por Gabriel Cardoso e Juba Duarte, a ação ocorreu a partir de “narrativas menos visíveis da ocupação territorial de São Paulo nos séculos XVIII e XIX, como é o caso da presença de lavadeiras à beira do rio Tamanduateí, em sua maioria mulheres negras alforriadas ou em condição de escravidão, ou ainda dos batuques em torno do Chafariz da Misericórdia, na atual rua Direita, refletimos sobre os processos que conduzem a cidade a se ressignificar social e visualmente. Embora a roda de conversa

tenha acontecido dentro do prédio do CCBB SP, imagens previamente selecionadas nos auxiliaram a compartilhar com o público um palimpsesto urbano capaz de revelar passados longínquos e muitas vezes esquecidos”. Esse trecho escrito por Juba e Gabriel também cumpre uma dupla função: situa o leitor no contexto da proposta ao mesmo tempo que lhe dá material para criar uma paisagem imaginária cheia de vida e pulsão, o que infelizmente não ocupa a memória da cidade com a devida visibilidade. Provocar atividades de escrita como essa certamente é uma das potências da educação patrimonial e de toda a extensão das ações educativas do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, pois a palavra tem esse poder de trazer à presença coisas que não estão evidentes, ou que estão escondidas sob as camadas de interpretações hegemônicas da história. Nesse sentido, toda educadora ou educador é um contador de histórias. É essencial para seu trabalho compreender o potência da narrativa enquanto dispositivo que constrói laços e faz de nós uma comunidade, mesmo que efêmera. É sobre a duração da experiência e seus atravessamentos, mas também sobre oferecer, ao público, outros modos de ver aquele espaço.

Os educadores do CCBB DF certamente se valem dessa estratégia para ativar os espaços daquela unidade. Contando com um amplo e acolhedor jardim, a marca das ações realizadas ali eram os encontros ao pé da ingazeira. Um centro cultural não se faz apenas das galerias, das salas de teatro ou dos espaços de convivência internos, protegidos pelas paredes. O que se pode descobrir a céu aberto e que diálogos uma conversa ao ar livre pode potencializar? Há alguma parte do público que sequer sabe que a entrada nos CCBBs é gratuita; e quantos deles enxergam ali também um lugar para estar – para habitar? Como criar essa outra relação? Uma boa resposta à essa pergunta é a edição do **Múltiplo Ancestral** realizada em agosto do último ano. No relato “O tempo da serigrafia”, a educadora Débora Passos nos conta sobre a proposta do serigrafista Neno e sobre como o tempo foi um elemento determinante da experiência. Esse contato com um modo de fazer tão ancestral – a gravura –, e, ao mesmo tempo, tão distante em um fluxo de produção/consumo de imagens massivo, convida a um gesto criativo que acolhe, o tempo todo, os pequenos equívocos, as margens, o imprevisto. O que realmente concede valor a uma imagem? Outros saberes colaboram para que o fazer e o perceber se entrelacem e se iluminem. É como consta nas diretrizes do IPHAN sobre como elaborar ações de educação patrimonial: as formas compartilhadas de agir devem permitir a construção de um anseio de pertencimento das pessoas com o lugar e com a cidade. Quando oferta uma programação educativa, um centro cultural está simultaneamente oferecendo modos de produzir presença naqueles lugares.

Uma palavra pode reescrever todo um trajeto

Geralmente relacionada a relações comerciais e mercadológicas, a palavra “oferta” aqui deve ser entendida de modo mais amplo, quase como uma função essencial das inter-relações humanas. Ofertar ao outro, através das palavras, um modo de ver espaço, tempo e memória é uma ação grandiosa e exige um comprometimento com a potência dos encontros. As palavras dão corpo às coisas, é como se cada palavra dita fosse capaz de comprometer ambos – aquele que ouve e aquele que diz – no que se anuncia na experiência. É capaz de colocar todos em estado de alerta, introduz em nossos caminhos novos elementos, de forma irreversível.

Exemplo disso é a ação promovida pelo CCBB BH chamada Modos de Ver: Cozinha e Patrimônio na Cidade. Voltada para as comemorações do dia do patrimônio, que no ano de 2019 teve como tema Patrimônio e Gastronomia, os educadores teceram uma trama sobre a história da cidade que seria costurada pela gastronomia e comida de rua, traço não só característico da vida cotidiana, mas também fundador de uma certa experiência de sociabilidade belo-horizontina. Valendo-se de uma interessante coincidência os educadores encontraram palco para o convite. Caminhar pela cidade, saindo do prédio do CCBB, e passando por dois emblemáticos cafés da cidade: o Café Nice e o Café Palhares. Os três lugares foram inaugurados na década de 1930, e essa coincidência de certa forma apontava para um tipo de acontecimento na cidade que valeria a pena explorar.

Importante perceber aqui, como as relações entre arquitetura e cidade são tematizadas pelos educadores das quatro cidades: há muito a ser dito sobre os prédios e a forma como eles se apresentam ao nosso olhar pode definir toda uma visão sobre a cidade. Mas é da permeabilidade que estamos falando e de como dentro e fora do museu se alimentam e se transformam. Os símbolos republicanos de um Brasil a se modernizar se revelaram inscritos em toda a superfície do CCBB BH, e, de forma análoga, em prédios e casas que apareciam no caminho daquela visita. Porém, a rigidez daquela superfície não resistiu às habitações que inventamos juntos. Era uma visita que partia da gastronomia como interseção da história da cidade e do prédio. Logo a palavra, o encontro, o acaso e as memórias desenharam novos percursos.

É por isso que as “ofertas” culturais de uma instituição como o CCBB nunca são apenas opções de um cardápio de atrações, às quais o público pode decidir (ou não) participar. Ou, ao menos, esse é o esforço da equipe de educadores responsáveis por boa parte dessas ofertas. Ofertar, nesse sentido, é sempre oferecer um modo de ver as coisas ao redor, de entender que sempre há algo para ser visto, mesmo na duração efêmera dos coletivos que se formam nas visitas e nas programações educativas. Embora pareça uma observação clichê, a cultura visual na qual estamos imersos nos oferece um imenso número de imagens, que, em grande parte das vezes, exigem que as aceitemos, que concordemos com as mensagens que nos trazem. Imagens que vão cedendo lugar a outras tantas, na velocidade com que nossos dedos rolam as telas dos nossos smartphones.

Ofertas culturais devem convidar os públicos a deter seu olhar mais um pouco. “Olhar mais” não é apenas uma questão de entender mais, mas de perceber: [1] onde nossa sensibilidade pode chegar; [2] que esses novos alcances da sensibilidade demonstram que há sempre algo por ver; [3] se há sempre algo por ver há também sempre algo por dizer – portanto os discursos oficiais também não dizem tudo o que há para ouvir; [4] que podemos contestar essa autoridade narrativa, não por critérios de verdadeiro ou falso, mas pelo critério da ausência que apresenta um espaço a ocupar; [5] que reconhecer essas lacunas deve despertar o desejo por habitá-las. Nesse caminho, vale concluir evidenciando uma ação voltada para a acessibilidade e inclusão. Um dos pilares do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação é pano de fundo para a ampla maioria das ações propostas, no sentido de acolher as diversas presenças e de educar todos os públicos para uma relação potente e empática com a diversidade. É o caso de “Festa-Performance-Brasil-Abraço”, edição de setembro do **Múltiplo Ancestral** realizado no CCBB RJ. Realizada no contexto da Semana de Luta da Pessoa com Deficiência em parceria com o dançarino Lucas Lima, a atividade buscou desengessar os corpos de seus participantes, tornando-os instrumentos conscientes de comunicação e estreitando o contato com a cultura surda no mês em que ela é celebrada. Nas palavras da educadora Thainá Nunes, a ação usava gestos da língua brasileira de sinais como possíveis elementos coreográficos. Segundo Thais, “conforme geralmente acontece em ações educativas que envolvem Libras, a curiosidade se manifestou, ao final, em muitos e muitas das participantes. Mostrando-se interessados em aprender alguns sinais, alguns integrantes do público conseguiram usar gestos para agradecer ao convidado pela experiência – algo que pode ser encarado como um significativo bônus para a atividade”. A presença de um educador surdo, que propõe outros modos de escuta, outras formas de colocar seu corpo e perceber o espaço desperta no público, como num “estalão” coletivo, a dimensão que a diversidade dos corpos que habitam aquele lugar pode almejar.

Não há modelo explicativo ou versão única da história que consiga dar conta de um corpo que habita. Sempre que habita, um corpo escapa aos estereótipos e conformismos. É um gesto quase místico, por isso mesmo poético: o educador ou educadora diz que há uma história escrita e inscrita, mas que esta é resultado de uma fábrica de narrativas que funciona em determinado tempo e contexto, mas que não fala da completude de nossas experiências. Algo escapou. O que pode impedir-nos então de sermos, nós mesmos, fábricas de outras narrativas, imaginar, produzir e fundar novos marcos para nossas histórias; de encontrar imagens que ofereçam ao olhar do outro formas de acessar e experimentar (juntos) essas narrativas? Afinal, provocar o status quo das imagens que construíram nossa cultura visual a partir de novas presenças e habitações, é uma atitude eminentemente política.

#descolonização #educação patrimonial
#instituições culturais

Alexandra Duarte é formada em jornalismo pela UFMG e atua como produtora cultural desde 2011, já tendo trabalhado com cinema, artes visuais e gastronomia. Acredita na escrita como fio condutor dos afetos.

Andrea Lalli é arte-educadora, graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduanda em Artes Visuais, Intermeios e Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolve práticas artísticas com temas relacionados a identidade brasileira e relações etnicorraciais em linguagens diversas como a xilogravura, a pintura e o bordado. Atuou como educadora do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB SP, buscando relacionar seu trabalho como educadora à sua produção artística.

Cauê Donato é museólogo, atuando com ênfase em Museologia Social, Ecomuseus, Educação Museal e Pesquisas em processos de Mediação Cultural. Foi educador social e mediador em instituições sociais e culturais. No Programa CCBB Educativo – Arte & Educação desde 2018, foi educador, produtor e, atualmente, coordenador pedagógico do CCBB SP, gerenciando a equipe de educadores e pesquisando sobre mediação cultural, com foco em patrimônio cultural e educação patrimonial.

Cintia Maria Ricardo é mulher negra, mãe da Duda, atriz e pedagoga formada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Iniciou como arte-educadora em 2015 no Centro de Artes UFF e desde 2016 atua no CCBB RJ. Orienta suas pesquisas e práticas em direção à narrativa infantil, em relação com a literatura, a oralidade e a contação de histórias. Foi educadora do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB RJ.

Débora Passos é educadora em espaços expositivos de Brasília há dez anos, e desenvolve pesquisas poéticas em artes visuais desde 2012. Investiga formas orgânicas, as relações entre a humanidade e outras formas de vida e a ancestralidade, nas linguagens do bordado e da aquarela. Como educadora no Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, esteve à frente do Grupo de Trabalho Outros Saberes no CCBB DF.

Douglas Ferreira é graduado em Língua de Sinais Brasileira/Português como Segunda Língua na Universidade de Brasília e atuou como educador no Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB DF. Interessado em arte e acessibilidade, pesquisa a terminologia da Libras voltada ao campo da História da Arte. Nas horas vagas, faz umas aquarelas.

Dyego Souza é estudante de Artes Visuais na Universidade Federal de Minas Gerais, atua como arte educador desde 2017 e atualmente pesquisa e atua em questões relacionadas a acessibilidade e inclusão em espaços museais. Atualmente compõe o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, em Belo Horizonte.

Gabrielle Martins é arte-educadora e graduanda em Pedagogia Bilingue pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos. Pesquisa temas relacionados à diversidade e inclusão, relações étnico-raciais, acessibilidade cultural e mulherismos. É pesquisadora de culturas da infância e expressões da cultura popular afro-brasileira e indígena como a capoeira, o coco de roda e o jongo. Atuou como educadora no Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB SP.

Geancarlos Barbosa é educador, bacharel e pesquisador em artes formado pela Universidade Federal da Bahia. Atua em educação museal desde 2012, pesquisando o corpo e suas linguagens, as várias formas de infâncias e práticas em acessibilidade. Atualmente é educador do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB RJ.

Geovana Freitas é graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), cursando atualmente especialização em Arte, Cultura e Educação pela Unicesumar. Atua desde 2015 no campo da arte-educação, como educadora pelo SESC Araraquara e pelo CCBB DF, onde esteve à frente do Grupo de Trabalho infâncias. Em 2013 fundou e coordenou o coletivo Café das Pretas, se desdobrando em ações como o Sarau das Pretas e outras ações culturais e políticas voltadas ao aquilombamento de ideias e à escrita de novas narrativas sobre a mulher negra em diáspora.

Guilherme Augusto é assistente de comunicação no Programa CCBB Educativo – Arte & Educação e graduado em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo pela UFMG.

Gustavo Barreto vive e trabalha no Rio de Janeiro. De Irajá e Madureira, formado em Artes Visuais e mestrando na mesma área pela UERJ, atua como educador, tendo trabalhado no Museu de Arte do Rio, no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e no CCBB RJ, dentro do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação. Seu interesse de pesquisa perpassa as relações entre arte, educação, curadoria e políticas públicas.

João Paulo Andrade é filósofo e mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Arte-educador desde 2008, pesquisa e atua a partir de questões relacionadas à experiência estética, termos não hermenêuticos e modos de subjetivação. Integrou o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, atuando como educador referência do grupo temático Outros Saberes no CCBB BH.

Laís Flor de Oliveira é estudante de Museologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Interessa-se pelo campo da museologia social e acessibilidade. Foi estagiária do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, no CCBB BH, integrando o Grupo de Trabalho Outros Saberes.

Juba Duarte é graduada em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e atua há sete anos em programas educativos, vivenciando processos de experimentação em diversas linguagens artísticas. Se dedica ao aprendizado de Libras e à acessibilidade cultural concomitante a pesquisas relacionadas a produções afro-diaspóricas. Foi educadora do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB SP.

Karoline Carvalho nasceu em Brasília, onde atuou como arte educadora estagiária no Programa CCBB Educativo – Arte & Educação. Discente no curso de Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB), desenvolve pesquisa no estudo de pigmentos e corantes naturais, vegetais e minerais e suas aplicações em materiais em artes a partir da pintura.

Luana Cavalcante vive em Brasília. Iniciou sua carreira na fotografia em 2013 e realizou várias exposições desde então. Atualmente desenvolve experimentações em linguagem fotográfica autoral, com enfoque em auto-retratos. Atuou como arte-educadora do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB DF.

Mari Lotti é estudante do bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Formada em licenciatura em Artes Cênicas pela mesma universidade, é atriz, manipuladora de bonecos cênicos, performer e pesquisadora de culturas latinoamericanas e hibridismos artísticos para processos educacionais. Foi arte-educadora estagiária do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB DF.

Marina Brasil Barbosa foi educadora estagiária no Programa CCBB Educativo Arte & Educação em Belo Horizonte e graduanda em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG.

Matheus Alves Sampaio é arte-educador e graduando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com pesquisa direcionada à área de arte-educação e suas interlocuções com a contemporaneidade. Foi estagiário do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB SP.

Mi Santiago, mulher negra e estudante de pedagogia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Encontra-se em processo de formação, no qual extrapola os muros da instituição. Vivente no universo artístico, trabalha como atriz e escritora, transitando entre a poesia e o teatro. Foi educadora do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB RJ.

Paula Lobato é arquiteta e urbanista graduada pela UFMG. Trabalha como assistente editorial da revista Piseagrama, integra o coletivo Cozinha Comum e é uma das organizadoras da Banca, espaço dedicado a publicações independentes localizado em Belo Horizonte.

Pedro Ton é artista e também educador desde 2009. No Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, conduziu o Grupo de Trabalho Práticas Educativas e Práticas Artísticas no CCBB BH. Desde criança acredita na potência transformadora da arte.

Raquel Tanaka brasileira com ascendência japonesa, escoteira de corpo e alma e estudante de Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário SENAC, buscando trazer vivências e experiências do escotismo para a vida. Aberta para novos aprendizados, sonhadora e esperançosa com a ideia do poder de mudar o mundo, mesmo com pequenos gestos. Foi arte-educadora estagiária do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB SP.

Tiago Cruz é bailarino, arteiro e pedagogo formado pela Universidade de Brasília. Pesquisador das relações entre imagem, educação, relações raciais e contemporaneidade, foi arte-educador do programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB DF.

Vivian Belloto é técnica em Comunicação Visual pela Escola Técnica Estadual de São Paulo (Etec) e graduanda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Passou por cursos de fotografia, dublagem, teatro e estudos do corpo, assim como pelo coletivo Corposinalizante, no qual deu início ao estudo da língua brasileira de sinais. Pesquisa a arte popular brasileira e suas manifestações musicais e atuou como educadora do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação no CCBB SP.

Valquíria Prates é pesquisadora, educadora e curadora. Fundadora da AVE e da _quadrado projetos_, atua como colaboradora de museus, bibliotecas, universidades, escolas e instituições culturais realizando programas de educação, mediação e formação, fazendo curadorias de exposições e organizando publicações. No Instituto de Artes da Unesp, pesquisou processos de trabalho coletivo na tese “Como fazer junto: a arte e a educação na mediação cultural”. Atualmente é colaboradora do MIS SP, do MuBE (SP), da Casa do Rio (AM), do Instituto Usiminas e do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia (MG), onde atua como coordenadora pedagógica nacional do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação.

Coordenação Geral/Artística

Francisca Caporali
Samantha Moreira

Coordenação Pedagógica, Acesso e Participação

Valquíria Prates

Coordenação de Gestão

Júlia Mesquita

Coordenadores

Marcio Harum (SP)
Mateus Mesquita (BH)
Pablo Lafuente (RJ)
Yana Tamayo (DF)

Coordenação de Comunicação

Sarah Matos

Assistente de Comunicação

Guilherme Augusto

Estagiária de Comunicação

Júlia Duarte

Coordenação de Design

Gabriel Figueiredo

Design

Marcio Gabrich

Assistentes de Design

Artur Souza
Caio Rodrigues

Coordenação Editorial

Daniel Toledo

Produção Executiva

Alexandra Duarte

Assistentes Financeiros

Gustavo Carvalho
Francescole Oliveira

Assistente de Departamento**Pessoal**

Eduardo Pereira

Estágio Administrativo

João Delgado

Assessoria Jurídica

Oliveira Lima S.I. Advocacia

Coordenação Pedagógica

Cauê Donato (SP)
Maria Clara Boing (RJ)
Pompea Tavares (BH)
Tatiana Duarte (DF)

Coordenação de Produção

Camila Pires (DF)
Lígia Giudici (SP)
Marianne Giuliano (RJ)
Ualace Miliorini (BH)

Auxiliares Administrativos

Camila Santos (BH)
Jessica Lopes Tavares (SP)
Pablo Amorim (RJ)
Welma Cardoso Soares (DF)

Educadores (BH)

Jéssica Cruz
João Paulo Andrade
Milton Lira
Pedro Ton

Estagiários (BH)

Ana Batista
Dyego de Souza
Isabel Falabella
Isabella Machado
Izabella Coelho
Laís Flor
Lucas Jesus
Maicon Corleone
Tamires da Mata
Thiago Barbosa
Thomás Bastos
Wendel Francis

Educadores (DF)

Débora Passos
Geovana Freitas
Luana Cavalcante
Tiago Cruz

Estagiários (DF)

Bruna de Oliveira
Douglas Ferreira
Isadora Godoy
Junior Fernandes
Marcela Villa Real
Mari Lotti
Milca Orrico
Maria Alves
Nina Maia
Pedro Seixlack
Raiany Capreta

Educadores (RJ)

Cintia Ricardo
Daniel Bruno
Geancarlos Barbosa
Janine Magalhães

Estagiários (RJ)

Agrippina Cândido
Arthur Queiroz
Giselle Magioli
Gustavo Barreto
Jonathan Araujo
Juliana Costa
Lia Soares
Michelly Santiago
Nelson Almeida
Sheila Azevedo
Thainá Nunes
William Araujo

Educadores (SP)

Andréa Lalli
Gabrielle Martins
Juba Duarte
Pedro Ricardo

Estagiários (SP)

Bárbara Alves de Matos
Gabriel Cardoso
Marcela Lima Cunha
Maristely Souza
Matheus Alves Sampaio
Rannaie Pankararé
Raquel Tanaka
Victor César

Assessoria de Imprensa

A Dois Comunicação (RJ)
Agência Fervo (SP)
Conteúdo Comunicação (DF)
Doizum Comunicações (BH)

A toda equipe da DIMAC e Banco do Brasil.

A todas as equipes do CCBB BH, CCBB DF, CCBB RJ e CCBB SP.

A todas as equipes parceiras que atuam conosco nos CCBBs.

A todos os artistas que estiveram conosco nas programações e atividades do programa.

A Dois Comunicação, Adelante Comunicação, Agência Fervo, Agência Gallo, Agnes Antunes Felipe, Agrippina Candido, Viegas Pequeno, Alexandra Duarte, Alice de Lima Nin Ferreira, Amanda Campos de Freitas Candido, Amanda de Fatima Cuesta, Amanda Ehrhardt Chericí Nogueira, Ana Amelia Goncalves Batista, Ana Cristina Bruno Soares, Ana Julia Pontual Kehl, Ana Luisa Cruz Nunes, Ana Paula Valvassori Bittencourt, Anderson Silva de Matos, Andrea Lalli De Freitas, Andrei Thomaz (Maldelbrot Estúdio), Angelica Yonghui Wenjun, Arthur Queiroz Serra de Castro, Artur Souza, Barbara Alves de Matos, Beatriz Antunes Fonseca, Bitu Cassundé, Bruna de Oliveira Martins, Caio Rogrigues, Camila Pereira Pires, Camila Santos Cardoso, Cauê Donato Silva Araujo, Cinco em Ponto, Cintia Maria da Cunha Ricardo, Clara Lobato Buganeme Pereira, Constantin de Tugny, Conteúdo Comunicação, Cristiane Farias Pereira, Daniel Bruno Nogueira, Daniel Toledo, Daniella Domingues, Daphny Gineta Paloma Lima, Davi da Silva Vasconcelos, David Castro Almeida, Debora Elise de Almeida, Debora Ester Sharon Passos Teixeira, Doizum Comunicações, Douglas Ferreira da Silva, Dyego Henrique Machado de Souza, Eduardo Pereira, Emanuelle Santos Feitosa, Emerson Prata, Erika Lemos, Estúdio Cajuina, Fabiola Alessandra Rodrigues, Fauston Henrique Della Flora Zandona, Fernando Henrique Freitas e Silva Derzie, Flavia Santos Sant Anna, Francescole Oliveira, Francisca Caporali, Gabriel Alexandre dos Santos, Gabriel Cardoso Gonzaga, Gabriel Figueiredo, Gabriela Queiroz Freire, Gabrielle dos Santos Martins, Geancarlos Nascimento Barbosa, Geovana Cristina Pereira de Freitas, Giovanna Costanza Araujo Palatucci, Giselle Magioli Fernandes da Silva, Gleyce Kelly Heitor, Guilherme Augusto, Guilherme Augusto Rodrigues Gomes, Gustavo Barreto de Oliveira, Gustavo Carvalho, Helio Alves de Melo Neto, Isabel Falabella Ricaldoni, Isabella Machado Alberti, Isadora Godoy Lopes, Isadora Maria Figueiredo Vitti, Izabella Coelho de Souza, Izabella Lucia Costa Amorim, Janine Bispo de Magalhaes, JDL Acessibilidade na Comunicação, Jeniffer Leocadio Silva, Jennyfer Hellyenai Araújo de Miranda, Jessica Danuza Goncalves Cruz, Jessica Lopes Tavares, Joao Henrique Machado Delgado, João Paulo Andrade da Silva, Jonathan Araujo Barreto de Souza, Jonathan Machado da Fonseca, Jose Arnaldo Fernandes Junior, Julia Duarte da Cunha, Júlia Mesquista, Júlia Vasconcelos, Juliana Costa de Souza, Juliane Duarte Prado, Jurandy Valenca Perciano, Kalinka Carmo Campos Lopes Batista, Karoline de Araujo Carvalho, Katalina Farias Carneiro Leao, Kawany Tamoyos Silva e Sousa, Keila Salvador, Kerson Lucio de Freitas dos Santos, Laís Flor de Oliveira, Laís Pinheiro de Moraes, Laura Januzzi Millo, Leo Passos, Leticia Matos Magalhaes, Lia Soares da Silva, Lígia Goncalves de Oliveira Giudici, Lorena Franca Araujo, Lorena Oliveira Lima, Luana de Souza Cavalcante, Lucas Eustaquio Vieira de Jesus, Lucas Ferreira da Silva, Lucas Mendes Menezes, Luciana Teixeira de Vasconcelos, Luísa Barbosa Severo, Luiz Torres, Maicon Jefferson da Cruz, Marcela Lima Cunha, Marcela Rossiter Lima Costa, Marcela Villa Real Franco Tavares, Márcio Gabrich, Márcio Harum, Marcos Lou Ogawa Freire, Maria Clara Baldez Boing, Maria da Guia Carolina Rodrigues Ribeiro, Maria Eduarda Krasny de Souza da Silva, Maria Karoline Alves de Sousa, Mariana Moraes Graça Pereira, Marianne Giuliano, Marina Brasil Barbosa, Marina dos Anjos Verzutti Fonseca, Marina Maia Nobre de Figueiredo, Maristely Souza da Silva, Mateus Mesquita, Matheus Alves Sampaio, Mauricio Ferreira Borges Junior, Maycon Marques Calasancio, MBM Contabilidade e Consultoria Michelly Regina Vicente Santiago, Milca Maria Orrico da Conceicao, Milton Eduardo Lira, Mohamed Azambuja, Monique Raiane Mendes Chagas, Natasha Carvalho Baur, Nelson Almeida da Silva, Nina Lavezzo de Carvalho, Pablo Amorim da Silva, Pablo Lafuente, Paula Lobato, Paulo Vinicius Lima Batista, Pedro Ricardo Cunha Silva, Pedro Seixlack Veloso de Melo, Pedro Siqueira de Almeida da Cruz, Polyana Lourenço, Pompea Auter Tavares, Ra.mov Filmes, Rafael Jose Bandeira da Penha, Rafael Lima (Oliveira Lima S.I. Advocacia), Raiany Carvalho dos Anjos, Raíssa Leão, Rannaie Granjeiro da Silva, Raquel Mitie Tanaka, Renan Ribeiro de Figueiredo, Ricardo Mehedff, Robson de Souza Romano dos Santos, Rodrigo Batista Ferreira da Silva, Rosane Lucas, Rosely Lucas, Samantha Moreira, Sarah Matos, Sheila Garcia de Azevedo, Sillas Henrique de Paula, Stephanie Oliveira da Silva, Tamires Lorena da Mata, Tassiana Rodrigues Carneiro Vaz, Tatiana Duarte Menezes, Tatiana Richard, Tayná Leoncio Silva, Thainá Nunes Vieira, Thalita Mendes Moreira, Thalita Passos Produção, Thiago Matheus Viana Barbosa, Thomas Bastos Loes, Tiago Augusto Ferreira da Cruz, Tiago Batistone de Lima, Ualace Durvilho Miliorini, Valquíria Prates, Vanessa da Silva Santos, Victor Cesar Costa, Victor Velú Fonseca Zaiden Soares, Vivian Belloto, Viviane Cristina Pinto, Wellington Pedro, Welma Cardoso Soares, Wendel Francis Gomes Silva, Wesley Machado da Silva, William Araujo Barreto de Souza, Yana Tamayo, Zaika Dos Santos.

As fotografias que integram esta publicação são de autoria da equipe do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação e profissionais contratados para o serviço de documentação, com direitos autorais cedidos ao JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, exceto as imagens relacionadas a seguir, que integram acervos de exposições realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil e de artistas, pesquisadoras e pesquisadores convidados a participar das atividades do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação:

p. 14, 27 e 131

Depois do Centro, Anna Maria Maiolino, 1974
72,4 x 72,4 x 12,7 cm | Papel em caixa de madeira com revestimento de poliestireno extrudido
Construções Sensíveis/divulgação

p. 15 e 19

Estudo para painel em azulejos.
Embaixada do Brasil em Riade, Arábia Saudita.
Arquiteto: Elvin Dubugras
Módulos serigrafados sobre papel cartão
II-EST-0038
Fundação Athos Bulcão/reprodução

p. 15 e 27

Concreção 5941, Luiz Sacilotto, 1959
36,8 x 51,4 x 20,3 cm | Ferro com pintura negra
Construções Sensíveis/divulgação

p. 26

Homenagem a Fontana II, Nelson Leirner, 1967
179 x 124 cm | Tecido e zíper
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
Doação do artista, 1984

Red, Blue, and Black Red, Blue, and Black
Cesar Paternosto, 1974
129 x 152,4 cm | Acrílico sobre tela (triptico)
Construções Sensíveis/divulgação

p. 27

Parabolica, Gyula Kosice, 1960
50 x 30,5 x 63,5 cm | Plexiglass
Construções Sensíveis/divulgação

p. 27

Element Mouvement Surprise Element Mouvement Surprise
Julio Le Parc, 1966
57 x 57 x 12 cm | Técnica mista
Construções Sensíveis/divulgação

p. 33 e 37

Foto: Júlia Duarte / JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia

p. 32 e 52

Foto: Wagner Araújo

p. 33 e 59

Foto: Júlia Franco Braga

p. 34 e 50

Foto: Leo Eloy

p. 54

Clara Ianni e Débora Maria da Silva/reprodução internet

pag 62 e 71

880 tijolos fazem uma parede, Carla Barreto e Igor Lacroix
Foto: Jean Peixoto

p. 62 e 75

Teia + Obstáculo
[A Marquise, o MAM e nós no meio, São Paulo], 2018
O grupo inteiro/reprodução internet

p. 74

Campos de Preposições
[Sesc Ipiranga], São Paulo, 2016
O grupo inteiro/reprodução internet

Condutores

[Museu de Arte de São Paulo – MASP e Sesc Interlagos], 2016
O grupo inteiro/reprodução internet

p. 75

Teia + Obstáculo
[A Marquise, o MAM e nós no meio, São Paulo], 2018
O grupo inteiro/reprodução internet

p. 78 e 90

The Big Browser 3D - On & On, Akihiko Taniguchi, 2016
Akihiki Taniguchi/reprodução internet

p. 79 e 98

Foto: Salissa Rosa

p. 87

Deixando cair uma urna da Dinastia Han, 2016
Ai Weiwei – Raiz/divulgação

p. 88

Paul Klee, Christliches Gespenst, 1939, 1144
Fantasma Cristão
Giz sobre papel sobre cartão | 35,3 x 21/21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna | Doação de Livia Klee
Paul Klee – Equilíbrio Instável/divulgação

p. 89

***, Replik der Handpuppe Breitoehrclown,
Réplica do fantoche “Palhaço orelhudo”
Fantoche | 48.5 x 17 x 13.2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
Paul Klee – Equilíbrio Instável/divulgação

p. 89 e 131

Paul Klee, Soldat, 1938, 110
Soldado
Cola sobre algodão sobre cartão | 33 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna | Doação de Livia Klee
Paul Klee – Equilíbrio Instável/divulgação

p. 91

Cumhur Jay - On & On, Akihiko Taniguchi, 2016
Akihiki Taniguchi/reprodução internet

p. 91

Here We Are - A Turing Torture,
Felix Kraus and The Swan Collective, 2018
The Swan Collective/reprodução internet

p. 93

Obras de Juazeiro do Norte
(assim nomeadas por Weiwei ao vê-las), 2018
Ai Weiwei – Raiz/divulgação

p. 96 e 131

Paul Klee, Seiltänzer, 1923, 138
Equilibrista, 1923, 138
litogravura | 43,2 x 26,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
Paul Klee – Equilíbrio Instável/divulgação

p. 97

***, Replik der Handpuppe Vogelscheuchengespengst
Réplica do fantoche “Espantalho fantasma”
fantoche | 44 x 15 x 11 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
Paul Klee – Equilíbrio Instável/divulgação

p. 100, 112 e 113

Andrew Thomas Huang, 2020
Björk Digital/reprodução

p. 102

Abraham Zapruder, 1963 /reprodução internet

p. 103 e 131

Documentário Onze de Setembro, 2002
Direção: Jules Naudet, Gédéon Naudet e James Hanlon
CBS/divulgação

p. 106

Tim Burton, ilustração no livro “A arte de Tim Burton”, 2009
Foto: Tim Burton/divulgação

p. 107

Tim Burton, ilustração no livro “A arte de Tim Burton”, 2009
Foto: Tim Burton/divulgação

Supervisão editorial

Francisca Caporali, Samantha Moreira e Valquíria Prates

Organização e edição

Daniel Toledo

Coordenação de design

Gabriel Figueiredo

Projeto gráfico

Caio Rodrigues

Revisão

JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia

Daniel Toledo (org.)

Cadernos de mediação cultural: Práticas artísticas e pedagógicas

Belo Horizonte: JA.CA, 2020.

152p.; 25x36cm

(Cadernos de mediação cultural; 2)

Continua com: Cadernos de mediação cultural: Patrimônio material e imaterial

ISBN:

1. Mediação cultural. I. Toledo, Daniel (org.). II. Série

JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia

Rua Vitória, 886

34000-000

Nova Lima, MG

Rua Tomé de Souza, 810 – Sala 202

30140-130

Belo Horizonte, MG

www.jaca.center





Educativo



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL