2008/2009

7ma. Bienal de Mercosur: Grito e Escuta, Brasil.

Proyecto pedagógico Artistas en disponibilidad

Curadora pedagógica: Marina De Caro

Programas y proyectos curatoriales:

Vías en diálogo, un futuro disponible.

Mesa de encuentro.

Mapas prácticos.

Formación de profesores y mediadores.

Publicaciones.

Sobre el Proyecto Pedagógico

Artistas en disponibilidad: la educación como un espacio para el desarrollo de micropolis experimentales

Hacia principios de 2008, Victoria Noorthoorn, curadora independiente radicada en Buenos Aires, y Camilo Yáñez, curador y artista que vive y trabaja en Santiago de Chile, me invitaron a formar parte del equipo curatorial, y específicamente a ocupar el rol de Curadora Pedagógica de la propuesta curatorial nal que se presentaría en el concurso internacional abierto por la Fundação Bienal do Mercosul para la Curaduría General de la 7a Bienal.

El proyecto ganó el concurso, y me dispuse a tomar el enorme desafío de pensar como artista en una propuesta que reuniera mis ideas respecto del arte y la educación, y pusiese en acto proyectos que, hasta entonces, solo había podido desarrollar en ámbitos privados.

Mi punto de partida fue tomar a la Bienal, y específicamente al Proyecto Pedagógico, como un tiempo de trabajo para cuestionar, investigar y experimentar las relaciones y vínculos posibles entre arte y educación, evitando centralizar y encerrar la propuesta

en el espacio físico de las exposiciones, o acotarla con exclusividad a los proyectos de los artistas invitados. Fue así que el nuevo Proyecto Pedagógico tomó como eje de trabajo la descentralización de sus propuestas y experiencias, propiciando acciones en múltiples direcciones y escenarios.

En sintonía con la Curaduría General de *Grito e Escuta*, para la cual la irradiación de las ideas es una parte esencial de la propuesta, se dibujó un mapa de trabajo más allá de las puertas de la Bienal y de Porto Alegre, involucrando a toda la región de Rio Grande do Sul y a los países vecinos: Argentina, Paraguay y Uruguay.

El Proyecto Pedagógico se nutrió de una observación que creemos importante: en las últimas décadas, como consecuencia de las políticas neoliberales de los años 90, los proyectos educativos han quedado cristalizados sin haber revisado sus metodologías y prácticas. Paralelamente a esta cristalización del proceso educativo y el vaciamiento institucional que lo acompañó, existieron numerosas propuestas gestionadas y llevadas a cabo de manera independiente por artistas contemporáneos

y otros actores sociales. Muchos artistas orientaron sus propuestas con el objetivo de restablecer vínculos sociales, expandiendo de esta manera su área de trabajo específica, repensando la propia práctica y respondiendo a las necesidades tanto de la comunidad artística como de la sociedad en general. Elaboraron proyectos artísticos que presentan un gran capital pedagógico; algunos de ellos implementan metodologías experimentales y no formales en el área educativa, estableciendo un diálogo y confrontación con los formatos de la educación parcial y programática; otros simplemente tienen un capital pedagógico latente.

Esta Curaduría Pedagógica de la 7a Bienal propuso entonces alimentarse de esas propuestas, pensando en la educación como lugar para el desarrollo de "micropolis experimentales", un espacio íntimo y autónomo para albergar pequeñas acciones orientadas hacia la exploración de la realidad, de los vínculos sociales, y hacia el ejercicio de un pensamiento poético, libre e independiente del imaginario social homogéneo del sistema institucionalizado.

El espacio educativo se transforma así en un laboratorio de pensamiento, demostrando que "el arte puede instalarse en la vanguardia, a la manera de un laboratorio conceptual, ideológico, intelectual y filosófico".

¿ARTISTAS EN DISPONIBILIDAD!!!
12 RESIDENCIAS DE ARTISTAS EN EL SISTEMA EDUCATIVO RIO GRANDE DO SUL
DESCENTRALIZACIÓN
BIENAL COMO TIEMPO
TRADUCIR ARTE EN EDUCACIÓN
LABORATORIO DESENHO
Caxias
Gonzalo Pedraza
Coleção Vecinal
Club del dibujo
Sta María
Claudia del Río
Montenegro
Nicolás París
Rosario Blefari
São Leopoldo
Martín Vergez
Francisco Tomsich
Riozinho
Nicolás Floch
Julio Lira
Percursos Urbanos
Porto Alegre
Diana Aisenberg
Diccionario
Diego Melero
ginmasia+filosofía
Estés donde estés podés dibujar
OFICINA ARTISTAS TOA
VIAS EN DIÁLOGO
BRASIL
João Mode/Red
Santana do Livramento
URUGUAY
Pelotas
Ricarda Gaubaum
Vogt Gestaria
Experiencia Artística
Secretaria de Participar en una
Mostardas
María Helena Bernardes
André Severo

Artistas en disponibilidad

Pedagogías experimentales y proyecto de traducción.

Con el objetivo de incentivar el encuentro entre la educación institucional y los proyectos de artistas contemporáneos, entre prácticas artísticas y no artísticas, entre el arte y lo real, se puso en práctica un programa de residencias que llamamos ***Artistas en disponibilidad*** y que tuvo lugar en las diferentes regiones de Rio Grande do Sul. Se invitó a una selección de 12 proyectos originados en el campo del arte contemporáneo, en su gran mayoría proyectos latinoamericanos.

Este proceso de diálogo con los artistas elegidos ha transitado por varias instancias, que contemplaron el trabajo con profesores, con alumnos, y que durante la Bienal incluyeron también al público en general.

Siendo el espectador un agente activo con un potencial propio para la expresión, la acción y el intercambio libre de ideas, se lo invitó a participar de estas residencias como profesor, alumno, colaborador o público. Sus experiencias, tanto individuales como colectivas, configuran una inteligencia especial promoviendo la reflexión como resultado lógico de la experiencia.

El objetivo del proyecto de residencias fue trabajar sobre la experiencia y la producción de un proyecto artístico y participativo, abierto tanto a la comunidad educativa como a la comunidad en general. A través de esta experiencia esperamos que la Bienal no sea tomada como el modelo único de proyecto artístico y cultural, y que a través de una práctica concreta favorezca el acercamiento, apropiación y entendimiento de los procesos artísticos.

Los artistas invitados a participar del proyecto de residencias, de un mes, en las diferentes regiones de Rio Grande do Sul son principalmente de habla hispana y portuguesa.

Participaron: en **Porto Alegre**: Júlio Lira, *Percursos Urbanos.* Nicolas Floc'h, *El gran trueque: proyecto para deseos colectivos.* Diana Aisenberg, *Historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones.* en **Porto Alegre, Canoas y Montenegro**: Diego Melero, *La losofía política en el gimnasio*. en **São Leopoldo y Teutônia**: Rosario Bléfari, *Taller de canciones: sugestión y escritura como notación musical, la canción o* cómo decir las cosas bien. en **Riozinho**: Francisco Tomsich y Martín Verges, *Traspuesto de un estudio para un retrato común.* en **Pelotas**: Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* en **Caxias do Sul**: Gonzalo Pedraza, *Colección Vecinal*. en **Santa Maria**: Claudia del Río, *Club del dibujo*. en **Tavares y Chuí**: Maria Helena Bernardes y André Servero, *AREAL: arte da conversação.* en **Santana do Livramento/Rivera, Barra do Quaraí/Bella Unión, Quaraí/Artigas y Aceguá/Acegua**: João Modé, *Projeto REDE.* en **Montenegro, Estrela y Santa Clara do Sul**: Nicolás Paris, *Laboratorio de dibujo Arquitectura Plegable.*

Considerando el compromiso que implica como extranjeros llegar a una ciudad desconocida para trabajar en el ámbito educativo, se organizaron para este programa de residencias tres momentos diferentes:

Viaje de investigación: su objetivo fue tomar contacto con profesores y actores culturales relevantes que pudieran colaborar en la producción y organización de las residencias y proyectos para la comunidad.

Mesa de Encuentro: presentación publica de los proyectos de residencia y trabajar dos días a puertas cerradas sobre la pertinencia y posible traducción y redención de las propuestas, acompañados por intelectuales invitados.

Residencias: puesta en práctica de los 12 proyectos de residencias.

Mesa de Encuentro

Todos los artistas seleccionados a participar de las residencias *Artistas en disponibilidad* fueron convocados a presentar y confrontar sus proyectos en Porto Alegre con intelectuales interesados en el diálogo entre arte y educación.

La Mesa de Encuentro tuvo una instancia de presentaciones públicas de dos días, en los que se organizaron mesas sobre diferentes temas relacionados con las propuestas de las residencias. Estos temas fueron presentados por los artistas residentes, acompañados de un intelectual invitado como mediador en la mesa.

Los temas fueron:

El arte como una nueva red de vínculos sociales;

Los procesos artísticos contemporáneos, entre la expresión individual y el saber colectivo;
El arte como herramienta y metodología para la educación;

Posibles diálogos entre el artista contemporáneo y la educación formal, y un cierre titulado *Conclusiones: movimiento, pensamiento y conocimiento.*

Cerca de 700 profesores asistieron de manera presencial a la mesa y otros lo hicieron on line. Finalizada cada presentación, el público abrió el debate con una serie de preguntas que cuestionaban muy de cerca las problemáticas de cada presentación. Fue una muy buena sorpresa escuchar la agudeza del debate en general.

Los siguientes dos días de trabajo fueron a puertas cerradas, una instancia privada que permitió un trabajo intenso de los propios artistas, que se dispusieron muy generosamente a repensar sus propios proyectos y entregarlos al debate.

Entre los intelectuales que acompañaron este proceso de trabajo estuvieron presentes Lucas Rubinich (Argentina), Tania Bruguera (Cuba), Francisco Reyes Palma (México), Marcos Villela (Brasil) y Ricardo Resende (Brasil).

Espacios en disponibilidad / Mapas prácticos

En sintonía con la idea de descentralización del Proyecto Pedagógico se consideró muy importante involucrar a la comunidad artística de la ciudad de Porto Alegre y a las propias propuestas artísticas y educativas existentes en la ciudad, con el objetivo de ponerlas en diálogo con el sistema educativo institucional, específicamente con las escuelas.

Se propuso comenzar por un mapeo de los talleres privados e institucionales vinculados a la práctica artística contemporánea. A la selección de talleres resultante de esa investigación se los invitó a diseñar una actividad práctica.

Con las propuestas de taller que estuvieron en sintonía con la Curaduría General de *Grito e Escuta* diseñamos un cronograma de actividades ***Espacios en disponibilidad / Mapas prácticos,*** que se distribuyó entre la comunidad educativa y el público en general.

Durante el transcurso de la Bienal, las escuelas y espectadores que solicitaron la participación en talleres prácticos tuvieron la posibilidad de elegir entre un amplio espectro de actividades y talleres de artistas contemporáneos disponibles en Porto Alegre. A su vez, las escuelas tuvieron la opción de invitar a algunos de esos artistas a realizar actividades dentro de la institución educativa.

Un mapa puede ser un diálogo más fluido y permanente entre la comunidad artística y la comunidad escolar.

Vías en diálogo, un futuro disponible

Gracias a las posibilidades que brindó la Fundação Bienal do Mercosul de contactar a las diferentes comunidades artísticas en las ciudades de Asunción, Montevideo y Buenos Aires, se decidió incentivar el intercambio entre estos grupos para fomentar futuros proyectos regionales.

Pensado como germen de un mayor intercambio a futuro, se diseñó un programa de encuentro y convivencia entre artistas: ***Vías en diálogo, un futuro disponible***. Se trabajó sobre las producciones contemporáneas y los diferentes contextos de producción y de pensamiento de los tres países participantes. Se involucraron tanto artistas como gestores, escritores y músicos, en este programa de convivencia y residencia en casa de artistas, que permitió pensar y configurar nuevos proyectos, reflejo de sus intereses y eco de la producción contemporánea, enriqueciendo así nuestro campo artístico.

Participaron en esta oportunidad: Ana Gallardo, Graciela Hasper, Leopoldo Estol y Gastón Pérsico, de la Argentina; Bettina Brizuela, Javier Rodríguez Alcalá, Laura Mandelik y Javier López, de Paraguay; Enrique Aguerre, Jaqueline Lacasa, Martín Barea Mattos y el colectivo Amorir, de Sebastián Alonso y Martín Craciun, de Uruguay.

El encuentro duró un mínimo de tres días, que incluyeron dos presentaciones y debate público, y otras jornadas para encuentros no programáticos entre los artistas. Muchas conversaciones, amistades y proyectos de colaboración comenzaron a circular, haciendo vibrar un nuevo sonido, una nueva música para escuchar en la región.

Formación de Profesores y Mediadores

El Proyecto Pedagógico de la 7a Bienal *Grito e Escuta* a anzó y continuó los programas de formación de profesores y mediadores, apoyando la idea de continuidad propuesta por 6ª Bienal do Mercosul.

En cuanto a la formación de profesores, fue orientada de modo que se sintieran con la capacidad de ser los mediadores de sus propios alumnos.

Entre las actividades realizadas para los profesores se encuentran:

– Participación en las Residencias de Artistas, con el objetivo de que tengan su propia experiencia en el desarrollo de una actividad artística y cultural para la comunidad, pensada junto con artistas contemporáneos. Eso les permitió el ejercicio tanto de la práctica como de la puesta en valor y la comunicación de sus actividades.

– Participación en la Mesa de Encuentro: trabajo con Fichas Prácticas pensadas como facilitadoras de las visitas a las exposiciones.

– Participación en el Curso de formación de profesores y mediadores.

En cuanto a la formación de mediadores, participaron de un seminario intensivo que contempló el estudio de los ejes conceptuales de todas las curadurías de *Grito e Escuta* y la obra y procesos de trabajo de los artistas invitados, con el objetivo de poder asistir al público en general, ya que la presencia de mediadores fue permanente en las salas.

Publicaciones del Proyecto Pedagógico

Se diseñaron dos publicaciones para esta edición del Proyecto Pedagógico de la 7ª Bienal del Mercosur. Cada una de ellas cumplió con un objetivo dentro del programa general propuesto.

1. La primera publicación editada –Fichas Prácticas– fue pensada como una herramienta de trabajo facilitadora del vínculo entre alumnos, profesores, público en general, el arte y otras disciplinas del conocimiento. Desde un primer momento se pensó en la idea de trabajar desde una experiencia poética hacia la construcción de un saber más especializado.

2. Los contenidos de la presente publicación dan cuenta de las ideas de movimiento y descentralización, asociadas a los procesos de trabajo, investigación y gestión de los artistas. Se pensaron espacios de discusión e intercambio entre artistas, intelectuales y

otros contextos de producción y circulación de los proyectos artísticos, como es el sistema educativo o las comunidades de artistas de otros países de la región.

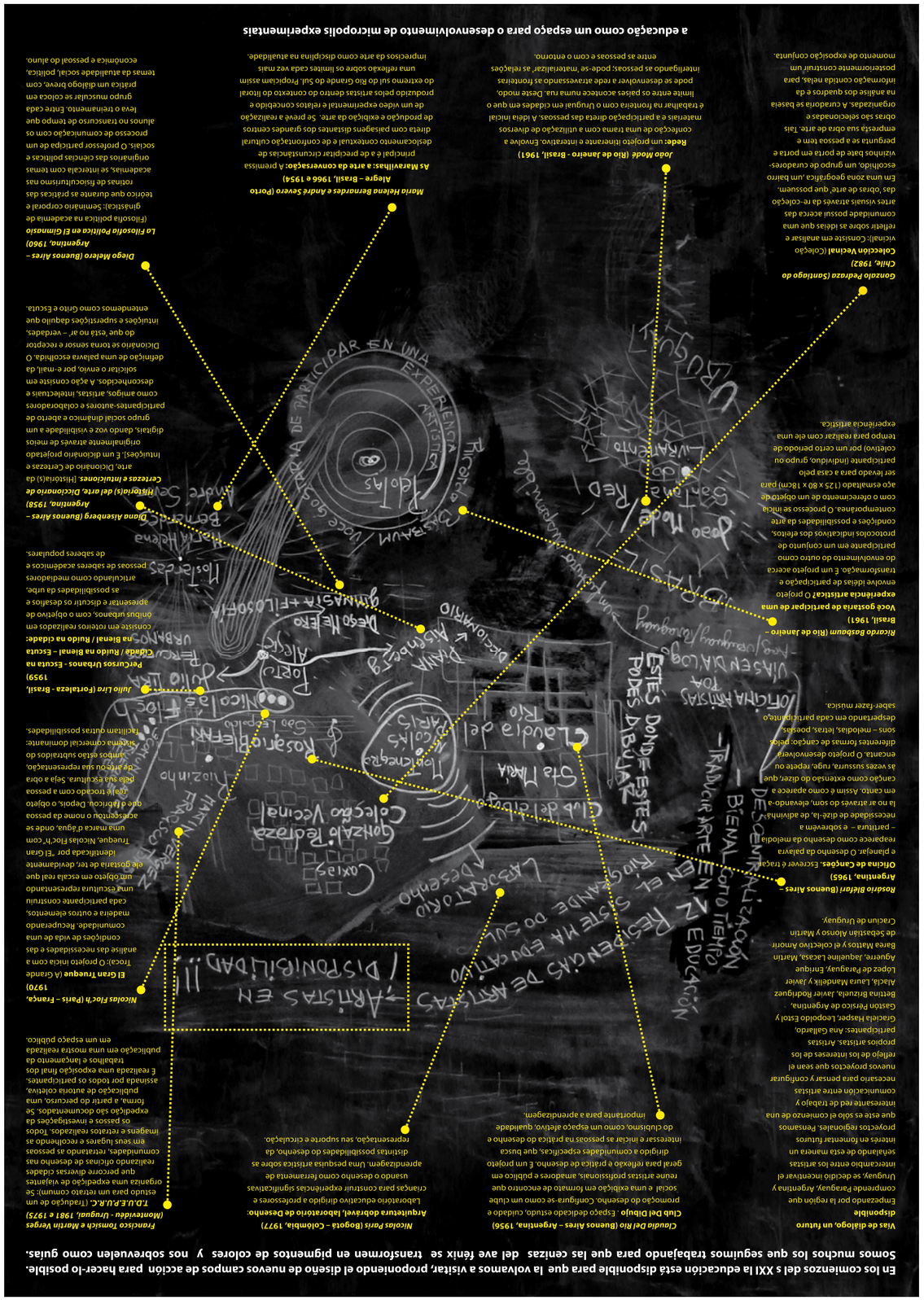
La ***Mesa de Encuentro*** estuvo orientada a quienes se dispusieron a traducir, transcribir o transformar sus proyectos para que dialoguen con el sistema educativo formal, y *Vías en diálogo, un futuro disponible*, a quienes sienten la necesidad de establecer nuevas redes de trabajo y comunicación en una región como la nuestra, formada por zonas que, aunque muy cercanas geográficamente, han sido marcadas por determinados momentos históricos comunes que crearon una distancia que es momento de empezar a disolver.

Los textos de los intelectuales presentes en esta publicación hacen hincapié en conceptos que transitan de manera transversal la Curaduría Pedagógica de la 7ª Bienal del Mercosur.

Lucas Rubinich trabaja sobre la idea de desacralización del concepto de arte; Marcos Vilela da un marco teórico, político y social a la práctica educativa contemporánea; Fracisco Reyes Palma toma el ejemplo de una práctica educativa no formal en México, rescatando algunos puntos a considerar para la puesta en práctica de experiencias educativas experimentales; Ricardo Resende expone como punto de análisis su experiencia institucional en Funarte, y Ana María Saavedra y Luis Alarcón analizan de manera muy puntual cada una de las instancias del Proyecto Pedagógico y específicamente cada uno de los proyectos de residencias. Con estas dos publicaciones, queremos dejar testimonio de un Proyecto Pedagógico que como práctica experimental, señala un campo de oportunidades para el arte.

proje-
to
peda-
gógi-
co

proyecto-
bóveda-
fotográfico


Ricardo Basbaum
Claudia Del Río
Club Del Dibujo
Nicolás Paris
Francisco Tomsich e Martín Verges
Julio Lira
Diana Aisenberg
Nicolas Floc'h
El Gran Trueque
Diego Melero
Gonzalo Fedorza
Colección Vecinal
Mario Helena Bernardes e André Severo
Rosário Bléfari
Jodo Mode
Rede:
As Maravilhas: a arte da conversação:
Oficina de Canções:
Vías de diálogo, un futuro
disponible
Voce gostaria de participar de uma
experiência artística?
Colección Vecinal
Chile, 1982)
Gonzalo Fedorza (Santiago do
Argentina, 1965)
Rosário Bléfari (Buenos Aires –
Argentina, 1961)
Jodo Mode (Rio de Janeiro - Brasil, 1961)
Alegre – Brasil, 1966 e 1954)
Mario Helena Bernardes e André Severo (Porto
Argentina, 1960)
La Filosofía Política en El Gimnasio
Diego Melero (Buenos Aires –
Argentina, 1958)
Diana Aisenberg (Buenos Aires –
Brasil, 1961)
Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro –
Arquitetura doméstica
Club Del Río (Buenos Aires – Argentina, 1956)
Arquitetura doméstica, laboratorio de Desenho:
Nicolás Paris (Bogotá – Colômbia, 1977)
T.O.L.E.D.O. R.C.
Francisco Tomsich e Martín Verges
(Montevideo - Uruguai, 1981 e 1975)
Julio Lira (Fortaleza - Brasil,
1959)
Percursos Urbanos - Escuta na
Cidade / Ruído na Bienal – Escuta
na Bienal / Ruído na cidade:
Nicolas Floc'h (Paris – França,
1970)
El Gran Trueque
Colección Vecinal
Gonzalo Fedorza (Santiago do
Chile, 1982)
Rosário Bléfari (Buenos Aires –
Argentina, 1965)
Oficina de Canções
Rede:
Jodo Mode (Rio de Janeiro - Brasil, 1961)
As Maravilhas: a arte da conversação:

1- A escrita de si
Artista/oficineiro: Estêvão Haeser
Público-alvo: estudantes do ensino médio e EJA (acima de 15 anos)
Data/horário: **05, 12, 19 e 26/nov. (19h às 21h)**
Local: Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Av. Érico Verissimo, 307. POA.
Total de participantes por oficina: 30
***disponibilizaremos ônibus nos dias 12, 19 e 26/nov para grupos**

2- Arte-reportagem
Artista/oficineiro: Viviane Gueller
Público-alvo: Público em geral (acima de 12 anos)
Data/horário: 24/out., 07 e 21/nov. (14h às 18h)
Local: Associação Chico Lisboa – Tv. dos Venezianos, 19 – Cidade Baixa. POA.
Total de participantes por oficina: 15

3- Becos e caminhos
Artista/oficineiro: Miriam Benigna Lessa Dias
Público-alvo: estudantes (acima de 13 anos)
Data/horário: 17/nov. (9h às 12h) e 19/ nov. (14h às 17h)
Local: em escola interessada
Total de participantes por oficina: 30

4-Cerâmica: introdução às técnicas de modelagem
Artista/oficineiro: Lia Braga
Público-alvo: Público em geral
Data/horário: 29/nov. (14h30 às 17h30)
Local: Atelier Desvenda - Tv. dos Venezianos, 30 - Cidade Baixa. POA.
Total de participantes por oficina: 12

5-Criando o Livro
Artista/oficineiro: Laura Castilhos e Tatiana

5A Proposta 1.
Público-alvo: Crianças, adolescentes e adultos
Data/horário: 03, 10 e 11/nov. (10h às 12h)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 25

5B Proposta 2.
Público-alvo: Crianças, adolescentes e adultos
Data/horário: 14/nov. (das 14h às 16h)
Local: Santander Cultural - Rua Sete de setembro, 1028, centro, POA
Nº de participantes por oficina: 25

6 - Criatividade
Artista/oficineiro: Kira Luá
Público alvo: Público em geral, crianças c/ necessidades especiais.
Data/horário: 20 e 27/out, 03 e 10/nov. (15h às 17h)
Local: Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Av. Érico Verissimo, 307. POA.
Nº de participantes por oficina: 20
***disponibilizaremos ônibus nos dias 20 e 27/out para grupos**

7 - Desenhando através dos venezianos: um diálogo com a cidade
Artista/oficineiro: Alessandra Pohlmann
Público-alvo: Público em geral.
Data/horário: 05/nov. (14h30 às 17h30)
Local: Atelier Desvenda Tv. dos Venezianos, 30 - Cidade Baixa. POA.
Nº de participantes por oficina: 12

8 - Desenhando no parque
Público-alvo: estudantes de artes, professores, maiores de 16 anos
Data/horário: de 19/out. a 28/nov. -9h às 12h e 14h às 17h (2ª a 6ª), 9h às 15h (sábados)
Local: Koralle – Rua José Bonifácio, 95 – Farroupilha. POA.
Nº de participantes por oficina: 40
***disponibilizaremos ônibus para gurpos agendados nos dias 26, 27/out e 03, 12, 19 e 26/nov (9h às 12h)**

9 - Desenho, escultura e objeto
Artista/oficineiro: Bruno Teixeira
Público alvo: Estudantes e professores
Data/horário: 19, 26/out. e 09, 23/nov. (19h às 21h)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 30

10 - Desenho, pintura e papietagem
Artista/oficineiro: Daisy Viola
Público-alvo: Estudantes e professores (acima de 13 anos)
Data/horário: 21 e 28/nov. (14h às 20h)
Local: Atelier da artista - Rua Espírito Santo, 338 – Centro. POA.
Nº de participantes por oficina: 10

11- Desenhos em movimento: construindo Flipbooks
Artista/oficineiro: Lilian Maus e James Zortea
Público alvo: Alunos da rede pública (acima de 12 anos)
Data/horário: 29/out. (14h30 às 17h30) e 30/out. (9h às 12h e 14h30 às 17h30)
Local: Atelier Subterrânea - Av. Independência, 745, subsolo – Centro. POA.
Nº de participantes por oficina: 45
***disponibilizaremos ônibus no dia 30/ out para grupos agendados.**

12 - Encontro com artistas
Artistas: Ana Flávia Baldisserotto, Maria Helena Bernardes, André Severo e Melissa Flores (Arena)
Público alvo: Estudantes e professores
Data/horário: 09/nov. (10h às 12h)
Local: E.M. Monteiro Lobato - Rua Montenegro, 1113 – Canoas/RS.
Nº de participantes por oficina: 30

13 - Escultura e educação ambiental
Artista/oficineiro: Daliana Mirapalhete
Público alvo: Crianças, adolescentes, adultos
Data/horário: 21, 28/out. e 04, 11/nov. (14h às 16h)
Local: Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Av. Érico Verissimo, 307. POA.
Nº de participantes por oficina: 30
***disponibilizaremos ônibus nos dias 06 e 13/nov para grupos agendados.**

14 - Ex/tensão: Ampliação dos sentidos
Artista/oficineiro: Carla Borba
Público alvo: Público em geral
Data/horário: 25/out. e 08/nov. (15h às 17h30)
Local: em espaço público
Nº de participantes por oficina: 30
***disponibilizaremos ônibus no dia 08/ nov para grupos agendados.**

15 - Fotoferida: oficina de intervenção direta em fotografias
Artista/oficineiro: Rodrigo Uriartt
Público alvo: Jovens e adultos
Data/horário: 26, 27, 28 e 29/out. (9h às 11h30)
Local: Galeria de Marte - Av. Oswaldo Aranha, 522, sobreloja - Bom Fim. POA.
Nº de participantes por oficina: 15

16 - Frotagem
Artista/oficineiro: Betina Frichamann
Público alvo: Público em geral (a partir de 12 anos)
Data/horário: 01 e 15/nov. (14h às 18h)
Local: Atelier Porto 7 - Tv. dos Venezianos, 15, Cidade Baixa. POA.
Nº de participantes por oficina: 25

17 - Gravura em Metal para professores (em 4 encontros)
Artista/oficineiro: Rodrigo Pecci
Público alvo: Professores de áreas diversas
Data/horário: 21, 28/out, 04e 11/nov. (14h às 17h)
Local: Museu do Trabalho – Rua dos Andradas, 230 – Centro. POA.
Nº de participantes por oficina: 10

18 - Ingenuidade e significação
Artista/oficineiro: Estêvão Haeser
Público-alvo: estudantes do ensino médio e EJA (acima de 15 anos)
Data/horário: 03, 10, 17 e 24 de novembro (14h30 às 16h30)
Local: Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Av. Érico Verissimo, 307. POA.
Nº de participantes por oficina: 30
***disponibilizaremos ônibus nos dias 10 e 17/nov para grupos agendados.**

19 - Modelagem em terracota
Artista/oficineiro: Caé Braga
Público alvo: Crianças, adolescentes, adultos (acima de 7 anos)
Data/horário: 06, 13, 20, 27/nov. (9h às 11h)
Local: Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Av. Érico Verissimo, 307. POA.
Nº de participantes por oficina: 15

20 - Modelagem em terracota
Artista/oficineiro: Edu Martins
Público alvo: Crianças, adolescentes, adultos (acima de 7 anos)
Data/horário: 22, 29/out. e 05, 12/nov. (14h às 16h)
Local: Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Av. Érico Verissimo, 307. POA.
Nº de participantes por oficina: 15

21 - Mosaico coletivo
Artista/oficineiro: integrantes do Atelier Plano B
Público alvo: Estudantes e professores
Data/horário: 21, 28/out., 04, 11, 18 e 25/nov. (14h às 17h)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 30

22 - Oficina de vídeo: Ficção e realidade
Artista/oficineiro: Ana Ligia Becker
Público alvo: Estudantes e professores
Data/horário: 04, 06, 11 e 13/nov. (19h às 22h)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 15

23 - Oficina Prática/teórica de desenho e pintura
Artista/oficineiro: Humberto Dutra
Público alvo: Público em geral (acima de 15 anos)
Data/horário: 27/out., 03 e 10/nov. (17h às 20h)
Local: Atelier Porto 7 –Tv. dos Venezianos, 15 - Cidade Baixa. POA.
Nº de participantes por oficina: 15

24 - Oficina de desenho
Artista/oficineiro: Luciano Laner
Público alvo: Público em geral (acima de 13 anos)
Data/horário: 20/out., 03 e 17/nov. (14h às 15h30)
Local: Fundação Iberê Camargo - Av. Padre Cacique, 2000. POA.
Nº de participantes por oficina: 20

25 - Oficina de gravura
Artista/oficineiro: Eduardo Haesbaert
Público alvo: Público em geral (acima de 15 anos)
Data/horário: 27/out., 10 e 24/nov. -(14h às 17h)
Local: Fundação Iberê Camargo - Av. Padre Cacique, 2000. POA.
Nº de participantes por oficina: 08

26 - Oficina Sobre materiais de desenho e pintura, usos e aplicações na arte e na escola

26 A Proposta 1
Público alvo: Artistas, professores e estudantes de artes e etc.
Data/horário: 23, 30/out., 06, 13, 20 e 27/nov. (6ªf.) (9h30 às 12h)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 25

26 B Proposta 2
Público alvo: Artistas, professores e estudantes de artes e etc.
Data/horário: 22, 29/out., 05, 12, 19 e 26/nov. (6ªf.) (9h30 às 12h)
Local: Koralle - Rua José Bonifácio, 95 – Farroupilha. POA.
Nº de participantes por oficina: 25

27 - Onde está a arte?
Artista/oficineiro: Marcos Sari
Público alvo: Estudantes (13 a 16 anos)
Data/horário: 26/out. e 09/nov. (14h30 às 16h30)
Local: orla do Guaíba
Nº de participantes por oficina: 25
***disponibilizaremos ônibus nos dias 26/out e 09/nov para grupos agendados.**

28 - Patchwork
Artista/oficineiro: Gisela Waetge
Público-alvo: mães dos alunos da oficina "Uma geometria íntima"
Data/horário: 23 e 30/out. (9h às 12h)
Local: Atelier das Pedras, Rua Dr. Rodrigues Alves, 188 – Chácara das Pedras. POA.
Nº de participantes por oficina: 10

29 - Pintura – Sensação da rua
Artista/oficineiro: Betina Frichamann
Público alvo: Público em geral (a partir de 12 anos)
Data/horário: 31/out. e 14/nov. (14h às 18h)
Local: Atelier Porto 7 - Tv. dos Venezianos, 15, Cidade Baixa. POA.
Nº de participantes por oficina: 25

30 - Ponta seca sobre poliestireno – uma introdução à gravura
Artista/oficineiro: Rodrigo Pecci
Público alvo: Adolescentes e adultos (acima de 12 anos)
Data/horário: 22/out. (14h30 às 17h30)
Local: Atelier Desvenda - Tv. dos Venezianos, 30 - Cidade Baixa. POA.
Nº de participantes por oficina: 12

31 - Processos de Criação Híbridos: território da Performance Art
Artista/oficineiro: João de Ricardo
Público alvo: Artistas e interessados (acima de 18 anos)
Data/horário: 31/out. e 07/nov. (15h às 19h)
Local: Santander Cultural - Rua Sete de Setembro, 1028 – Centro. POA.
Nº de participantes por oficina: 15

32 - Relações com o espaço de convívio - experiência/música/performance
Artista/oficineiro: Roger Kichalowsky
Público alvo: Estudantes e professores
Data/horário: 19, 26/out., 09, 16 e 23/nov. (14h às 16h)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 30

33 - Uma geometria íntima
Artista/oficineiro: Gisela Waetge
Público-alvo: Estudantes
Data/horário: 06, 13 e 20/nov. (9h às 12h)
Local: Atelier das Pedras, Rua Dr. Rodrigues Alves, 188 – Chácara das Pedras. POA.
Nº de participantes por oficina: 10

34 - Usina de criação de performances
Artista/oficineiro: Telma Scherer
Público-alvo: Estudantes (acima de 12 anos)
Data/horário: 20/nov. (14h às 17h)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 30

35 - Xilogravura: primeiro entalhe
Artista/oficineiro: Rodrigo Lourenço
Público alvo: Adolescentes e adultos (acima de 12 anos)
Data: 12/nov. (14h30 às 17h30)
Local: Atelier Desvenda - Tv. dos Venezianos, 30 - Cidade Baixa. POA.
Nº de participantes por oficina: 12

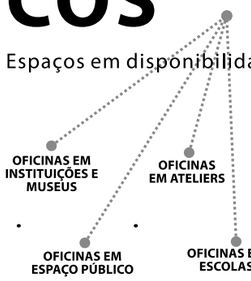
36 - Xilogravura
Artista/oficineiro: Fernanda Soares
Público alvo: Estudantes e professores
Data/horário: 09 e 16/nov. (9h30 às 11h30)
Local: em escola interessada
Nº de participantes por oficina: 18 alunos e 2 professores

37 - Xilogravura para professores
Artista/oficineiro: Fernanda Soares
Público-alvo: Professores
Data/horário:18 e 25/nov. (14h30 às 17h30)
Local: Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Praça da Alfândega, s/n – Centro. POA.
Nº de participantes por oficina: 08

38 - Xilogravura para professores (em 4 encontros)
Artista/oficineiro: Marcelo Monteiro
Público alvo: Professores de áreas diversas
Data/horário: 22, 29/out, 05 e 12/nov. (14h às 17h)
Local: Museu do Trabalho – Rua dos Andradas, 230 – Centro. POA.
Nº de participantes por oficina: 10

MAPAS PRÁTI-COS

Espaços em disponibilidade



Mapas Práticos é um projeto de descentralização de ateliês que pretende envolver Porto Alegre dando visibilidade a propostas educacionais já existentes na cidade. Ao longo de 2009, foi feito um mapeamento de oficinas, instituições e ateliês locais vinculados à prática artística contemporânea com o objetivo de oferecer a escolas e público em geral um amplo espectro de atividades e oficinas disponíveis na cidade. São essas atividades que apresentamos nesse mapa e que estarão disponíveis à comunidade durante o período de realização da 7ª Bienal do Mercosul.

SERVIÇO

Inscrições a partir de 05 de outubro de 2009, pelo telefone (51) 3254 7503 / 3254 7547
*atendimento: de segunda a sexta-feira, das 9h às 18h

Mais informações e cronograma: no site http://www.bienalmercosul.art.br" e através do e-mail : projetopedagogico@bienalmercosul.art.br

7ª bienal do mercosul
GRITO E ESCUTA

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

Artistas en disponibilidad

La educación como un espacio para el desarrollo de micropolis experimentales

Por Marina De Caro, Curadora Pedagógica

Los proyectos de residencias comenzaron con un programa de trabajo en 9 ciudades disponibles para recibir a los artistas y al finalizar el programa 11 ciudades se sumaron al proyecto. Los artistas finalizaron trabajando en 20 ciudades.

A. Orientaciones generales

Tomar el desafío de elaborar un proyecto pedagógico para la 7ª Bienal del Mercosur requirió plantear algunos ejes de trabajo que pudieran estructurar ese proyecto en consonancia con la Curaduría General de *Grito e Escuta* y con propuestas que hasta el momento solo se habían podido trabajar en el ámbito privado.

El espacio propuesto por la Fundação Bienal do Mercosul para un curador pedagógico se tomó como un espacio abierto a reflexionar sobre el campo de la educación, hace décadas cristalizado en estructuras jerárquicas y con pocas posibilidades de experimentar alternativas a los currículos escolares del sistema educativo institucional.

Esta Curaduría Pedagógica pensó el Proyecto Pedagógico como una *práctica concreta y experimental*, donde el diálogo entre arte y educación enmarcara un espacio de intimidad autónomo para albergar pequeñas acciones orientadas hacia la exploración de la realidad y hacia el ejercicio de un pensamiento poético y libre, independiente del imaginario social homogéneo presentado por el sistema institucionalizado.

La práctica artística de un proyecto en común daría, para esta curaduría, la posibilidad de ensayar y experimentar una propuesta colectiva, que restableciera la confianza del alumnado en el diálogo con los profesores y la escucha de otros saberes.

En consonancia con estas ideas, la propuesta fue dar visibilidad a iniciativas educativas no formales, desarrolladas de manera independiente por artistas contemporáneos. Estas propuestas habían ocupado los espacios vacíos que dejaron las políticas neoliberales de la década de 1990 en el terreno de la educación en general y de la educación artística en particular, y que todavía no han sido replanteadas. Gradualmente, los artistas e intelectuales ocuparon dichos espacios con numerosas y múltiples iniciativas independientes y proyectos específicos orientados a restablecer vínculos sociales, expandiendo su área de trabajo, repensando la propia práctica y respondiendo a las necesidades tanto de la comunidad artística como de la sociedad en general. En algunos casos elaboraron proyectos artísticos que presentan, a nuestro entender, un gran capital pedagógico, así como metodologías experimentales y no formales en el área educativa que entraron en contacto, por medio del diálogo y la confrontación, con los formatos de la educación oficial y programática.

La 7ª Bienal propone alimentarse de estas propuestas creativas, trasladándolas al centro de su Proyecto Pedagógico.

B. Supuestos de trabajo

Dentro de los ejes y supuestos de trabajo propuestos se consideraron:

1) La obra de arte: **La obra de arte es la concreción del pensamiento del artista, es un objeto, proyecto o acción que no se agota en sí mismo sino que tiene la cualidad de ser generador de preguntas y ejercitar la reflexión. La obra de arte es, entre una de sus posibilidades, una herramienta que permite una experiencia cognoscitiva, tiene la cualidad de ser disparadora de una suma de intercambios intelectuales y sensibles: estéticos, políticos y filosóficos.**

2) El espectador: **Consideramos al espectador como un actor social, agente activo y cultural con un potencial propio para la expresión, la acción y el intercambio libre de ideas. Cada espectador tiene un caudal de información y una experiencia tanto individual como comunitaria que configuran una inteligencia especial, particular y necesaria para el conjunto del grupo social.**

3) Práctica y teoría: **Creemos de suma importancia trabajar la práctica y la teoría en una relación íntima, jerarquizando el valor de la experiencia en función de la realidad, como capital y base para la construcción de signos y su posibilidad de traducción en una expresión y acción concretas. Tensar la cuerda entre la práctica y la teoría es un desafío para este proyecto.**

4) Lo interdisciplinario: **Dentro del arte contemporáneo, cada artista construye su propio principio de trabajo tomando en consideración diferentes disciplinas del conocimiento. Muchos artistas contemporáneos dialogan y establecen lecturas alternativas y no formales de disciplinas tales como la historia, la astronomía, la biología, la sociología, la antropología, etc. ¿Qué sucede cuando los artistas se involucran con otros saberes y metodologías de conocimiento? ¿Cómo podría el sistema educativo abordar esas experiencias? ¿Cómo incentivar la interdisciplinariedad como lugar de encuentro entre prácticas artísticas y no artísticas, entre el arte y lo real?**

5) La descentralización: **Ha sido de nuestro interés descentralizar la Propuesta Pedagógica tomando la Bienal como un tiempo de trabajo y no como un espacio único que concentre las actividades educativas relacionadas con la práctica artística. Nos interesa incorporar también otras miradas sobre el arte que puedan establecer una conversación, un contrapunto y otro sonido a partir de la 7ª Bienal, involucrando a las comunidades de la región.**

La puesta en práctica de estos ejes de trabajo se articuló en cinco etapas:

1)Investigación: Para la 7ª Bienal se propuso un diálogo fluido con educadores y artistas contemporáneos que ejercen la docencia, ya sea dentro del circuito institucional o en forma privada, o que hayan generado proyectos que tengan un capital pedagógico latente. Se los invitó a compartir su experiencia y conocimiento en pos de la construcción de una metodología experimental y orgánica que dialogue con el sistema educativo, acompañando la idea de que "[…] el arte puede instalarse en la vanguardia, a la manera de un laboratorio conceptual, ideológico, intelectual y filosófico". [1]
Este proceso de diálogo con los artistas y educadores elegidos tuvo un espacio de reflexión y confrontación en las Mesa de Encuentros, en mayo de 2009. Se investigaron también las experiencias y los proyectos pedagógicos de las anteriores ediciones de la Bienal del Mercosur, evaluando la posibilidad de dar continuidad a algunas de sus propuestas y redes de trabajo.

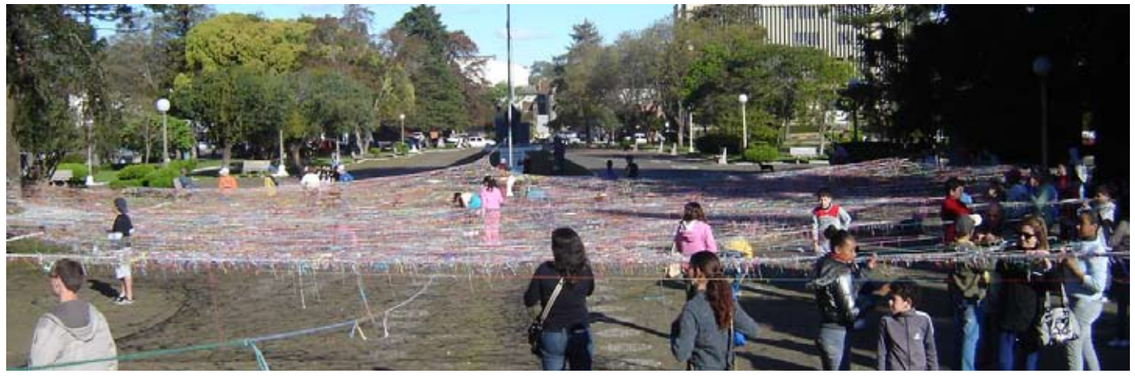
2) Selección de proyectos: Se seleccionaron los siguientes proyectos para integrar el Programa de Residencias *Artistas en disponibilidad: Pedagogías experimentales y proyectos de traducción* [2]**.**
El objetivo del proyecto de residencias fue trabajar sobre la experiencia y la producción de un proyecto artístico y participativo, abierto tanto a la comunidad educativa como a la comunidad en general. A través de esta experiencia esperamos que la Bienal no sea tomada como el modelo único de proyecto artístico y cultural, sino que a través de una práctica concreta se favorezca el acercamiento, la apropiación y el entendimiento de los procesos artísticos.→

1 *Michel Onfray,* La potencia de existir. Manifiesto hedonista, *Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007, pág. 162.*

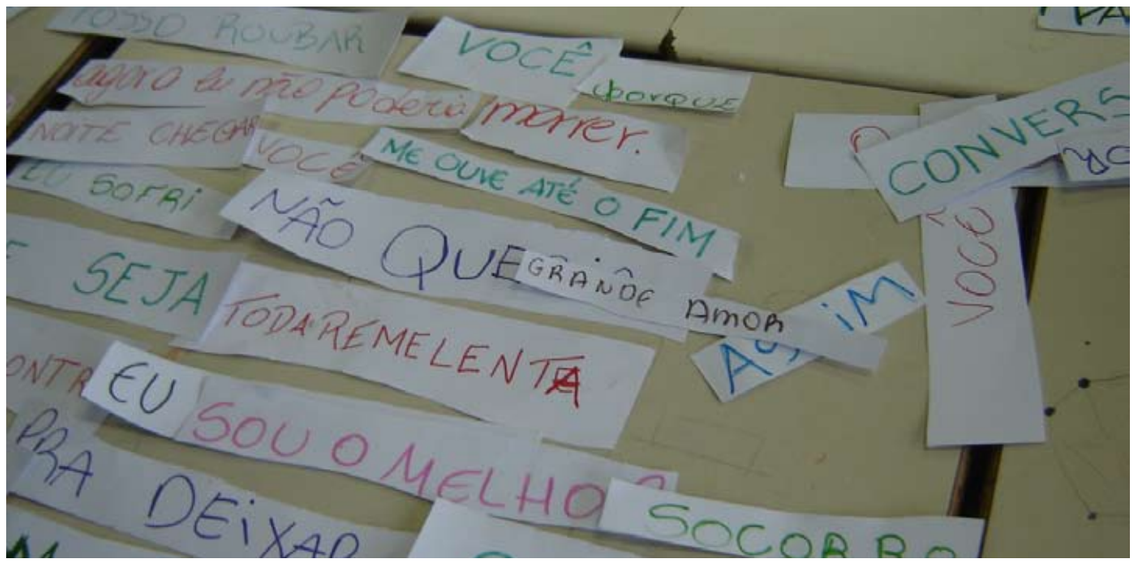
2 *Los artistas y actores sociales invitados a participar del proyecto de residencias en las diferentes regiones de Rio Grande do Sul son principalmente de habla hispana y portuguesa.*
Los proyectos artísticos convocados y la documentación de su experiencia se compilaron completos en el libro Micropolis experimentales. Traducción desde el Arte hacia la Educación.

Red **es un proyecto itinerante e interactivo que trabajó sobre la confección de una trama con la utilización de diversos hilos y materiales, comprometiendo la participación directa de los habitantes de las ciudades que se dispusieron a recibir el proyecto. João Modé trabajó en la frontera con Uruguay, en ciudades en que el límite entre los países es simplemente una calle o avenida, como en** Santana do Livramento**, que limita con** Rivera**;** Aceguá**, con** Aceguá**;** Barra do Quaraí**, con** Bella Unión**, y** Quaraí**, con** Artigas**, donde un río dibujó el límite entre las dos ciudades. Se tejió y desenvolvió la red en colaboración con cada una de las ciudades, sus habitantes, profesores y alumnos de las escuelas atravesando las fronteras, cruzando el río y uniendo las ciudades con una cuerda, relacionando así a las personas, materializando las relaciones con el entorno y la idea de una red social y solidaria.**

El concepto de red, que atraviesa muchas disciplinas dentro del currículo de estudios, fue tratado por mediadores y profesores en el ámbito escolar.



En el *Taller de canciones* **de Rosario Bléfari se cree que escribir es trazar un plan, proyectar. El dibujo de la palabra surge como dibujo de una melodía-partitura, y con ello aparece la necesidad de decir, de adivinar en el aire a través de un sonido, elevando la palabra en un canto. Así es como apareció la canción, como extensión del decir, en** São Leopoldo **y** Teutônia**; una canción que a veces susurra, ruge, repite o encanta. El proyecto desarrolló diferentes formas de canción: a través de los sonidos –melodías, letras, poesías– despertando en cada participante el saber hacer música y el poder expresar su particular vínculo con la realidad, creando su propio sonido.**



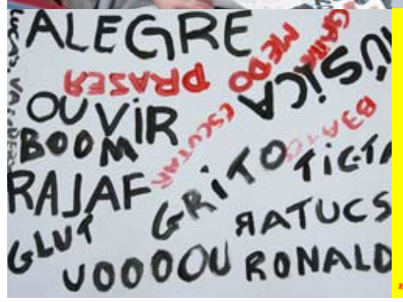
*Club del dibujo***, un proyecto dirigido por Claudia Del Río, es un espacio dedicado al estudio, cuidado y difusión del dibujo. Se configura como un club social, como una exhibición o encuentro que reúne a artistas profesionales, amantes del dibujo y público en general para reflexionar y trabajar sobre el dibujo. También busca interesar e iniciar a las personas en la práctica del dibujo y en la idea de agrupación propuesta bajo la consigna de club. Un espacio afectivo y abierto a las capacidades propias de cada persona y a la confianza en sí misma, que son cualidades fundamentales para el aprendizaje.**

En Santa Maria se construyó el dispositivo "sala de ensayos", un espacio revestido de pizarrón negro, de techo a piso, que contó con otras piezas de pizarrón (de madera, pintadas de verde o negro), movibles, de formato circular y rectangular.

La sala ofreció la posibilidad de ser al mismo tiempo pieza de arte o herramienta de trabajo y sala de muestra, ya que se borra y se vuelve a usar. Es un dispositivo de colaboración para las personas y sus gustos, para lo que una comunidad pueda imaginar.

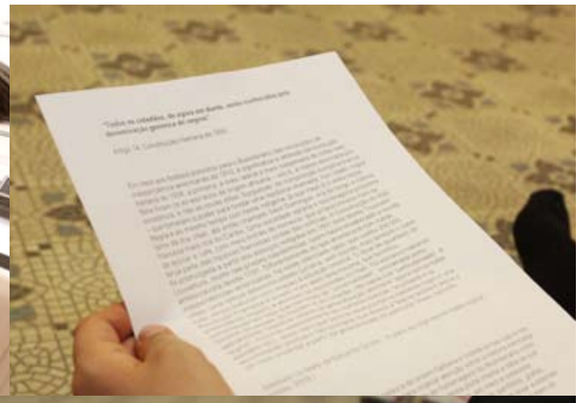
Allí se desarrollaron actividades como: funciones de teatro, clases, ensayos, dibujos de artistas y amateurs y un club de improvisación.

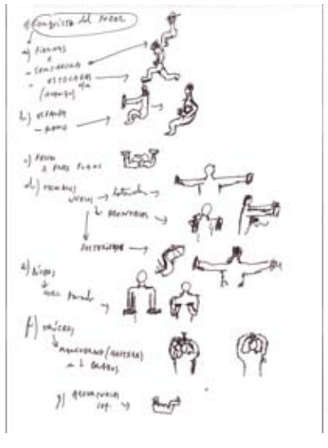
Historia(s) del arte - Diccionario de certezas e intuiciones, **un proyecto iniciado por Diana Aisenberg, es un diccionario proyectado originalmente a través de medios digitales, dando voz y visibilidad a un grupo social dinámico y abierto de participantes-autores y colaboradores: amigos, artistas, intelectuales y desconocidos. La acción consiste en solicitar a través de un e-mail, u otros dispositivos, la definición de una palabra elegida. El diccionario desarrolló diferentes formatos para poder trabajar con públicos y situaciones diversas. Para la 7ª edición de la Bienal estuvo presente en cuatro escuelas de** Porto Alegre**, trabajando con profesores y alumnos de edades y contextos disímiles. Las escuelas que participaron de este proyecto fueron: Escola Municipal de Educação Infantil Pe. Angelo Costa, CMET Paulo Freire, Colégio Unificado Centro y Colégio de Aplicação. Gracias a las respuestas a esos pedidos de definición, se reunió el pensamiento vivo de alumnos, profesores, escuelas y personas que quisieron colaborar de manera libre y espontánea. Esa información recogida se editó posteriormente en un libro. El diccionario fue un facilitador de la palabra, la voz y la opinión de los participantes. El diccionario se tornó sensor y receptor de lo que "está en el aire" –verdades, intuiciones y supersticiones– de aquello que entendemos por *Grito e Escuta*.**

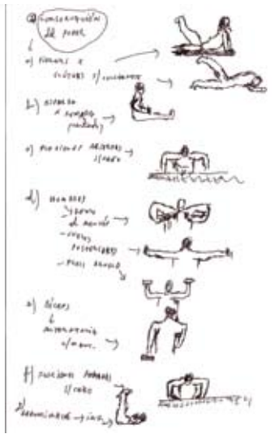


La filosofía política en el gimnasio **es un seminario corporal y teórico en el que durante las prácticas de las rutinas de fisicoculturismo en el gimnasio Diego Melero intercala temas originarios de las ciencias políticas y sociales. El profesor participó de las clases organizadas para este proyecto pedagógico en las ciudades de** Porto Alegre**,** Canoas **y** Montenegro**. En el transcurso del tiempo que llevó el entrenamiento físico se generó un proceso de comunicación con los alumnos, ligado a los contenidos teóricos. Entre las series de ejercicios para cada grupo muscular se puso en práctica un diálogo breve, con temas de la actualidad social, política, económica y personal de los alumnos, tanto de niveles primarios y secundarios como universitarios.**

Mens sana in corpore sano: **definitivamente la actividad física capacita el entendimiento.**







T.D.U.E.P.U.R.C. (Traspuesto de un estudio para un retrato común) **es una expedición de artistas viajeros que recorren distintas ciudades realizando talleres de dibujo en las comunidades, retratando a las personas en sus propios lugares y recogiendo las imágenes y retratos realizados con la finalidad de lograr un retrato común a todos, un retrato del lugar.**

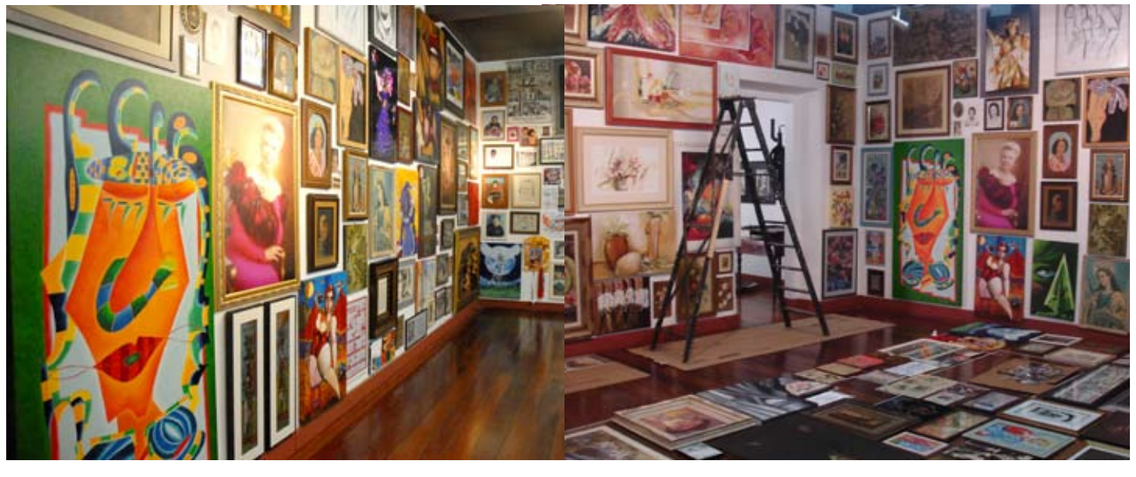
Francisco Tomsich y Martín Vergés, junto a los artistas Guillermo Stoll, Marcelo Rilla, Fernanda Manea, Nathalia García, Guilherme Moojen, Federico Stuntz y Claudia Hamerski, viajaron a Riozinho **en busca de su retrato, de su identidad.**

Todos los pasos de la investigación de esta expedición fueron documentados. Se hizo, a partir de los recorridos realizados, una publicación de autoría colectiva, firmada por todos los participantes. Se realizó una exposición final de los trabajos en la escuela de Riozinho y en el Museu do Trabalho en Porto Alegre, esta última gestionada por los propios artistas, y que además albergó el lanzamiento de la publicación.

Riozinho fue el lugar retratado y recibió una identidad construida gracias a una expedición, la publicación y el archivo de todo el material recolectado de los artistas, dibujantes y testigos.

Colección vecinal **es un proyecto curatorial de Gonzalo Pedraza que consiste en analizar y reflexionar sobre las ideas que una comunidad tiene acerca de las artes visuales, a través de la recolección de las "obras de arte" que cada uno posee. En** Caxias do Sul **un grupo de 18 curadores-vecinos, junto a Pedraza, realizaron un "puerta a puerta" preguntando: "¿Me presta su obra de arte?". Cada persona decidió entregar un cuadro que condensaba su idea en torno a este concepto. La curaduría se basó en el análisis de las obras y de la información que cada "coleccionista" entregaba, organizando cada elemento según la estructura de los gabinetes de aficionado realizados en Europa en el siglo** XVII**. En Caxias do Sul se logró recolectar 300 cuadros que fueron expuestos en el museo de esa ciudad, que se constituyó en el lugar ideal para exhibir el patrimonio visual que poseían sus propios habitantes. El proyecto estableció diversas discusiones con la comunidad y el intercambio de ideas entre distintos actores sociales, interrogando la idea de arte que todos tenemos materializada en nuestros hogares.**

Colección vecinal **se entregó como método a las escuelas y generó gabinetes que eran curados por niños de distintas edades, entendiendo que la curaduría es un ejercicio de sentido que nos ayuda a pensar lo que cada persona y comunidad piensa en torno al arte.**

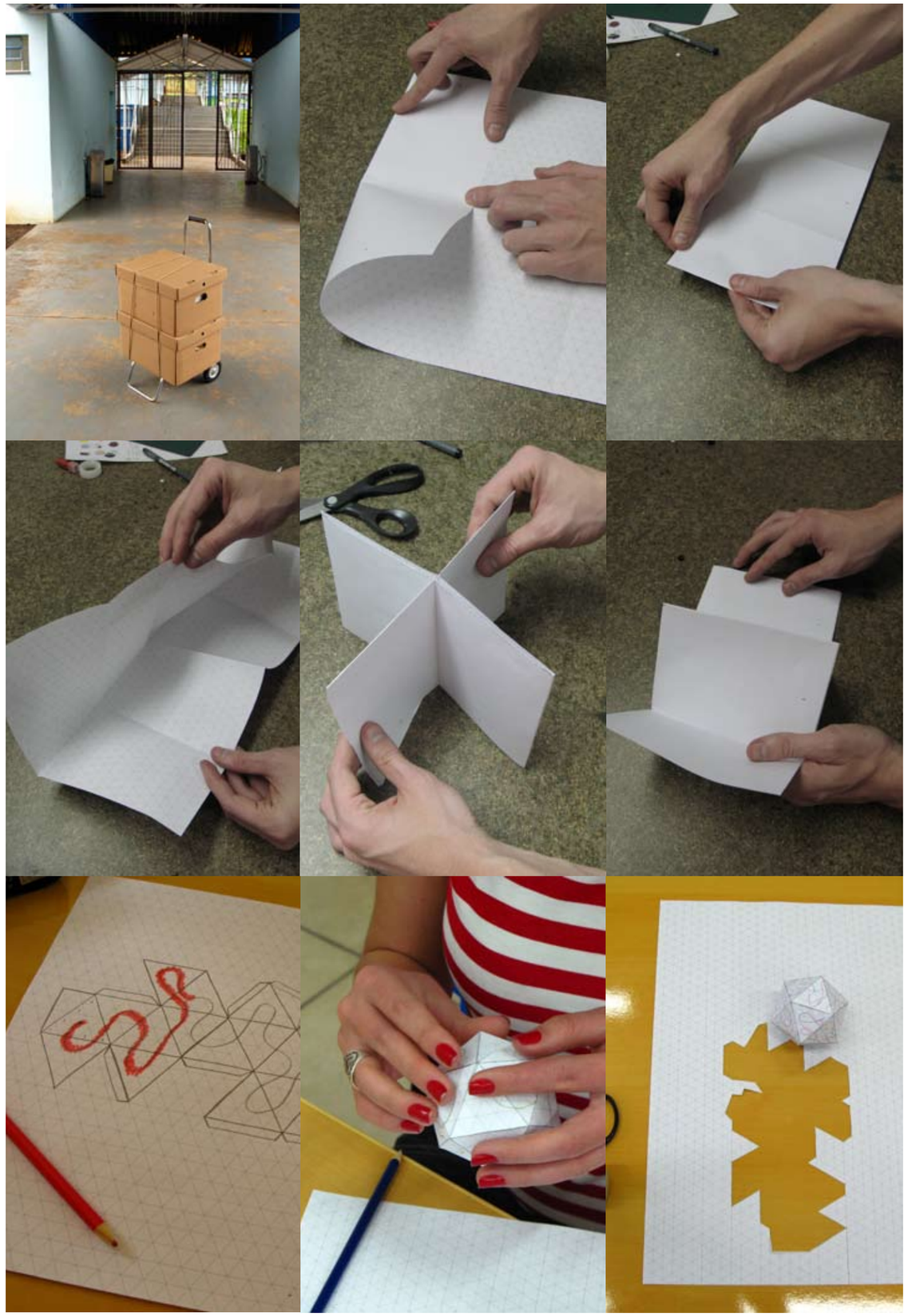


Percusos urbanos - Escuta na cidade, ruído na Bienal / Escuta na Bienal, ruído na cidade (Recorridos urbanos - Escucha en la ciudad, ruido en la Bienal / Escucha en la Bienal, ruido en la ciudad) **es un proyecto que partió del deseo de colaboración con las situaciones que marcan, dan y toman este encuentro provocado por la Bienal: los hilos de oro del proceso creativo –ya sea de los artistas o de las personas que construyen** Porto Alegre **– puestos en evidencia y en diálogo con los mundos en los cuales el artista se inserta a través del cuerpo, de los sentidos, de las vivencias, de los entendimientos que lo llevan a reposicionarse a cada momento.**

Durante la 7ª Bienal Júlio Lira, del colectivo MESA (Mediação de saberes), realizó recorridos en ómnibus y acciones en el espacio de las exposiciones, llevando personas por diferentes espacios sociales, resignificando la forma como se da la apropiación de la ciudad y de la cultura, abriendo oportunidades para la creación de nuevas y muchas veces improbables relaciones interpersonales y/o interinstitucionales, articulando como mediadores a personas de saberes académicos y de saberes populares, algunas de ellas invitadas especialmente a participar y muchas convocadas de manera abierta. De esta manera, a través del dislocamiento geográfico y social, se instauró un proceso de comunicación cuestionador y de nuevas posibilidades de interacción con la vida.

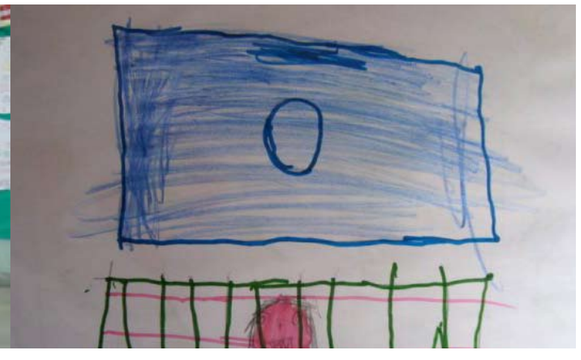
Arquitectura plegable, laboratorio de dibujo **es un laboratorio educativo dirigido por Nicolás Paris a profesores de diferentes disciplinas y sus estudiantes, para construir ambientes de diálogo a partir de experiencias significativas, usando el dibujo como herramienta transversal de aprendizaje.**

Esta investigación artística sobre las distintas posibilidades del dibujo, de la representación, de su soporte y circulación en diálogo con el currículo de las instituciones educativas se puso en práctica en las ciudades de Montenegro**,** Santa Clara do Sul **y** Estrela**. Los profesores adaptaron y crearon ejercicios de dibujo a partir de sus intereses y las necesidades de sus estudiantes y, desde el trabajo en laboratorios colectivos y conversaciones individuales, construyeron un archivo móvil y material pedagógico para hacer uso de la herramienta y acompañar a futuro sus prácticas escolares. Un proyecto artístico pensado especialmente en diálogo con la pedagogía y las instituciones educativas.**



Você gostaria de participar de uma experiência artística? (A usted le gustaría participar de una experiencia artística?) **es un proyecto de Ricardo Basbaum que puso el acento en las ideas de participación, creación y transformación en la ciudad de** Pelotas**. Es un proyecto que involucró a un otro como participante en un conjunto de protocolos indicativos de los efectos, condiciones y posibilidades del arte contemporáneo.**

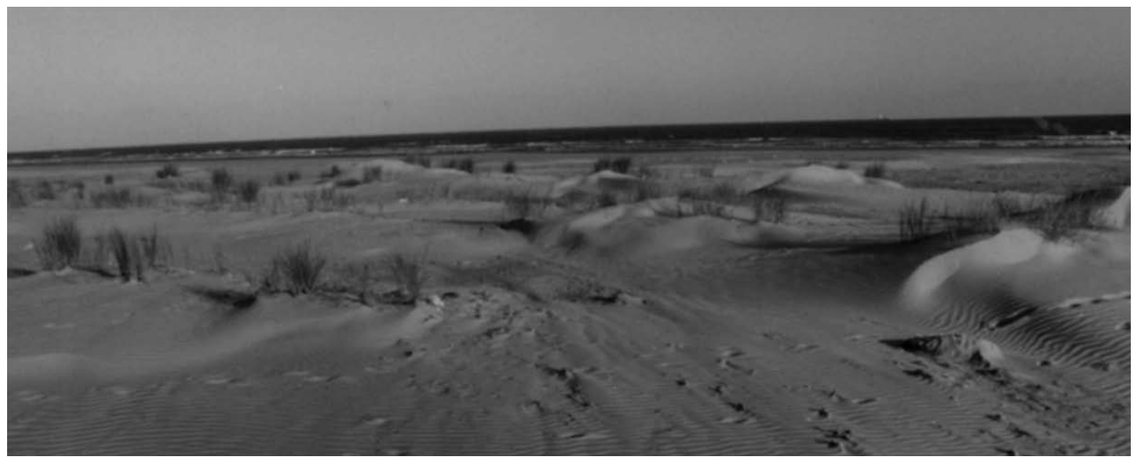
El proceso se inició con el ofrecimiento de un objeto de acero pintado (125 x 80 x 18 cm), que podía ser llevado por el participante (individuo, grupo, colectivo o institución) a su casa por un cierto período de tiempo para realizar con él una experiencia artística, con la condición de compartir esa experiencia a través de un archivo que la describiera, y que se subiera al sitio web creado a tal efecto (http://www.nbp.pro.br/).



El gran trueque **es un proyecto de Nicolas Floc'h que se inicia con la investigación de las necesidades y deseos de tres comunidades de** Porto Alegre**: las existentes en torno a la Escola Heitor Villa Lobos en Lami, el Instituto Murialdo en el Morro da Cruz y la Comunidade Autônoma Utopia e Luta, en el Centro. En primera instancia el proyecto consistió en dar forma, a través de la construcción de esculturas de madera, a esas necesidades y deseos. El proceso aplicado al proyecto funcionó como un verdadero pasaje entre lo imaginario y lo real, ya que, en una segunda instancia, el público de la 7ª Bienal que quisiera tener algunas de esas esculturas podría cambiarlas por los objetos reales, dando lugar a *El gran trueque*. De esta manera la comunidad conseguiría lo deseado, sin necesidad de recurrir al sistema de intercambio comercial. Se organizó, entonces, un taller de carpintería que permitió a los miembros de estas comunidades realizar los objetos o proyectos que les eran necesarios, pero a los cuales no tenían acceso. Recuperando madera y otros elementos, cada participante construyó una escultura que representaba uno o varios objetos a escala real. El trabajo de taller, la colaboración en el trabajo colectivo de construcción y finalización de las esculturas, fue una experiencia fundamental para el conjunto de los participantes y colaboradores: niños, adultos de la comunidad, profesores y alumnos de todas las edades. Cada objeto fue mostrado en la exposición curada por Camilo Yáñez, *Biografías Colectivas*, debidamente identificado por "El gran trueque, Nicolas Floc'h" con una marca de agua, donde también se grabó el nombre de la persona que lo fabricó.**

Finalmente, el Museo de Arte de Lima, Perú, cambió muchos de los objetos construidos y las tres comunidades consiguieron hacer realidad sus deseos.

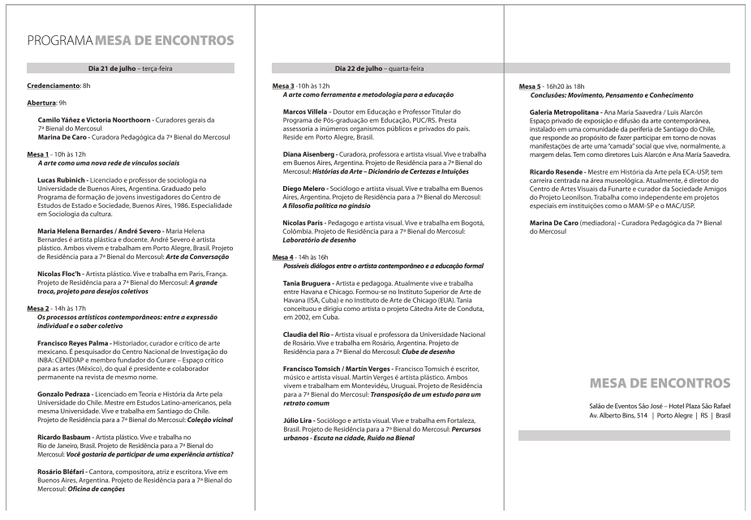
Historias de Península y Playa Grande / Arranco **es un proyecto de Maria Helena Bernardes y André Severo que parte de la idea de que la producción creativa e intelectual no puede ser disociada de la experiencia vivida. Se propuso provocar circunstancias de dislocamiento contextual y de confrontación cultural directa con paisajes distantes de los grandes centros de producción y de exhibición de arte. A través de una intensiva investigación se llevó a un primer plano la experiencia de compartir una relación de manera directa entre el artista/autor y el público. Durante la residencia se realizó un video experimental y se concibieron relatos a partir de las narraciones de los propios pobladores de** Tavares **y** Chuí**, el litoral del extremo sur de Rio Grande do Sul. Ese material fue entregado luego a sus pobladores, completando el círculo del intercambio. Se propició así un diálogo desjerarquizado entre el campo del arte, el paisaje y sus pobladores; una reflexión sobre los límites cada vez más imprecisos del arte como disciplina en la actualidad.**



3) Mesa de Encuentros

En el mes de julio se convocó a todos los artistas seleccionados a participar del proyecto *Artistas en disponibilidad* a presentar y confrontar sus proyectos en Porto Alegre con intelectuales interesados en el diálogo entre arte y educación. Estos últimos participaron como interlocutores, acompañando el proceso de trabajo con su mirada crítica.

La *Mesa de Encuentros* tuvo una instancia de trabajo pública, de dos días, para profesores, mediadores y público en general, y una instancia privada de dos días de trabajo para que los artistas convocados y los intelectuales trabajaran sobre la propuesta de traducción de sus proyectos del sistema del arte al sistema educativo. Participaron en la Mesa junto a los artistas: Lucas Rubinich (Argentina), Licenciado y Profesor de Sociología, Universidad de Buenos Aires; Francisco Reyes Palma (México), historiador, curador, crítico de arte y director de la *Revista Curare. Espacio crítico para las artes*; Marcos Vilela (Brasil), Doctor en Educación, Profesor Titular del Programa de Posgrado en Educación, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Ricardo Resende (Brasil), Máster en Historia del Arte y Director del Centro de Artes Visuales de la FUNARTE; Luis Alarcón y Ana María Saavedra (Chile), artistas y gestores de la Galería de Arte Metropolitana, Santiago de Chile; y Tania Bruguera (Cuba), artista y fundadora y directora de Arte de Conducta, primer programa de estudios de la performance en Latinoamérica.



PROGRAMA **MESA DE ENCONTROS**

Dia 21 de julho – terça-feira

Credenciamento: 8h

Abertura: 9h

Camilo Yáñez e Victoria Noorthoorn - Curadores gerais da 7ª Bienal do Mercosul
Marina De Caro - Curadora Pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul

Mesa 1 - 10h às 12h
A arte como uma nova rede de vínculos sociais

Lucas Rubinich - Licenciado e professor de sociologia na Universidade de Buenos Aires, Argentina. Graduado pelo Programa de formação de jovens investigadores do Centro de Estudos de Estado e Sociedade, Buenos Aires, 1986. Especialidade em Sociologia da cultura.

Maria Helena Bernardes / André Severo - Maria Helena Bernardes é artista plástica e docente. André Severo é artista plástico. Ambos vivem e trabalham em Porto Alegre, Brasil. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Arte da Conversação***

Nicolas Floc'h - Artista plástico. Vive e trabalha em Paris, França. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***A grande troca, projeto para desejos coletivos***

Mesa 2 - 14h às 17h
Os processos artísticos contemporâneos: entre a expressão individual e o saber coletivo

Francisco Reyes Palma - Historiador, curador e crítico de arte mexicano. É pesquisador do Centro Nacional de Investigação do INBA: CENIDIAP e membro fundador do Curare – Espaço crítico para as artes (México), do qual é presidente e colaborador permanente na revista de mesmo nome.

Gonzalo Pedraza - Licenciado em Teoria e História da Arte pela Universidade do Chile. Mestre em Estudos Latino-americanos, pela mesma Universidade. Vive e trabalha em Santiago do Chile. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Coleção vicinal***

Ricardo Basbaum - Artista plástico. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Você gostaria de participar de uma experiência artística?***

Rosário Bléfari - Cantora, compositora, atriz e escritora. Vive em Buenos Aires, Argentina. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Oficina de canções***

Dia 22 de julho – quarta-feira

Mesa 3 - 10h às 12h
A arte como ferramenta e metodologia para a educação

Marcos Vilela - Doutor em Educação e Professor Titular do Programa de Pós-graduação em Educação, PUC/RS. Presta assessoria a inúmeros organismos públicos e privados do país. Reside em Porto Alegre, Brasil.

Diana Aisenberg - Curadora, professora e artista visual. Vive e trabalha em Buenos Aires, Argentina. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Histórias da Arte – Dicionário de Certezas e Intuições***

Diego Melero - Sociólogo e artista visual. Vive e trabalha em Buenos Aires, Argentina. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***A filosofia política no ginásio***

Nicolas Paris - Pedagogo e artista visual. Vive e trabalha em Bogotá, Colômbia. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Laboratório de desenho***

Mesa 4 - 14h às 16h
Possíveis diálogos entre o artista contemporâneo e a educação formal

Tania Bruguera - Artista e pedagoga. Atualmente vive e trabalha entre Havana e Chicago. Formou-se no Instituto Superior de Arte de Havana (ISA, Cuba) e no Instituto de Arte de Chicago (EUA). Tania conceituou e dirigiu como artista o projeto Cátedra Arte de Conduta, em 2002, em Cuba.

Claudia del Río - Artista visual e professora da Universidade Nacional de Rosário. Vive e trabalha em Rosário, Argentina. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Clube de desenho***

Francisco Tomsich / Martín Verges - Francisco Tomsich é escritor, músico e artista visual. Martín Verges é artista plástico. Ambos vivem e trabalham em Montevidéu, Uruguai. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Transposição de um estudo para um retrato comum***

Júlio Lira - Sociólogo e artista visual. Vive e trabalha em Fortaleza, Brasil. Projeto de Residência para a 7ª Bienal do Mercosul: ***Percursos urbanos - Escuta na cidade, Ruído na Bienal***

Mesa 5 - 16h20 às 18h
Conclusões: Movimento, Pensamento e Conhecimento

Galeria Metropolitana - Ana María Saavedra / Luis Alarcón Espaço privado de exposição e difusão da arte contemporânea, instalado em uma comunidade da periferia de Santiago do Chile, que responde ao propósito de fazer participar em torno de novas manifestações de arte uma "camada" social que vive, normalmente, a margem delas. Tem como diretores Luis Alarcón e Ana María Saavedra.

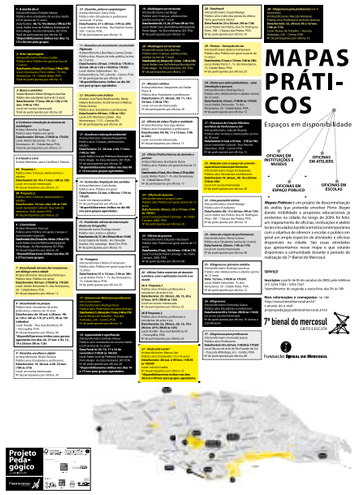
Ricardo Resende - Mestre em História da Arte pela ECA-USP, tem carreira centrada na área museológica. Atualmente, é diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte e curador da Sociedade Amigos do Projeto Leonilson. Trabalha como independente em projetos especiais em instituições como o MAM-SP e o MAC/USP.

Marina De Caro (mediadora) - Curadora Pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul

MESA DE ENCONTROS

Salão de Eventos São José – Hotel Plaza São Rafael
Av. Alberto Bins, 514 | Porto Alegre | RS | Brasil

El encuentro a puertas cerradas tuvo carácter orgánico, no pautado, y tuvo la particularidad de que se generó una instancia de trabajo, desde el Proyecto Pedagógico, para que los artistas tuvieran un espacio propio de reflexión que les permitiera generar nuevas consignas y propuestas de colaboración para sus futuras residencias.



4) Talleres y programas de intercambio para artistas

Mapas Prácticos: espacios en disponibilidad

Dentro del Proyecto Pedagógico de la 7ª Bienal se consideró involucrar a la ciudad de Porto Alegre dando visibilidad a las propuestas educativas ya existentes en la ciudad.

Se propuso para este fin comenzar por un mapeo, en Porto Alegre, de los talleres privados e institucionales ya existentes vinculados a la práctica artística contemporánea en el ámbito de la educación. Establecido este mapa, se invitó a los diversos talleres a diseñar una actividad que conformaría un mapa y un cronograma de actividades específicas del Proyecto Pedagógico. Durante del transcurso de la 7ª Bienal, las escuelas que solicitaron la participación de sus alumnos en talleres prácticos tuvieron la posibilidad de elegir entre un amplio espectro de actividades y talleres disponibles. De esta manera, se incentivó una propuesta educativa ya existente en la ciudad, posibilitando un diálogo más fluido y permanente entre la comunidad artística y la comunidad educativa institucional.

OFICINA
FROTAGEM
AQUI | GRÁTIS
14-18 a.

Vías en diálogo: un futuro disponible

Gracias a la posibilidad –facilitada por la Fundación Bienal del Mercosur– de visitar las diferentes comunidades de artistas en las ciudades de Asunción, Montevideo y Buenos Aires, se decidió incentivar el intercambio entre los artistas de Latinoamérica comenzando por estas tres ciudades. El objetivo de este programa fue articular un proyecto, pensado como germen de un mayor intercambio entre artistas a futuro, que tuviese en consideración las producciones contemporáneas y los diferentes contextos de producción de pensamiento en América Latina, y que, a su vez, involucrase tanto a artistas como a gestores, escritores y músicos, para pensar nuevos formatos de intercambio y confrontación que sean eco de la producción contemporánea.

En los centros culturales de España en estas ciudades se realizaron presentaciones públicas de artistas de la generación intermedia y artistas emergentes, que juntos ofrecieron una introducción a los contextos de producción y pensamiento de su propia localidad. Participaron Ana Gallardo, Gastón Pérsico, Graciela Hasper y Leopoldo Estol, de Argentina; Bettina Brizuela, Javier López, Javier Rodríguez Alcalá y Laura Mandelik, de Paraguay; y Colectivo Alonso-Craciun (AMORIR), Enrique Aguerre, Jacqueline Lacasa y Martín Barea Mattos, de Uruguay. Durante esas jornadas, los artistas invitados vivieron en casa de artistas locales, accediendo así a mayor información sobre la relación entre arte y vida de los propios artistas en sus ciudades.

Desde un comienzo, se consideró que producir este tipo de encuentros implicaba dar lugar a un re-conocimiento mutuo.

5) Programa de formación para Profesores y Mediadores

Profesores

Actualmente existe un programa de formación de profesores vinculado a un proyecto de continuidad propuesto por la 6ª Bienal del Mercosur. Este programa plantea la formación de profesores de toda la región de Rio Grande do Sul, en el campo del arte contemporáneo.

Con este programa en mente, la 7ª Bienal se dispuso formar a los profesores con el objetivo de que fuesen los mediadores de sus propios grupos de alumnos. Se trabajó diseñando actividades, espacios y material pedagógico para esa finalidad. La formación de profesores fue diseñada a través de distintas acciones:

- Participación en las residencias de artistas en Rio Grande do Sul.

- Participación en seminarios orientados a los contenidos y acciones de la 7ª Bienal del Mercosur.

- Encuentros organizados en escuelas por el equipo pedagógico.

- Uso y distribución de fichas prácticas.

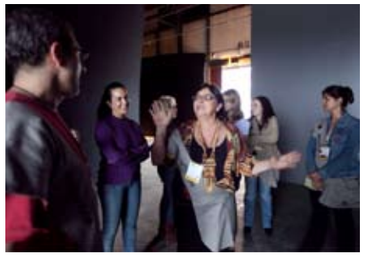
Mediadores

Se diseñaron mediaciones diferenciadas para cada curaduría, siendo algunas más prácticas y otras más reflexivas.

Mediadores de recorridos / Profesores: **Fueron los profesores que guiaron a las escuelas en las diferentes exposiciones y actividades vinculadas a las exposiciones.**

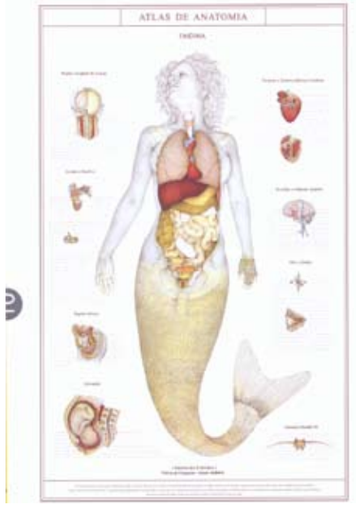
Mediadores en las salas de exposición: **Consideramos importante que en cada espacio de exposición estuvieran presentes mediadores que pudieran asistir a los profesores y al público en general en la información sobre las obras y la Bienal, con datos específicos sobre cada uno de los artistas y las obras.**

Proyecto de mediación en la ciudad: **El artista Júlio Lira, a través de su proyecto *Percursos urbanos* ("Mediaçao de saberes") desarrolló una propuesta de 12 *percursos* por la ciudad en buses para escuelas y público en general.**



Público Mediador

Se invitó a personas del público a compartir sus conocimientos sobre arte contemporáneo a través de mediaciones informales que surgieron espontáneamente. Participaron de esta experiencia, entre otros: **Eny Soares**, costurera, responsable de la confección de las cortinas de la exposición *Ficções do Invisível*, **Flávia de Quadros**, periodista y fotógrafa de la 7ª Bienal, **Carlos Alberto Genz**, profesor y educador ambiental, **Germana Konrath**, museógrafa de la 7ª Bienal y **Sérgio Lulkin**, actor.



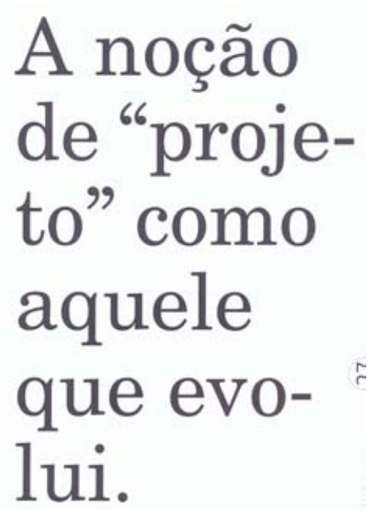
¿Qué sucede cuando los artistas se involucran con otros saberes y los cuestionan? ¿Cómo trabajar desde las artes visuales el pensamiento poético y visual presentado en los proyectos de los artistas participantes de la Bienal? ¿Cómo podrían los docentes de las disciplinas no artísticas capitalizar el trabajo y pensamiento de los artistas?

6) Materiales y publicaciones

Fichas prácticas

Esta primera publicación fue producida con curaduria editorial con la finalidad de acompañar la formación de profesores y mediadores durante los seminarios sobre los contenidos de la 7ª Bienal del Mercosur.

Se trabajaron dos tipos de fichas, de imágenes y de texto. Estas fichas fueron usadas tanto por profesores en el aula para provocar la búsqueda de relaciones y asociaciones entre la formulación visual y los contenidos, como por mediadores en el espacio de la Bienal para provocar e inducir al espectador con una consigna que le permitiera orientar su recorrido por la sala y las obras.



Imágenes

Las fichas de imágenes reprodujeron imágenes de las obras de la Bienal junto con otras de referencias históricas y contextuales: de Porto Alegre, de la prensa, documentos históricos, etc. La inclusión de estas imágenes cumplió con la función de vincular una expresión artística contemporánea y la realidad, y de incentivar la reflexión a través de una cadena asociativa de imágenes.

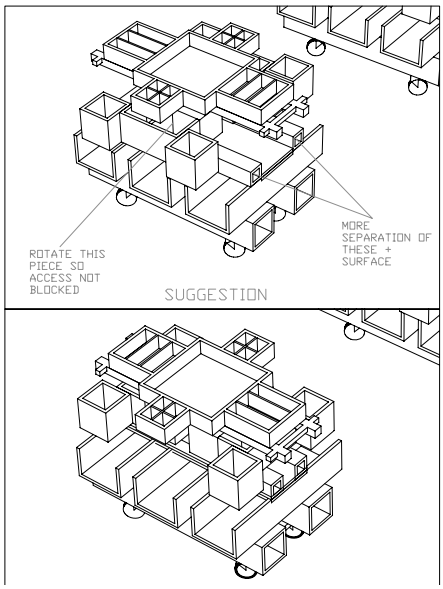
Palabras

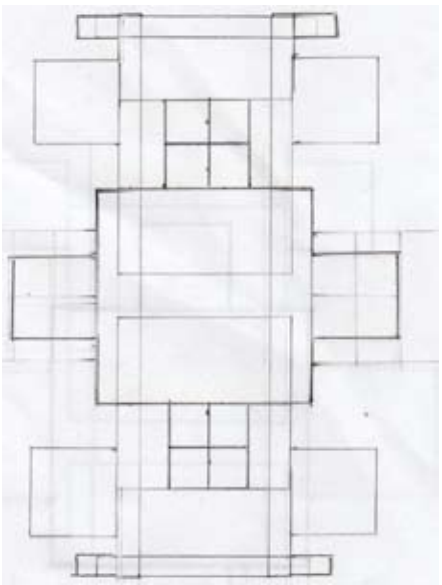
Las fichas de palabras incorporaron textos de fuentes artísticas, literarias y filosóficas, entre otras, a través del escaneo o su registro fotográfico. Estos textos cumplieron la función de conectores con diferentes disciplinas del conocimiento.

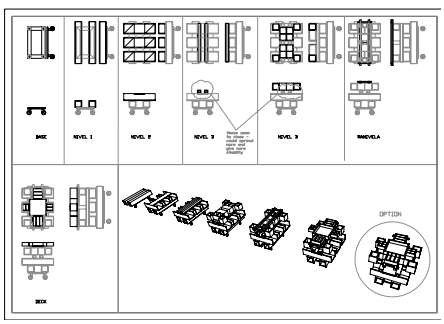
Desde un primer momento se pensó en trabajar desde la experiencia poética hacia la construcción de un saber más especializado.

Atelier móvil

Para facilitar el trabajo de los mediadores y profesores dentro del espacio físico de la Bienal, se pensó en un dispositivo práctico que contuviera materiales y que por su movilidad pudiera definir distintos espacios de trabajo, tanto para escuelas como para el público que lo solicitara. Se pidió a la artista Courtney Smith que diseñara un atelier móvil, que fue colocado en cada una de las exposiciones.





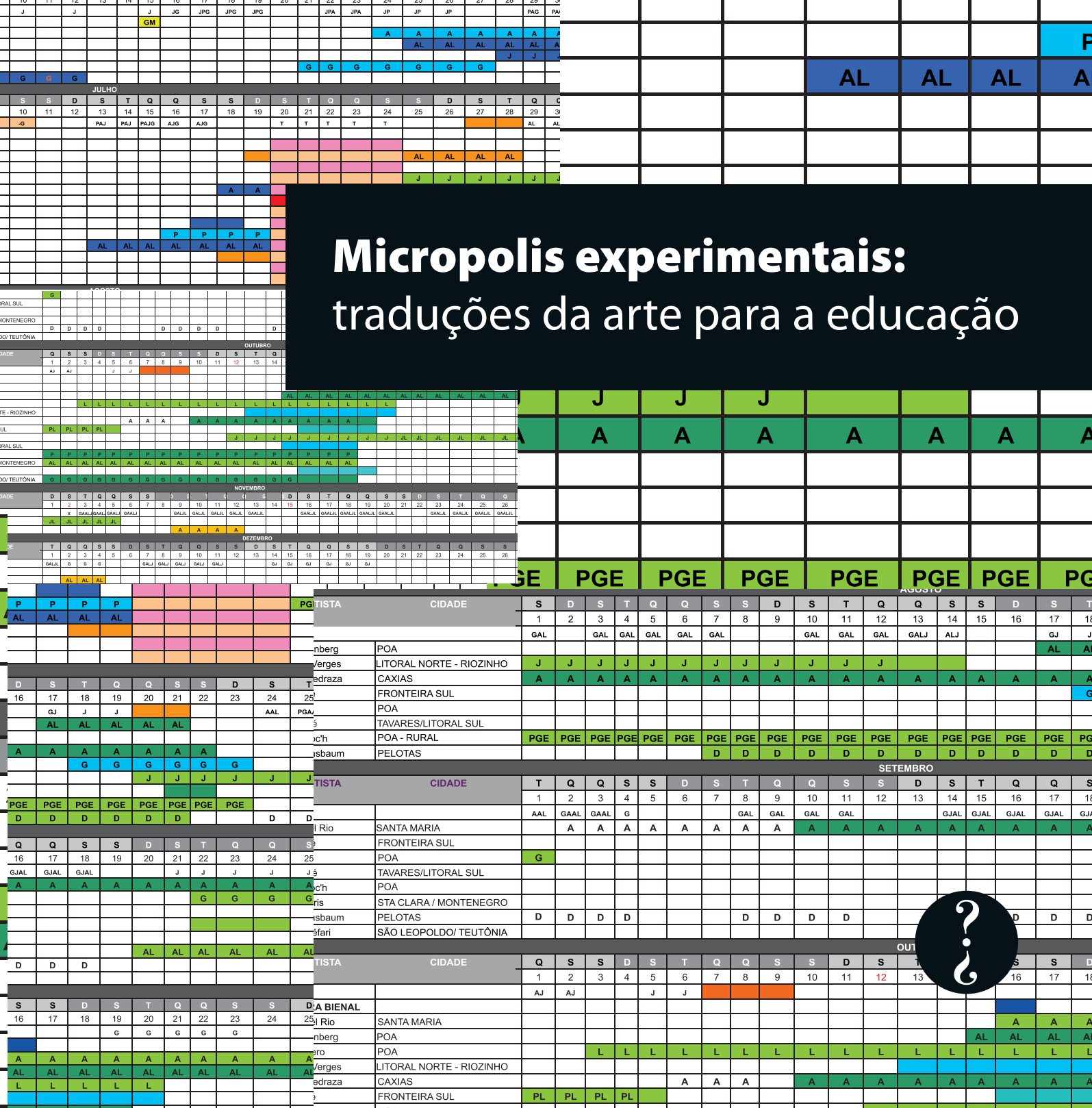


Documentación y experiencias

La segunda publicación, *Micropolis experimentales. Traducciones desde el arte hacia la educación*, da cuenta del programa de residencias de la 7ª Bienal del Mercosur, y, a través del mismo, de la importancia de las ideas de movimiento, flexibilidad y descentralización, asociadas a los procesos de trabajo, investigación y gestión de los artistas

Documentamos en esta publicación todos los proyectos originales de los artistas invitados a participar del programa de residencias *Artistas en disponibilidad*, así como material que registra la experiencia efectiva de las 12 residencias, las cuales comenzaron trabajando en nueve regiones de Rio Grande do Sul y terminaron haciéndolo en más de 20 ciudades, también en disponibilidad, sin las cuales esta propuesta hubiese sido imposible. También se presenta material y documentación correspondiente a otros dos programas relacionados: *Mesa de Encuentros* y *Vías en diálogo*.

Esta segunda publicación busca proveer información sobre acciones que consideramos que extienden el campo de trabajo tanto del arte como de la educación.


Micropolis experimentais:
traduções da arte para a educação

PROJETO PEDAGÓGICO

Patrocinador

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO

Apoiador

Grupo RBS

FINANCIAMENTO

Lei de Incentivo à Cultura
SECRETARIA DA CULTURA
RIO GRANDE DO SUL

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA CULTURA

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministério da Cultura
BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

Micropolis experimentais:
traduções da arte para a educação

Organização

Marina De Caro

Projeto Pedagógico 7ª Bienal do Mercosul

AMORIR
Ana Gallardo
Ana María Saavedra
André Severo
Bettina Brizuela
Claudia del Río
Diana Aisenberg
Diego Melero
Enrique Aguerre
Francisco Reyes Palma
Francisco Tomsich
Gastón Pérsico
Gonzalo Pedraza
Graciela Harper
Javier Rodriguez Alcalá
Jacqueline Lacasa
João Modé
Júlio Lira
Laura Mandelik
Leopoldo Estol
Lucas Rubinich
Luis Alarcón
Marcos Villela
Maria Helena Bernardes
Marina De Caro
Martín Barea Mattos
Martín Verges
Nicolas Floc'h
Nicolás Paris
Ricardo Basbaum
Ricardo Resende
Rosario Bléfari

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

Porto Alegre, 2009

7ª bienal do mercosul
GRITO E ESCUTA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M626 Micropolis experimentais : traduções da arte para a educação / Ana Gallardo ... [et al.] ; organização de Marina De Caro ; tradução de Jane Brodie, Nicholas Rands. – Porto Alegre : Fundação Bienal do Mercosul, 2009.
312 p. : il. ; 21 cm.

Textos paralelos em português, espanhol e inglês.
ISBN 978-85-99501-19-1

1. Arte contemporânea. 2. Artes visuais. I. Gallardo, Ana. II. Caro, Marina De. III. Brodie, Jane. IV. Rands, Nicholas. V. Fundação Bienal do Mercosul. VI. Título.

CDU 73
CDD 709

Bibliotecária responsável: Nádia Tanaka – CRB 10/855

Por uma arte disponível

Para a Fundação Bienal do Mercosul a arte é um instrumento para o exercício da cidadania e a educação é a via de acesso para a compreensão da arte. É através da educação para a arte que, acreditamos, o cidadão será capaz de enxergar o mundo de uma forma mais reflexiva e atuante nas questões políticas, culturais, ambientais e sociológicas. O resultado disso será um indivíduo mais atuante e consciente de seu papel social.

Deste modo, nossa missão é disponibilizar projetos culturais e educacionais, adotando as melhores práticas de gestão, favorecendo o diálogo, promovendo o respeito à diversidade e a igualdade de oportunidades para todos. Por isso, nosso maior investimento é a ação educativa que desenvolvemos a cada Bienal e em sua continuidade.

Em treze anos de existência, a Fundação Bienal do Mercosul vem buscando o aprimoramento de suas ações nas áreas de arte, educação e pesquisa para ampliar suas contribuições à comunidade. É com grande alegria que colocamos em prática o Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, que não só acrescentou na trajetória desta Fundação como, desejamos, seja um diferencial no ensino da arte em todo o Rio Grande do Sul e uma importante contribuição para a arte-educação. Um projeto como este promove a mobilização comunitária e a inserção na realidade artística contemporânea do indivíduo que – pese não ter acesso às exposições em função das distâncias entre os municípios – possa sentir-se parte atuante desta realidade. Um projeto como este, que entende a arte como intercâmbio de conhecimento e a encara como um processo de construção de pensamento, consegue alcançar o público local, regional e latino-americano promovendo o que existe de mais rico nas relações humanas: o diálogo, a troca de experiências e o rompimento das fronteiras, sejam elas geográficas ou sociais.

O material pedagógico aqui apresentado foi concebido pela curadora pedagógica e artista Marina De Caro e é resultado da dedicação e empenho de uma equipe que trabalha para oferecer ferramentas para o exercício da cidadania. É isto que arte representa para nós.

Mauro Knijnik,
presidente da 7ª Bienal do Mercosul

Beatriz Bier Johannpeter,
vice-presidente
da 7ª Bienal do Mercosul

Marina De Caro
Curadora Pedagógica

Las utopías nunca mueren, o la búsqueda del tesoro y el mapa de su recorrido

…para el niño
enamorado de los mapas
y estampas
el universo corresponde
a su vasto apetito…
Jean-Luc Godard

Nunca les creí a los que quisieron matar las utopías para dejar ese preciado espacio al mercado que, custodiado por el can Cerbero, celoso, resguardaba el consenso y el conformismo social.

¿Dónde están los que todavía apuestan a trabajar y dibujan con atención otro universo, los que impulsan proyectos para satisfacer el apetito de un mundo diferente?

Los artistas, como buscadores de tesoros, confiamos en que las utopías aún existen, a pesar de que uno de los discursos históricos, tal vez el más leído, relate un paradero difuso. Utopías, latentes o presentes, son el motor de la acción, el lugar de lo posible, de los espacios disponibles y de los operativos. Para alcanzarlas, es importante aventurarse a diseñar nuevos y curiosos recorridos. La imaginación es su madre. ¿Quién no se imagina en un mundo en el que todos tengamos voz y voto, en el que cuidemos las pequeñas ideas con el fin de que las vidas más simples tengan su propia historia?

Artistas en disponibilidad y proyectos disponibles: claros, sonoros, prácticos, generosos y colectivos, los artistas sabemos hacerlos aparecer. Entre la práctica y la teoría, encontramos experiencias que desde hace años cultivan la escucha y el habla, el grito y el susurro, la poesía y el arte. Antes, en un espacio íntimo, y ahora, multiplicados, marcamos en el mapa los lugares de encuentro, las micropolis, las ciudades independientes y experimentales.

Un catálogo de posibilidades

Entre la idea y la realidad, esta curaduría pedagógica se enamoró de las experiencias de catorce artistas que, luego de su puesta en práctica en Rio Grande do Sul, están a disposición de quien quiera hacerlas propias y darles un nuevo matiz.

1. Compartimos una red entre Uruguay y Brasil que transforma un límite en un lugar común: Rivera / Santana do Livramento. Entre uruguayos y brasileros, un espacio de los dos. La imaginación de la utopía puede realizarse simplemente cuando miramos a nuestro alrededor.

2. Lápices que dibujan o desdibujan los umbrales y los márgenes de la escuela, que desde un lugar, cualquier lugar... “estés donde estés, podés dibujar”.

3. Nos subimos al vehículo de la canción, quien maneja y guía hace sonar la música: “El arte no tiene horario, es un modo de viaje”, nos dice y arranca.

4. Hay un objeto escurridizo en Pelotas, un objeto con vida propia que se entrega a la imaginación de quien lo desee. Un objeto generoso que logra formalizar cualquier ocurrencia, darle sentido, significado e interés. Así, sin domesticar el proceso ni cristalizar un método, el arte se traduce en un gesto.

5. Los lugares no existen hasta que no se los representa y no todos los lugares tienen sus páginas en los libros de geografía. Como hormigas durante su intensa tarea un grupo de artistas disfruta cuando descubren un “retrato común”.

6. Enseñar arte o aprehender eso que las personas entienden por arte. Los niños son los curadores porque saben qué es arte y nosotros queremos comprenderlos.

7. La realidad y el arte tienen la misma virtud, son incompletos y difusos y para hablar acerca de ambos necesitamos disponer de todas las palabras. Al entrar al diccionario, a nuestro diccionario, el de las definiciones infinitas, el que está esperando nuestras ideas, nos encontramos con muchas palabras imprescindibles, certezas e intuiciones.

8. Si escuchamos la realidad, percibimos que el arte tiene la capacidad de caminar mientras escucha, de saltar mientras dibuja, de pasear mientras descubre, de aprehender mientras se mueve.

9. Encontramos lugares diferentes al hacerle un masaje a la ciudad, al transformarla en otro paisaje. Sus tesoros finalmente no están enterrados porque son tesoros a ras de suelo. Así, en todos nosotros, están todos nuestros tesoros.

10. Los deseos se cumplen, solo hay que saber formularlos con precisión. En colaboración, con clavos y martillos es más posible realizarlos.

11. El viento habla y dialoga por la zona de Tavares. Hay artistas que nos traducen. Donde solo había viento, ahora reconocemos el murmullo de la conversación.

12. Hay quienes trabajan minuciosamente para develar secretos. Con diagramas, con métodos precisos e indicaciones elocuentes. La escuela se transforma entonces en un laboratorio, no de ciencia, sino de dibujo.

13. Podemos imaginar el presente entre todos. Ensayos, traducciones preguntas, dudas y colaboraciones se encuentran sobre una mesa de trabajo.

Y para no olvidar:

14. Hay talleres por toda la ciudad. Dibujamos las líneas que conectan escuelas, artistas e ideas, líneas que no querremos borrar.

15. Empezamos por visitar Argentina, Paraguay y Uruguay para imaginar un mapa donde las comunidades de artistas estén señaladas. Nuestra mirada en el otro, como un espejo, agranda el espacio y una cantidad de futuros proyectos se presentan ante nuestros ojos.

En el siglo XXI, las utopías son un espacio de creación y los espacios educativos pueden hacerlas posibles.

Somos muchos los que seguimos trabajando para que las cenizas del ave fénix se transformen en pigmentos de colores.

Marina De Caro
Curadora Pedagógica

Sobre el Proyecto Pedagógico

Artistas en disponibilidad: la educación como un espacio para el desarrollo de micropolis experimentales

Hacia principios de 2008, Victoria Noorthoorn, curadora independiente radicada en Buenos Aires, y Camilo Yáñez, curador y artista que vive y trabaja en Santiago de Chile, me invitaron a formar parte del equipo curatorial, y específicamente a ocupar el rol de Curadora Pedagógica de la propuesta curatorial final que se presentaría en el concurso internacional abierto por la Fundação Bienal do Mercosul para la Curaduría General de la 7ª Bienal.

El proyecto ganó el concurso, y me dispuse a tomar el enorme desafío de pensar como artista en una propuesta que reuniera mis ideas respecto del arte y la educación, y pusiese en acto proyectos que, hasta entonces, solo había podido desarrollar en ámbitos privados.

Mi punto de partida fue tomar a la Bienal, y específicamente al Proyecto Pedagógico, como un tiempo de trabajo para cuestionar, investigar y experimentar las relaciones y vínculos posibles entre arte y educación, evitando centralizar y encerrar la propuesta en el espacio físico de las exposiciones, o acotarla con exclusividad a los proyectos de los artistas invitados. Fue así que el nuevo Proyecto Pedagógico tomó como eje de trabajo la descentralización de sus propuestas y experiencias, propiciando acciones en múltiples direcciones y escenarios.

En sintonía con la Curaduría General de *Grito e Escuta*, para la cual la irradiación de las ideas es una parte esencial de la propuesta, se dibujó un mapa de trabajo más allá de las puertas de la Bienal y de Porto Alegre, involucrando a toda la región de Rio Grande do Sul y a los países vecinos: Argentina, Paraguay y Uruguay.

El Proyecto Pedagógico se nutrió de una observación que creemos importante: en las últimas décadas, como consecuencia de las políticas neoliberales de los años 90, los proyectos educativos han quedado cristalizados sin haber revisado sus metodologías y prácticas. Paralelamente a esta cristalización del proceso educativo y el vaciamiento institucional que lo acompañó, existieron numerosas propuestas gestionadas y llevadas a cabo de manera independiente por artistas contemporáneos y otros actores sociales. Muchos artistas orientaron sus propuestas con el objetivo de restablecer vínculos sociales, expandiendo de esta manera su área de trabajo específica, repensando la propia práctica y respondiendo a las necesidades tanto de la comunidad artística como de la sociedad en general.. Elaboraron proyectos artísticos que presentan un gran capital pedagógico; algunos de ellos implementan metodologías experimentales y no formales en el área educativa, estableciendo un diálogo y confrontación con los formatos de la educación oficial y programática; otros simplemente tienen un capital pedagógico latente.

Esta Curaduría Pedagógica de la 7ª Bienal propuso entonces alimentarse de esas propuestas, pensando en la educación como lugar para el desarrollo de "micropolis experimentales", un espacio íntimo y autónomo para albergar pequeñas acciones orientadas hacia la exploración de la realidad, de los vínculos sociales, y hacia el ejercicio de un pensamiento poético, libre e independiente del imaginario social homogéneo del sistema institucionalizado.

El espacio educativo se transforma así en un laboratorio de pensamiento, demostrando que "el arte puede instalarse en la vanguardia, a la manera de un laboratorio conceptual, ideológico, intelectual y filosófico".[1]

Artistas en disponibilidad

Pedagogías experimentales y proyecto de traducción

Con el objetivo de incentivar el encuentro entre la educación institucional y los proyectos de artistas contemporáneos, entre prácticas artísticas y no artísticas, entre el arte y lo real, se puso en práctica un programa de residencias que llamamos *Artistas en disponibilidad* y que tuvo lugar en las diferentes regiones de Rio Grande do Sul. Se invitó a una selección de 12 proyectos originados en el campo del arte contemporáneo, en su gran mayoría proyectos latinoamericanos, para que ensayaran una traducción de sus propuestas y la trasladaran del sistema del arte al sistema educativo. Este proceso de diálogo con los artistas elegidos ha transitado por varias instancias, que contemplaron el trabajo con profesores, con alumnos, y que durante la Bienal incluyeron también al público en general.

Siendo el espectador un agente activo con un potencial propio para la expresión, la acción y el intercambio libre de ideas, se lo invitó a participar de estas residencias como profesor, alumno, colaborador o público. Sus experiencias, tanto individuales como colectivas, configuran una inteligencia especial, a la que nos interesa darle voz, enriqueciendo esta práctica artística y promoviendo la reflexión como resultado lógico de la experiencia. Cada visitante de la Bienal que haya participado previamente en estos proyectos tendrá su punto de vista formado respecto de la práctica artística, su comunicación y rol social. Ese será un valioso punto de partida para empezar a incorporar información respecto de las obras y propuestas presentadas en la 7ª edición de la Bienal.

El objetivo del proyecto de residencias fue trabajar sobre la experiencia y la producción de un proyecto artístico y participativo, abierto tanto a la comunidad educativa como a la comunidad en general. A través de esta experiencia esperamos que la Bienal no sea tomada como el modelo único de proyecto artístico y cultural, y que a través de una práctica concreta favorezca el acercamiento, apropiación y entendimiento de los procesos artísticos.

Los artistas invitados a participar del proyecto de residencias, de un mes, en las diferentes regiones de Rio Grande do Sul son principalmente de habla hispana y portuguesa.

1. Michel Onfray, La potencia de existir. Manifiesto hedonista, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007, pág. 162.

Participaron:
en **Porto Alegre**:
Júlio Lira, *Percursos Urbanos.*
Nicolas Floc'h, *El gran trueque: proyecto para deseos colectivos.*
Diana Aisenberg, *Historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones.*
en **Porto Alegre, Canoas y Montenegro**:
Diego Melero, *La filosofía política en el gimnasio*.
en **São Leopoldo y Teutônia**:
Rosario Bléfari, *Taller de canciones: sugestión y escritura como notación musical, la canción o* cómo decir las cosas bien.
en **Riozinho**:
Francisco Tomsich y Martín Verges, *Traspuesto de un estudio para un retrato común.*
en **Pelotas**:
Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
en **Caxias do Sul**:
Gonzalo Pedraza, *Colección Vecinal*.
en **Santa Maria**:
Claudia del Río, *Club del dibujo*.
en **Tavares y Chuí**:
Maria Helena Bernardes y André Servero, *AREAL: arte da conversação.*
en **Santana do Livramento/Rivera, Barra do Quaraí/Bella Unión, Quaraí/Artigas y Aceguá/Acegua**:
João Modé, *Projeto REDE.*
en **Montenegro, Estrela y Santa Clara do Sul**:
Nicolás Paris, *Laboratorio de dibujo Arquitectura Plegable*

La producción de este proyecto de residencias tuvo como consigna comprometer a las instituciones y autoridades de las diferentes regiones de Rio Grande do Sul para posibilitar el acceso al sistema educativo. Este proceso fue posible gracias al trabajo de un grupo de productoras que a través de su entusiasmo, de sus vínculos profesionales y afectivos consiguieron tejer una red de trabajo y relaciones efectiva.

Considerando el compromiso que implica como extranjeros llegar a una ciudad desconocida para trabajar en el ámbito educativo, se organizaron para este programa de residencias tres momentos diferentes:

Viaje de investigación: su objetivo fue tomar contacto con profesores y actores culturales relevantes que pudieran colaborar en la producción y organización de las residencias y proyectos para la comunidad.

Mesa de Encuentro: presentación publica de los proyectos de residencia y trabajar dos días a puertas cerradas sobre la pertinencia y posible traducción y redefinición de las propuestas, acompañados por intelectuales invitados.

Residencias: puesta en práctica de los 12 proyectos de residencias.

Después de realizados los viajes de investigación respectivos, durante los meses de junio y julio, los artistas residentes e intelectuales invitados se reunieron en la Mesa de Encuentro, del 21 al 24 de julio en Porto Alegre.

Mesa de Encuentro

Todos los artistas seleccionados a participar de las residencias *Artistas en disponibilidad* fueron convocados a presentar y confrontar sus proyectos en Porto Alegre con intelectuales interesados en el diálogo entre arte y educación. Los invitados participaron como interlocutores y testigos, acompañando el proceso de trabajo con su mirada crítica y aguda reflexión.

La Mesa de Encuentro tuvo una instancia de presentaciones públicas de dos días, en los que se organizaron mesas sobre diferentes temas relacionados con las propuestas de las residencias. Estos temas fueron presentados por los artistas residentes, acompañados de un intelectual invitado como mediador en la mesa.

Los temas fueron: *El arte como una nueva red de vínculos sociales; Los procesos artísticos contemporáneos, entre la expresión individual y el saber colectivo; El arte como herramienta y metodología para la educación; Posibles diálogos entre el artista contemporáneo y la educación formal, y* un cierre titulado *Conclusiones: movimiento, pensamiento y conocimiento.*

Cerca de 700 profesores asistieron de manera presencial a la mesa y otros lo hicieron on line. Finalizada cada presentación, el público abrió el debate con una serie de preguntas que cuestionaban muy de cerca las problemáticas de cada presentación. Fue una muy buena sorpresa escuchar la agudeza del debate en general.

Por otro lado, muchos de los profesores del público se mostraron más que interesados en trabajar con las metodologías de los artistas residentes. A partir de este interés fue necesario abrir más alternativas de trabajo entre profesores y artistas residentes, que finalmente tuvieron su espacio en la Pré-Bienal: Índices e Anotações, en el espacio del Santander Cultural.

Los siguientes dos días de trabajo fueron a puertas cerradas, una instancia privada que permitió un trabajo intenso de los propios artistas, que se dispusieron muy generosamente a repensar sus propios proyectos y entregarlos al debate. Fue muy importante poder analizar entre todos la pertinencia del proyecto pedagógico de la 7ª Bienal, la posibilidad

real de traducir un proyecto artístico contemporáneo para que se involucre con el sistema educativo, entre otros muchos cuestionamientos.

Este momento fue organizado con un carácter más orgánico y menos programático, dejando un espacio abierto para las necesidades y problemáticas de los propios artistas y sus proyectos.

Entre los intelectuales que acompañaron este proceso de trabajo estuvieron presentes Lucas Rubinich (Argentina), Tania Bruguera (Cuba), Francisco Reyes Palma (México), Marcos Villela (Brasil) y Ricardo Resende (Brasil).

Espacios en disponibilidad / Mapas prácticos

En sintonía con la idea de descentralización del Proyecto Pedagógico se consideró muy importante involucrar a la comunidad artística de la ciudad de Porto Alegre y a las propias propuestas artísticas y educativas existentes en la ciudad, con el objetivo de ponerlas en diálogo con el sistema educativo institucional, específicamente con las escuelas.

Se propuso comenzar por un mapeo de los talleres privados e institucionales vinculados a la práctica artística contemporánea. A la selección de talleres resultante de esa investigación se los invitó a diseñar una actividad práctica. Con las propuestas de taller que estuvieron en sintonía con la Curaduría General de *Grito e Escuta* diseñamos un cronograma de actividades *Espacios en disponibilidad / Mapas prácticos,* que se distribuyó entre la comunidad educativa y el público en general.

Durante el transcurso de la Bienal, las escuelas y espectadores que solicitaron la participación en talleres prácticos tuvieron la posibilidad de elegir entre un amplio espectro de actividades y talleres de artistas contemporáneos disponibles en Porto Alegre. A su vez, las escuelas tuvieron la opción de invitar a algunos de esos artistas a realizar actividades dentro de la institución educativa.

El mapa resultante de esta propuesta señala otro vínculo posible entre las instituciones educativas y los artistas de Porto Alegre, que podrán capitalizar a futuro a través de su propia iniciativa. Un mapa puede ser un diálogo más fluido y permanente entre la comunidad artística y la comunidad escolar.

Vías en diálogo, un futuro disponible

Así como se consideró para esta edición de la Bienal involucrar a la ciudad de Porto Alegre y a sus artistas en un programa que incentive la visibilidad del campo educativo y artístico

ya existente en la ciudad, con este mismo criterio se consideró importante dar mayor visibilidad a la producción de pensamiento artístico en Latinoamérica.

Gracias a las posibilidades que brindó la Fundação Bienal do Mercosul de contactar a las diferentes comunidades artísticas en las ciudades de Asunción, Montevideo y Buenos Aires, se decidió incentivar el intercambio entre estos grupos para fomentar futuros proyectos regionales.

Pensamos que este fue solo el comienzo de una interesante red de trabajo, comunicación y confrontación entre artistas, necesaria para pensar y configurar nuevos proyectos que sean el reflejo de sus intereses y el eco de la producción contemporánea, y enriquecer así nuestro panorama artístico.

Pensado como germen de un mayor intercambio a futuro, se diseñó un programa de encuentro y convivencia entre artistas: *Vías en diálogo, un futuro disponible*. Se trabajó sobre las producciones contemporáneas y los diferentes contextos de producción y de pensamiento de los tres países participantes. Se involucraron tanto artistas como gestores, escritores y músicos, en este programa de convivencia y residencia en casa de artistas, que permitió pensar y configurar nuevos proyectos, reflejo de sus intereses y eco de la producción contemporánea, enriqueciendo así nuestro campo artístico.

Participaron en esta oportunidad: Ana Gallardo, Graciela Hasper, Leopoldo Estol y Gastón Pérsico, de la Argentina; Bettina Brizuela, Javier Rodríguez Alcalá, Laura Mandelik y Javier López, de Paraguay; Enrique Aguerre, Jaqueline Lacasa, Martín Barea Mattos y el colectivo Amorir, de Sebastián Alonso y Martín Craciun, de Uruguay.

El encuentro duró un mínimo de tres días, que incluyeron dos presentaciones y debate público, y otras jornadas para encuentros no programáticos entre los artistas. Muchas conversaciones, amistades y proyectos de colaboración comenzaron a circular, haciendo vibrar un nuevo sonido, una nueva música para escuchar en la región.

Formación de Profesores y Mediadores

El Proyecto Pedagógico de la 7ª Bienal *Grito e Escuta* afianzó y continuó los programas de formación de profesores y mediadores, apoyando la idea de continuidad propuesta por 6ª Bienal do Mercosul.

En cuanto a la formación de profesores, fue orientada de modo que se sintieran con la capacidad de ser los mediadores de sus propios alumnos.

Entre las actividades realizadas para los profesores se encuentran:

– Participación en las Residencias de Artistas, con el objetivo de que tengan su propia experiencia en el desarrollo de una actividad artística y cultural para la comunidad, pensada junto con artistas contemporáneos. Eso les permitió el ejercicio tanto de la práctica como de la puesta en valor y la comunicación de sus actividades.

– Participación en la Mesa de Encuentro: trabajo con Fichas Prácticas pensadas como facilitadoras de las visitas a las exposiciones.

– Participación en el Curso de formación de profesores y mediadores.

En cuanto a la formación de mediadores, participaron de un seminario intensivo que contempló el estudio de los ejes conceptuales de todas las curadurías de *Grito e Escuta* y la obra y procesos de trabajo de los artistas invitados, con el objetivo de poder asistir al público en general, ya que la presencia de mediadores fue permanente en las salas

Publicaciones del Proyecto Pedagógico

Se diseñaron dos publicaciones para esta edición del Proyecto Pedagógico de la 7ª Bienal del Mercosur. Cada una de ellas cumplió con un objetivo dentro del programa general propuesto.

1. La primera publicación editada –Fichas Prácticas– fue pensada como una herramienta de trabajo facilitadora del vínculo entre alumnos, profesores, público en general, el arte y otras disciplinas del conocimiento. Fueron usadas por profesores en el aula para provocar asociaciones entre la formulación visual de imágenes de las obras, sus poéticas y otras disciplinas no artísticas presentes en textos seleccionados y en diálogo con cada una de las imágenes editadas; también ayudaron a mediadores para provocar e inducir al espectador con una consigna que les permitió orientar su recorrido por las curadurías y las obras de los artistas presentes en *Grito e Escuta*. Desde un primer momento se pensó en la idea de trabajar desde una experiencia poética hacia la construcción de un saber más especializado.

2. Los contenidos de la presente publicación dan cuenta de las ideas de movimiento y descentralización, asociadas a los procesos de trabajo, investigación y gestión de los artistas. Se pensaron espacios de discusión e intercambio entre artistas, intelectuales y otros contextos de producción y circulación de los proyectos artísticos, como es el sistema educativo o las comunidades de artistas de otros países de la región.

Presentamos aquí todos los proyectos originales de artistas contemporáneos invitados a participar del Programa de Residencias Artistas en disponibilidad, incluyendo

documentación de la experiencia de las 12 residencias, que comenzaron trabajando en nueve regiones de Rio Grande do Sul a las que, con el desarrollo de las actividades, se fueron sumando otras regiones y ciudades. También se presenta material correspondiente a los otros dos programas: Mesa de Encuentro y Vías en diálogo, un futuro disponible, que fueron instancias de debate y reflexión orientadas a repensar las prácticas artísticas en el contexto contemporáneo.

La *Mesa de Encuentro* estuvo orientada a quienes se dispusieron a traducir, transcribir o transformar sus proyectos para que dialoguen con el sistema educativo formal, y *Vías en diálogo, un futuro disponible*, a quienes sienten la necesidad de establecer nuevas redes de trabajo y comunicación en una región como la nuestra, formada por zonas que, aunque muy cercanas geográficamente, han sido marcadas por determinados momentos históricos comunes que crearon una distancia que es momento de empezar a disolver.

Los textos de los intelectuales presentes en esta publicación hacen hincapié en conceptos que transitan de manera transversal la Curaduría Pedagógica de la 7ª Bienal del Mercosur. Lucas Rubinich trabaja sobre la idea de desacralización del concepto de arte; Marcos Vilela da un marco teórico, político y social a la práctica educativa contemporánea; Fracisco Reyes Palma toma el ejemplo de una práctica educativa no formal en México, rescatando algunos puntos a considerar para la puesta en práctica de experiencias educativas experimentales; Ricardo Resende expone como punto de análisis su experiencia institucional en Funarte, y Ana María Saavedra y Luis Alarcón analizan de manera muy puntual cada una de las instancias del Proyecto Pedagógico y específicamente cada uno de los proyectos de residencias.

Con estas dos publicaciones, queremos dejar testimonio de un Proyecto Pedagógico que como práctica experimental, señala un campo de oportunidades para el arte.

PROGRAMA DE RESIDÊNCIAS
ARTISTAS EM DISPONIBILIDADE

João Modé
Claudia del Río
Rosario Bléfari
Ricardo Basbaum
Francisco Tomsich &
Martín Verges
Gonzalo Pedraza
Diana Aisenberg
Diego Melero
Júlio Lira
Nicolas Floc´h
Maria Helena Bernardes
& André Severo
Nicolás Paris

¿Traducción o transcripción o transformación o transmisión?
¿Hasta qué punto lo que estábamos viendo era la creación de proyectos de arte público y social, y hasta qué punto son proyectos que realmente entendían o contenían una conciencia de trabajar para el otro a largo plazo?

Hay que encontrar la mejor manera posible de dejar sentada esta experiencia para la experiencia de las bienales.

Tania Bruguera
durante a Mesa de Encontros
Artistas em disponibilidade,
Porto Alegre, 2009.

"(...) é muito importante que as pessoas das cidades por onde transita a REDE tenham seu momento de reflexão sobre o significado do que é uma rede e participem do projeto deixando a sua trama"
J. M.

Rede é um projeto itinerante e interativo. Envolve a confecção de uma trama com a utilização de diversos procedimentos e materiais e a participação direta das pessoas.

Depois de montado um pequeno núcleo – um pequeno emaranhado de cordas e fios – que chamo de 'embrião', o público inicia sua participação, de forma bastante espontânea, fazendo com que a rede cresça.

A ideia inicial é trabalhar na fronteira do estado do Rio Grande do Sul com o Uruguai, em cidades em que o limite entre os países acontece sem acidentes geográficos naturais como rios, por exemplo. Deste modo, poderemos desenvolver a rede atravessando as fronteiras interligando as pessoas. Pensei também em pequenas vilas, onde de alguma forma, poderemos 'materializar' as relações entre as pessoas e destas com o entorno.

A fronteira representa, mesmo que neste caso de maneira bastante discreta fisicamente, as diferenças e semelhanças de convivência entre estas duas culturas com *backgrounds* diversos. Nesta fronteira, em particular, uma situação ímpar acontece onde diversos tipos de 'contágio' permitidos ou não, convivem com a memória de disputas históricas.

O projeto propõe, de alguma forma, materializar estas relações, interligando as pessoas na/em rede em novas conexões matério-afetivas.

Como as cidades não são grandes, penso que o ideal é um período de um a quatro dias em cada cidade dependendo do número de habitantes. Imagino que podemos desenvolver o projeto em umas cinco cidades. Talvez, iniciando num vilarejo, partindo para as cidades de fronteira. Teremos, então, sempre a mesma rede, crescendo em cada lugar que passar.

JOÃO MODÉ
PROJETO REDE

Projeto REDE, 2003, Rio de Janeiro.
Foto: João Modé

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1 Não foi preciso nenhuma metodologia específica de adaptação ao projeto. Venho desenvolvendo o projeto *REDE* desde 2003, e quando Marina me convidou para participar de sua curadoria para a Bienal, propus realizá-lo na região fronteiriça com o Uruguai. Pensei que a *rede* seria uma boa forma de discutir a ideia de "fronteira".

Iniciamos a rede num pequeno vilarejo próximo à Sant'Ana do Livramento, chamado Vila de Palomas. Lá, contamos com a participação de alunos de uma pequena escola, de funcionários de uma vinícola e das pessoas que lá vivem. De Palomas, seguimos para a região onde o Brasil faz fronteira com o Uruguai e com a Argentina e montamos a rede em Barra do Quaraí (Brasil), depois em Bella Unión (Uruguai). Pensamos em ir a Monte Caseros, na Argentina, mas o rio Uruguai estava cinco metros e meio acima de seu nível normal, o que impossibilitou a travessia. Partimos, então, para as cidades de Artigas (Uruguai) – onde montamos a rede que vínhamos construindo – e Quaraí (Brasil) – onde começamos uma nova rede. As duas redes eram interligadas por uma corda que atravessava o rio Quaraí (ou Cuareim). De lá, passamos pelas cidades de Aceguá – que tem o mesmo nome tanto no Brasil quanto no Uruguai – onde juntamos as duas redes. Em seguida, fomos para Sant'Ana do Livramento e Rivera, onde finalizamos o projeto. Em todas as etapas, contamos com a presença de estudantes, turistas e habitantes de um modo geral. Vale lembrar que o projeto *REDE* não tem fim: um dia todas as redes já construídas serão unidas para que a grande rede resultante continue crescendo….
É possível analisar vários sistemas a partir da ideia de rede. Sugerimos que os professores partissem dessa noção abrangente de rede para trabalhar com os alunos. Pela característica democrática do projeto, procuramos fazer com que o maior número de pessoas de diferentes grupos participasse. Procuramos divulgar intensamente o projeto nos meios de comunicação locais, com entrevistas em rádios, carros de som, e comunicação boca a boca.

2 Já na viagem de investigação, fizemos contatos com pessoas de diversas áreas e pudemos contar com a colaboração da Nelzita Maria Garcia de Paiva, que é ligada à educação na cidade de Sant'Ana do Livramento. Ela abraçou o projeto com muito entusiasmo e agendou a participação de turmas de diversas escolas. Nessa etapa, começamos a construir uma rede de divulgação para o projeto, que envolvia agentes culturais, artistas e autoridades públicas brasileiras e uruguaias.

A participação do público sempre acontece de forma bastante espontânea. Não é necessário ter nenhuma habilidade especial para fazer a rede. Quando os grupos chegavam para participar do projeto, procurávamos, na medida do possível, fazer uma pequena introdução com o histórico do projeto e os motivos da escolha por aquela região.

3 Eu acredito na força transformadora da arte. A escolha da região de fronteira para desenvolver o projeto fez com que a união entre as pessoas dos dois

países acontecesse efetivamente. Em diversos momentos tínhamos brasileiros e uruguaios trabalhando juntos na construção da rede, entrecruzando suas fronteiras (geográficas, culturais, históricas) não só fisicamente, mas também ideologicamente. Creio que essa união aconteceu de forma mais eficiente do que a promovida pelos políticos, em uma espécie de diplomacia afetiva.

4 Pedi ajuda à Gabriela Silva – produtora da Bienal que me acompanhou durante todo o processo – e lembramos de alguns itens. Para mim, várias palavras eram novas, não só as do castelhano, mas também algumas "gaúchas" como "piola": palavra que as crianças usavam para designar fio. Um menino, em Livramento, disse que "não imaginava que um monte de piola assim junto podia ser tão bonito". "Nylon", por exemplo, é utilizada para designar as lonas plásticas que usávamos para empacotar e transportar a rede de um local para outro; porém, Maria Morais, coordenadora da Junta de Bella Unión, usava, com frequência, a palavra/gíria "Lujo!" (em espanhol) em diversas circunstâncias.

Além das palavras, outras coisas foram marcantes no período em que estivemos por lá, como o vento da campanha, que nos atrapalhava muito nas montagens e desmontagens da rede e que nos acompanhou durante quase todo o percurso; a presença de cachorros sempre

Pela ordem de cidades, passamos por Vila de Palomas (Livramento) – Barra do Quarai – Bella Unión – Quarai e Artigas (simultaneamente) – Aceguá (uruguaia e braslleira) – Rivera e Santana do Livramento (simultaneamente).

Gabriela Silva, coordenadora de produção do Programa de Residências

Marco fronteriço em Aceguá / Acegua, com a REDE de fundo.
Foto: João Modé

próximos à rede, em todos os lugares onde montamos, como guardiões. E, apesar de não termos utilizado as lãs artesanais da região com frequência, penso que a familiaridade de seus habitantes com o material contribuiu para que se sentissem mais à vontade com os fios e com o objeto rede. Além disso, havia também os "panchos", "chivitos", "milanesas", "Pomelos", "parillas" e "Patricias"... A gente sempre dava um jeito de comer do lado uruguaio, onde se comia – e bebia – bem, e mais em conta. Mais ainda: fizemos amizades com pessoas as quais ataram um nó forte conosco.

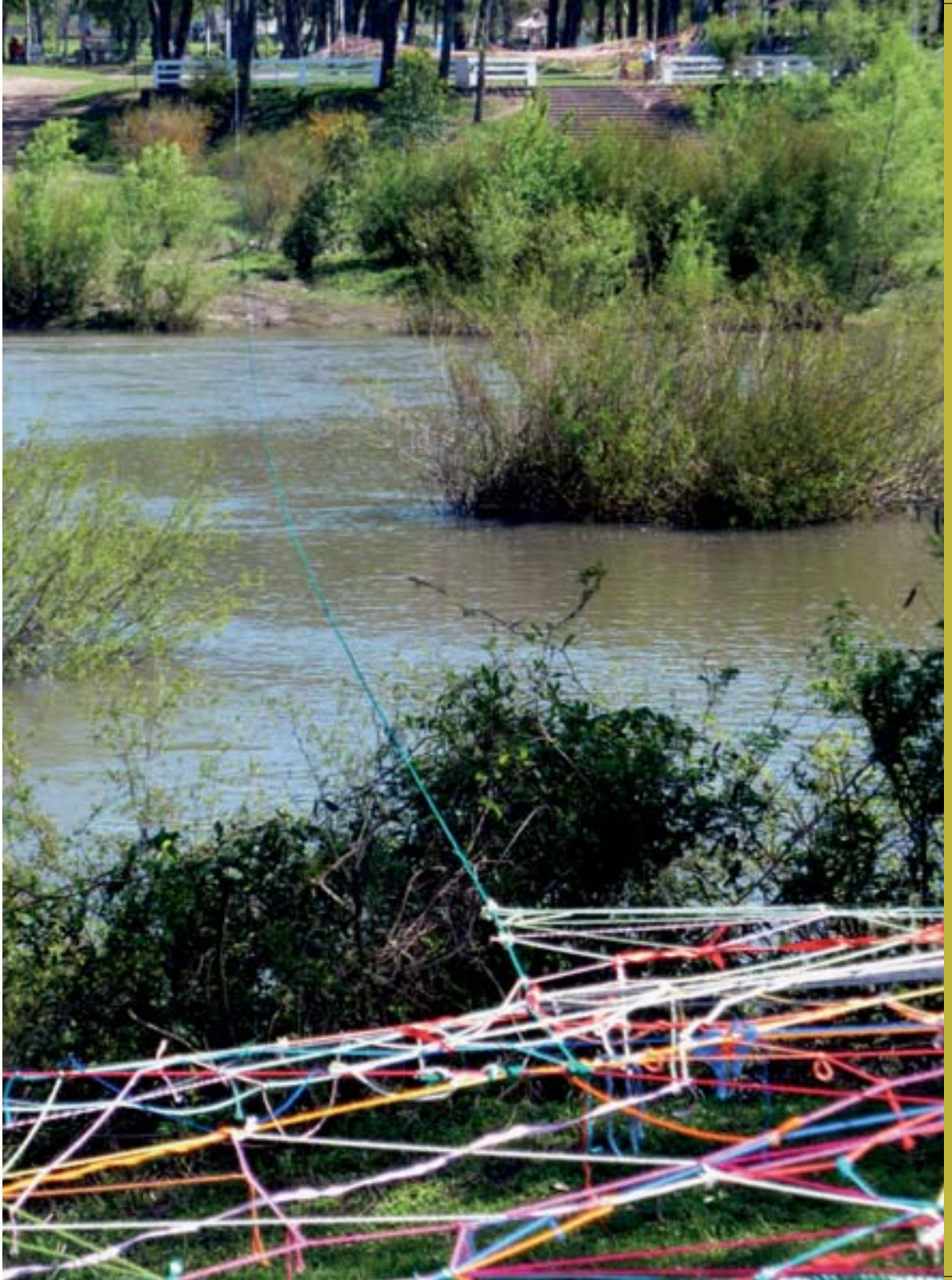
Nosso "circo" era formado por três pessoas, eu, a produtora, João, o artista e Delmar, o motorista, ajudante fechador de rede com fio e com lonas. Eventualmente, entre uma cidade e outra tínhamos algumas pessoas que se juntavam. Sempre os cachorros. Em todas as cidades a Rede sempre teve um cão de guarda. Nossas funções consistiam em João explicar o projeto e sua proposta, eu cortar os fios e passar às pessoas e Delmar passar o dia alcançando água e fechando mais a rede.

Gabriela Silva, coordenadora de produção do Programa de Residências

Na página ao lado, Vila de Palomas, Sant'Ana do Livramento, Brasil.

Nesta, Barra de Quaraí, Brasil.

Fotos: João Modé



Na fronteira Artigas–Quaraí tínhamos duas redes: uma em cada país. Porém as duas redes eram interligadas por uma corda que saía de uma, atravessava o rio Quaraí/ Cuareim e se encontrava com a outra no outro lado.

Na página ao lado , Bella Unión, Uruguai.

Nesta, Quaraí, Brasil –
Artigas, Uruguai [ao fundo].

Fotos: João Modé

Em todas as cidades que fomos buscamos apoio das Prefeituras e/ou das Juntas ou Intendências para uso dos espaços, contato com escolas e auxílio na divulgação. Em todas elas, sem exceção, conseguimos todo o apoio necessário e a organização de visitas de escolas. É necessário destacar com estrelinhas a participação da Nelzita da 19ª CRE, que é o anjo-da-guarda do circo. Apesar dela não ter conseguido nos acompanhar todo o tempo, ela foi a grande articuladora de boa parte dos contatos e das agendas com escolas da região. Nelzita foi incansável em conseguir apoio das secretarias e intendências, de estimular as pessoas responsáveis por estes setores a observar o projeto Rede como um catalisador de integração e diversas foram as vezes em que nos agradecia pelo estímulo de levar algo tão importante para a região.

Gabriela Silva, coordenadora de produção do Programa de Residências

Na página ao lado, Aceguá, Brasil – Aceguá, Uruguai, onde unimos as duas redes.

Nesta, Sant'Ana do Livramento, Brasil – Rivera, Uruguai.

Fotos: João Modé

"El dibujo es contagioso y el arte también... club... son escenas, abren espacios."
C. R.

CLUB DEL DIBUJO

¡Dibuja! Drawing!
Espacio dedicado al dibujo, a su estudio, cuidado, promoción.

Club del dibujo es una exhibición con el formato de encuentro, donde artistas, amateurs, público se reúnen.

Club del dibujo *es una plataforma de reconstrucción de la urbanidad a través de la ejercitación colectiva de una tarea placentera e innecesaria.*
Pensado por artistas para públicos amplios, especializados y no especializados.
Nos reunimos en 2002, inspirados por nuestro gusto por dibujar, mirar dibujos. Por la influencia de los proyectos compartidos con Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1987) y por el manifiesto *Promoción Internacional para el estudio y la práctica autodidacta del dibujo* (Norberto Chávez, América Sánchez, Barcelona, 1979.)

El dibujo es un medio que parece de baja tecnología, no necesita virtuosismo para ser practicado, ni estará a la moda.

Nos interesa su capacidad de rápida disponibilidad, estés donde estés podés dibujar. ¡Y es portátil!

El dibujo, antropológicamente hablando, es una huella arcaica que atraviesa los siglos.

Es una reserva de humanidad. Es capital social.

¿Por qué un club?
Los clubes son formas genuinas de asociacionismo, cooperación y amistad. El club es un tipo de formación que tiene más de 100 años en la Argentina. Altamente incorporado a los modos de vida de nuestra sociedad, de comprobada eficacia simbólica y donde las políticas de la amistad encuentran un formato fluido de desarrollo.

Nuestro Proyecto comprende: **Eventos, Colección y Entrenamiento**.
Pieza de dibujo, un cuarto de paredes-pizarrón es una **Sala de ensayos**.

Es una **Pieza de aprendizaje**[1].

Es que el universo que viene a desplegarse cuando uno la ejecuta[2], media entre el proyecto y la improvisación.

Un **dispositivo** específico para plantear procesos de problemas.

Plantear textos e imágenes.

Plantear conversaciones, con la particularidad de un vínculo performativo, ya que el espacio es lo dibujable. Imposible sustraer el cuerpo de ese lugar.
In situ, ver al o los ejecutantes de la pieza de dibujo es de gran interés. Una vez terminada, los resultados visuales continúan despertando motivaciones y preguntas. La pedagogía es performativa.

Pedagogía como método y forma.

¿Por qué pizarrones?
De chica, en casa había pizarrones en cada ambiente (dice Claudia). Vivimos en una

ciudad de la Argentina donde abundan en las calles. Son eficientes con la memoria y la comunicación. Son lúdicos y contagiosos en su práctica.
Permiten actos de colaboración, actos de experiencia de familias, de formas nuevas, de actos de conversación.

Son blandos y transformables. Expanden. Es la Conversación Expandida una forma de vida muy prometedora.

La **Sala de ensayos** tendrá su adecuación según la disponibilidad de la ciudad o pueblo donde se determine hacerla. Es un espacio pintado de negro pizarrón, o forrado de panelería de madera y pintado de negro pizarrón. Allí se utilizan materiales como la tiza líquida o seca; también el pegado de papeles y distintos materiales. Registro escrito o en video de lo que sucede en su interior.
La pieza puede borrarse (se registra) y volver a ser dibujada, cuantas veces uno quiera.

Partitura visual y particella
Este proyecto está inspirado en la escultura social de Joseph Beuys, en los pizarrones de la historia del arte – Joseph Beuys, Rudolf Steiner, Tacita Dean, Jaroslav Koslovsky – y en nuestra constante pregunta sobre la función del arte.

¿Tienes pizarrones en tu casa? ¿Puede el dibujo en un pizarrón ser una utopía regresiva?

Las actividades y objetivos finales los voy a precisar una vez que conozca el campo de trabajo, mis socios locales, el presupuesto, y que acuerde los tiempos.

De las propuestas estructuradas a partir del empleo del dibujo, la de Claudia implica espacios de producción del arte como formas de presencia afectiva y social. Su "club", como forma novedosa de encuentro creativo, se mantiene al margen de los requerimientos curriculares. Lo que sí admite es la diversidad de capacidades, y para no establecer jerarquías dispone de otras categorías: la accesibilidad y la confianza en la capacidad propia, además de una cuota de disciplina proporcionada por la práctica, la cual resulta determinante como generadora del oficio, una cualidad un tanto olvidada en nuestro tiempo.

Lo que me dejó muchas peguntas es su planteamiento de borrar, pues en mi experiencia permanece la orden de no hacerlo cuando mientras se dibuja, basta con trazar encima; pero aquí, borrar tiene el sentido de empezar de nuevo, olvidarse de la obra definitiva, del fetiche de la obra de arte, e incluso de la exigencia de parecer espontáneo.

Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *Club del dibujo*

1. Dice Reinaldo Laddaga ante la pregunta sobre la traducción de pieza didáctica de Bertold Brecht: "la traducción (de *Lehrstucke*) es mía. La verdad es que 'piezas de aprendizaje' es mejor (porque son menos piezas que enseñen algo que piezas en la preparación de las cuales se produce un aprendizaje)".

2. Pieza musical o teatral, en tanto instructivo conceptual que alguien o algunos ejecutan; la referencia viene de la música, el teatro y la danza.

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1 Consideré importante trabajar en este proyecto sin suponer nada de antemano sobre la vida cultural en Santa María. La confianza en que se podrá percibir una ciudad es una metodología aparentemente lenta: ¿Cómo son los periódicos? ¿Qué tipo de comercio abunda? ¿Cómo es la arboleda, el clima? ¿Hay perros de la calle? ¿La ciudad es limpia? ¿Cómo son los días domingo? ¿Qué tipo de divertimentos tienen? ¿Cómo usan su tiempo de descanso? ¿Hay zoológico? ¿Cuántos museos y lugares alternativos de arte hay? ¿Cómo son las escuelas publicas? ¿La gente camina, tiene coches, se ocupa de sus veredas? ¿Cómo, dónde y qué comen? ¿Qué cuelga de sus ventanas, usan cortinas? ¿Qué tipo de palabras usan todo el tiempo? ¿Dicen "¡gracias!", "¡de nada!"?

Con Adauany Zimovski, la productora del proyecto, visitamos, durante el viaje de investigación, a agentes culturales de la ciudad, grupos activos en arte y ciudadanía como CUICA y OCA, conocimos al secretario de Educación, a la Secretaría de Turismo, al secretario de Cultura; fuimos a algunos ateliers donde se dan clases de arte, a galerías de arte, a tres escuelas públicas de niños, a la Escola Municipal de Arte Eduardo Trevisan y a una escuela de turismo; di charlas en la Faculdade de Arte e Design de la Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) y en la Escola Municipal de Arte Eduardo Trevisan.

En estos sitios hicimos encuentros que llamo clubes, donde nos reunimos de modo informal a dibujar y conversar. El objetivo era dar a conocer la propuesta del **Club del Dibujo**, pensar en una actividad para Santa María e investigar cómo serían las relaciones entre personas no dedicadas al arte, su accionar en un espacio-dispositivo, la **Sala de Ensayo** o **Sala de Quadro Negro**, espacio más bien vincular y performativo.

¿Estaríamos dispuestos a observar, aprehender y ofrecer esta casi máquina temporaria, un espacio para albergar una versión local del Club de Dibujo?

¿Cómo sería el cruce entre artistas y personas curiosas que gusten del arte, en este espacio?

Luego de este viaje de observación, comenzó el diseño de la primera idea del proyecto, que seria la **Sala de Quadro Negro** (pizarrón), diseñada según ciertas relaciones formales con los *Bólidos,* de **Helio Oiticica,** y que se ubicaría en el Parque Itaimbe. Por fuera, sería pintada de los tres colores que abundan en la ciudad y en el campo, colores de tierra y casas pintadas, colores que me impactaron durante el viaje en bus de POA a Santa María y que podemos encontrar en las obras del mismo Oiticica.

A pesar del desarrollo de esta propuesta, el clima, la persistente lluvia y diferencias entre nuestra visión del proyecto y la de organismos oficiales demoraron su realización. Por lo tanto fue necesario implementar un segundo plan: buscar un espacio preconformado.

Gracias al colectivo de músicos y artistas visuales **Macondo** conocimos la sala de teatro TUI –Teatro Universitario Independiente–, una sala de 13 por 7 metros, con espacio para gradas en la misma plataforma.

Allí se acondicionó finalmente el teatro para la **Sala de Ensayo**, con la colaboración de los artistas del Espacio Dobradiza: Giovanella y Maroso.

Confiamos más bien en el poder de los vínculos entre personas y en su encuentro con experiencias tan antiguas y conocidas como el dibujo y el teatro.

Invitamos a escuelas, artistas, amateurs y estudiantes, y se realizaron ensayos de teatro, clases con profesores de varias disciplinas que, junto con el público casual, llevaron adelante diferentes propuestas en la sala.

2 Personalmente esta residencia ha sido un grandísimo aprendizaje: sobre las relaciones políticas institucionales, sobre la invención de otra política basada en el vínculo entre la observación y la posibilidad de generar otras respuestas *(¿Grito y Escucha?)*

La experiencia puso a prueba la capacidad flexible del proyecto, ese espacio de hospitalidad del dibujo y de la escritura que alberga y se abre a las personas.

¿Qué capacidad de receptividad tuvieron el club y la sala? ¿Cómo fue entendido y disfrutado?

De los efectos más potentes que encuentro, uno ha sido confrontar esta experiencia con los conceptos de arte que tienen tanto las personas que participaron como la comunidad que observó a través de la prensa su desarrollo.

Es una sala que está dirigida al cruce entre profesionales y público.

¿Cómo se cruzan los oficios?: la profesora de Geografía, con la profesora de Pintura, con el arquitecto, con los profes de teatro, con el carpintero, con la actriz, la escritora?

3 La **Sala de Ensayo** dispuesta a transformarse, borrándose y volviendo a ser dibujada es casi una arquitectura humana, una escultura social. Genera en las personas el deseo de abrir canales de comunicación, que se contagia en la alegría de los encuentros.
Esta coexistencia entre los modos de trabajo y expresión, ya sean sistematizados, institucionales o "autodidactismos", hace que se imanten entre ellos, creando otras relaciones y encuentros.

La Sala de Ensayo deviene –en su transcurso– un estado de club de improvisación.

Se sitúa entre el proyecto y la improvisación.

Allí se encuentra ese sitio pedagógico no anunciado. El dibujo, la poesía y el teatro son modos muy antiguos, fabulosamente precarios; conservan en su "material" un estado de preinstitucionalidad.

El dibujo es una forma de comentario de la realidad y forma política de subjetividad.

Estos tres oficios desplazados de lo disciplinar se encuentran en la Sala de Ensayo.

Hace referencia directa en lo espacial al teatro y sus procesos colaborativos. Y a la pedagogía fuera de sitio, con instrumentos tecnológicos como el pizarrón y el borrador.

Gosto muito da maneira como o subtítulo do projeto - Sala de Ensayos - se relaciona com a dinâmica de desenhar e apagar. Nesse processo existe uma grande liberdade de ação, possibilitada por elementos simples, porém tão fundamentais, como a superfície de uma parede e os materiais de desenho.

Adauany Zimovski, produtora do projeto

O que dizer do Paraíso? Que palavras usar para simplesmente e humildimente dizer que fico sem palavras para descrever a mais pura arte respirada aos céus de um novo mundo, um mundo novo, cheio de meios e maneiras para descobrir. Não existem palavras nobres suficientes para isso, apenas as gentís para descrever que foi o paraíso livre da arte. Um sonho vivído de verdade e sentido com realização.

Luísa da Silva Almeida, 16 anos – EMAET, Santa Maria

Ver as linhas passearem pelas paredes do Club e o modo contagiante como se multiplicavam e como enchiam de cores os olhos de todos os participantes foi tocante. O desenho estendia-se para o corpo a medida que estes ocupavam o ambiente. Com toda a movimentação e vontades emergentes, os seres redesenhavam-se.

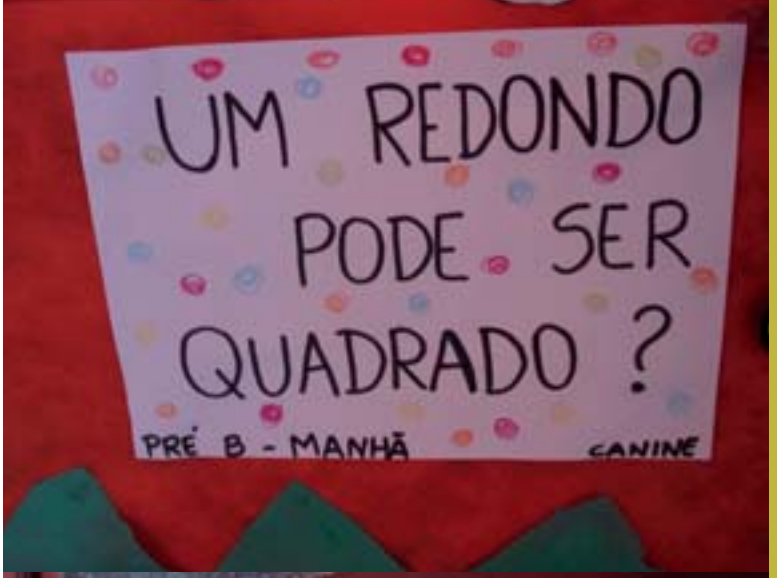
Alessandra Giovanella, artista convidada

Mientras trabajábamos sucedían muchas cosas al mismo tiempo, entre sonidos de tizas:

Conversaciones en el ***Quadro Negro***.
Un teatro revestido de pizarrón negro de techo a piso.
• Una performance fuera de encuadre.
• Dibujos en pizarrones movibles de formato circular.
• Dispositivos de colaboración entre personas.
• Una institución portátil para descubrir.
• Un nivel de igualdad y horizontalidad entre profesionales y amateurs del dibujo.
• El despertar de vocaciones y la afirmación de otras.
• Una investigación atenta sobre las traducciones que podemos hacer para construir nuestra propia historia.
• La unión entre lo que uno sabe y lo que uno no sabe.
• La pedagogía como forma y contenido.
• Todos los gustos y deseos de lo que una comunidad pueda imaginar.
• Funciones de teatro.
• Ensayos de música.
• Dibujos de artistas y amateurs.
• Clases, encuentros y, justamente, lo que nunca sabremos.

En pedagogía, es interesante pensar que el efecto de la experiencia nunca puede ser anticipado.

4 El tema de la lengua y la traducción, de nuestras lenguas, el portugués y el español, tan parecidas y en realidad bien diferentes, ha generado un humor permanente. Todo el tiempo se puso a prueba en disparates deliciosos de encuentros y desencuentros. La gracia de los parecidos.



A força do encontro produzindo um lugar de afirmação: a dimensão performática, o estar juntos, o tempo real de cada gesto e de cada prática compartilhada. Assim percebemos e sentimos a presença e intensidade do Club del Dibujo em Santa Maria. O interesse pelo desenho mobilizou cada uma e cada um que lá esteve. Não para atender necessidades outras além da expressividade afirmada. O que costuma fazer das práticas e encontros meros meios para outros fins, não teve abrigo. O acolhimento era para composições intensivas, presenças interessadas e mobilizadas pelo desenho, pela prática livre, pela expressividade proliferante e contagiante, todo um aprendizado comum.

Leonardo Retamos Palma,
Integrante do Macondo Coletivo (Santa Maria, RS), da Rede Universidade Nômade (Brasil) e da revista Global Brasil.

Mural de escola em Santa Maria / RS.
Foto feita durante a viagem de investigação de Claudia del Río à cidade.
Foto: Adauany Zimovski

Porta da sala de artes da OCA Brasil em Santa Maria / RS.
Foto: Claudia del Río

CLUBEDODESENHO
Desenhar sempre me diverte!
Silvia para Elias
OUT/2009
CLUBEDODESENHO
Desenhar sempre me diverte!
De Elias para Silvia
CLUB DEL DIBUJO
CLUB DEL DIBUJO

Na página ao lado, troca de retratos feita na Sala de Ensaio, realizada no TUI (Teatro Universitário Independente) de outubro a novembro de 2009.
Foto: Claudia del Río

Nesta, desenho de água em frente ao EMAET (Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan, no centro de Santa Maria/RS.
Foto: Adauany Zimovski

Maquete da *Pieza de Dibujo* (projeto original).
Foto: Claudia del Río

7ª BIENAL DO MERCOSUL
KIT CLUBE DO DESENHO
CLAUDIA DEL RIO
OCT 2009

LOIRA
ABY

Participar do clube do desenho e principalmente poder interagir com minhas colégas nos painéis, foi uma experiência maravilhosa. Seria muito bom se tivessemos o mesmo projeto aqui em nossa cidade.

Fátima Bortoluzzi – EMAET, Santa Maria

Gosto de observar a Sala de Ensaios em sua flexibilidade latente, que potencializa tanto práticas artísticas já fundamentadas como gestos simbólicos genuínos – ambos com recursos básicos e precisos. As ações acompanhadas por mim no Clube do Desenho reforçaram a concepção de que o ato de desenhar está em todos. E não estou afirmando que esse projeto homogeiniza todas as práticas, mas que evidencia a sutileza de cada uma delas.

Elias Maroso, artista convidado

Na página ao lado, peças do Kit Pedagógico proposto por Claudia del Río para usar nas atividades da Sala de Ensaio.
Foto: Claudia del Río

Nesta, Enio Monteiro interferindo no trabalho de Elias Maroso, na Sala de Ensaio.
Foto: Alessandra Giovanella

Num trabalho de residência, acho que quanto mais o artista se aproxima e se apropria da cultura local, mais rica é a experiência e a troca de informações. Em um país estrangeiro, as diferenças são ainda mais contrastantes e, muitas vezes, se faz necessário que o artista consiga se adaptar às características dessa comunidade.

(...) Acredito que o apoio veio mais de esferas independentes e coletivos de arte (Sala Dobradiça, Art Pública, Macondo e TUI). O EMAET (Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan) foi a instituição pública que mais participou do processo todo.

Adauany Zimovski, produtora do Programa de Residências

Na página ao lado, Marcelo Forte após sua interferência na Sala de Ensaio.
Foto: Alessandra Giovanella

Nesta, pessoas trabalhando na Sala de Ensaio.
Fotos: Claudia del Río

“Escribir...
Dibujar
Extenderlo un poco más...
lo estoy cantando
se vuelve más liviano
se viaja más lejos
llega más hondo
es menos pesado.”

“El artista que llevamos
dentro no tiene horario”
R. B.

ROSARIO BLÉFARI

TALLER DE CANCIONES:
sugestión y escritura como notación musical, la canción o cómo decir las cosas bien

La experiencia de hacer canciones y tocarlas en una banda de rock y la de conducir distintos talleres de canciones en Buenos Aires y en ciudades de diferentes provincias de la Argentina, tanto para artistas de la canción que buscan ampliar sus recursos como para docentes de materias artísticas y literarias, se enriquecen una a la otra constantemente.

Siempre trabajando a partir de la escritura, pude observar cómo la necesidad y la capacidad de hacer canciones es una constante que se mantiene intacta desde la infancia y que incluso se va incrementando con el paso del tiempo aunque se mantenga oculta, esté temporalmente bloqueada o parezca haber llegado a su fin. Una de las llaves que puede habilitar nuevamente ese lugar es la conexión con la escritura, conexión que solo necesita ser advertida para ser activada. A partir de allí, desatando la fluidez de la palabra se desata la música que le corresponde. Escribir es trazar, planear, el dibujo de la palabra reaparece como dibujo de la melodía –partitura–, y sobreviene la necesidad de decirla, de alivianarla en el aire a través del sonido, elevándola en el canto. Así es como aparece la canción como una extensión del decir, que a veces susurra, ruge, repite o encanta. Y en el infinito de variables expresivas se multiplican los sentidos. Palabra pronunciada dice mejor, vale por más. Palabra dibujada, tachada, pintada, se ve y siempre se oye. Su melodía afina y entona los sentidos.

Este taller se propone que sus participantes conozcan, reconozcan, prueben y desarrollen distintos accesos a la composición de letras y melodías, siguiendo consignas de escritura que los lleven a revisitar y ampliar el concepto canción, extendiéndolo sobre el campo del decir y del mostrar. Para aproximarnos a estas expectativas investigaremos las diversas variantes de la expresión hablada y escrita por medio de procedimientos y conceptos provenientes de las artes visuales y escénicas.

Como objetivo final se propone considerar el género canción como un arte generador de conocimiento que es a la vez un vehículo liviano, veloz y muy contundente; entendiendo este conocimiento como experiencia, visión del mundo, modo de comprensión, reconocimiento, desconocimiento y como construcción a través de la invención de combinaciones y estructuras, es decir, la canción como obra y la obra como conocimiento.

Se trata de observar y enunciar de alguna manera lo que usualmente no habla y que tiene que ver con las fantasías que rondan a quien hace canciones, y de cómo se puede provocar el temple propicio para hablar ese idioma y para crear una forma propia dentro del mismo código. No se trata de explicar estructuras o armonías adecuadas, algo que puede obtenerse mediante el análisis de las formas de lo que ya está hecho, analizando una buena canción, por ejemplo, y tratando de aprender de eso.

No todo tiene que ver solamente con el momento de sentarse con la guitarra o el piano, el lápiz y el papel, sino que la tarea del hacedor de canciones se extiende durante todo el día, es algo que se hace hasta cuando se duerme. Traté de detectar qué cosas hacía yo misma o ponía en funcionamiento para que todo ese trabajo que se hace casi sin querer se vuelva *hacer canciones*. La primera respuesta fue observar, registrar, escribir. Escribir es el enlace, en ese amplio sentido que abarca el leerlo y escribirlo todo. Leer también es escribir. Aun antes de aprender a leer y escribir ya leemos y escribimos. Leemos lo que vemos, escuchamos y sentimos. Leemos signos, complejos caracteres, frases,

párrafos y novelas enteras que el mundo nos brinda, leemos acciones, actitudes, caras, sonidos. Secuencias de las que sacamos conclusiones ("mamá se va", "papá volvió", "esto le gusta", "esto no le gusta", "me van a dar de comer", "el día termina", etcétera) y también juegan un importante papel los sonidos anteriores a la palabra con los que nos hacemos entender, nuestras expresiones más primarias: boca abierta, grito, chasquido, vocales que significan clamor, lamento, júbilo, inquietud, etcétera. Todo esto ya tiene que ver con las canciones. Porque ese primer lenguaje que manejamos leyendo imágenes dispuestas en secuencias, no solo imágenes visuales sino imágenes sensoriales, y que nos provoca sonidos, que nos provoca el habla y lo activa, es el mismo que después podemos usar en las canciones, para decir las mismas cosas de siempre de maneras diferentes. Y ese hilo sonoro que responde al mundo y es la expresión de nuestras emociones que se van combinando, dominando, reconstruyendo, encuentra en la palabra cantada su máxima expresión.

Escribir puede ser un activador de la canción y de cualquier arte, y no la escritura del escritor que trabaja sobre una obra determinada, sino la escritura en general, desde las anotaciones en un diario donde siempre somos adolescentes, las cartas hoy convertidas en mails o recuperadas amorosamente para el pariente o el amigo a quien queremos agasajar con un envío postal, los apuntes tomados durante una clase aburrida y que son registros cargados de opinión, o durante una clase brillante cuando no alcanza la velocidad de la mano para registrar el encuentro entre lo escuchado y lo que nos provoca pensar –maravilloso ejercicio de síntesis–, los márgenes escritos en un libro, las listas de lo que necesitamos o tenemos que hacer, las preguntas, las quejas, los recordatorios en una nota dejada a alguien en la casa o en el trabajo, esas especies de cartas del lector que no se envían a ningún diario, o el editorial de nuestro día, textos que continuamente estamos procesando sin darnos cuenta...

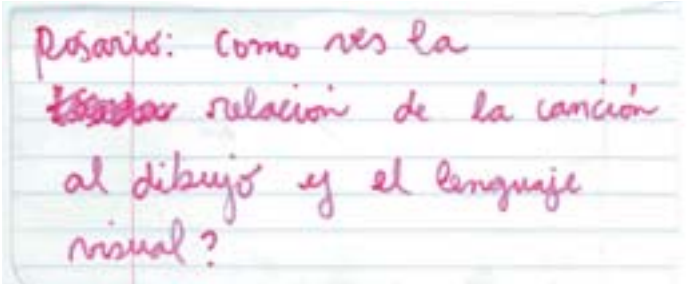
Algo empieza con la exageración de la importancia dada a las canciones, es la exageración de considerar que el mundo está puesto ahí para que hagamos canciones, que nos habla en canciones y que debemos interrogarlo y contestarle de esa manera también, de que siempre se necesita una canción para decir lo que no se puede decir de otra manera, y que aun si se puede decir de otra manera es preferible decirlo con una canción. Cuando uno se da cuenta de esto, o cree en esto, y está preparado con algunas herramientas a mano, puede empezar y no detenerse ya más.

Así fue como empecé a idear una serie de "lianas-guía" para impulsarse dentro de esta suposición. Por ejemplo, imaginar una sociedad de compositores que recibe constantes pedidos, pedidos de canciones; porque en este mundo donde la canción es el gran vehículo de expresión se necesitan constantemente canciones para explicar algo, para no olvidarse, para pensar en voz alta, para convencer, para difundir, para llorar, para bailar, para olvidar, en fin... infinita lista. Una buena cosa es andar por ahí viendo qué canciones se pueden necesitar, para componer justamente esas, eso sería estudiar la demanda. Entonces se descubre que hay, primero que nada, necesidades expresivas, cosas que la gente no se anima a decir o a decirse porque pueden ser dolorosas o dar vergüenza o simplemente porque son complejas de explicar. Y allí está el hacedor de canciones atento, tomando apunte de los detalles, como si tomara el pedido de la canción.

Es una propuesta con acento en lo corporal, elemento clave donde la hegemonía del signo y el peso de lo escrito ceden frente a la voz y al movimiento. En ese sentido, su proyecto des-simboliza, quita fuerza coercitiva a la narración, al relato; su propuesta se enriquece al dejar que fluya el cuerpo y permitir el cruce de lenguajes, y por tanto de personas y afecciones, entendidas como intimidad compartida. Lo que marca a este experimento es un elemento educativo fundamental, la pasión – colocada por encima de la noción de autoría. Su idea de la voz propia y del placer permanece a lo largo del trabajo, lo cual lo vuelve entrañable.

Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *Taller de Canciones*

Porque va a hacer una canción a medida. El mismo hacedor puede a su vez hacer pedidos de canción, hurgar en sus propias necesidades y tratar de formular su propio pedido. Todo esto requiere un ejercicio de la fantasía donde primero que nada hay que exagerar el papel de la canción y después detectar, desde esa poderosa sugestión, las necesidades y deseos que están en el aire.



Las herramientas serían proporcionadas a través de la práctica de ciertos ejercicios que se hacen para llegar indirectamente a la canción y que permiten ir derivando distintas producciones artísticas, de otro orden, en el camino a la canción. Son ejercicios de observación, de descripción, de edición, cosas que se hacen para practicar, para entrar en calor, para soltar la mano, para distraerse y que la canción sea aquello a lo que se llega de golpe casi sin querer, cuando creíamos que estábamos haciendo otra cosa.

Uno de ellos son los bocetos, la toma de apuntes permanente, como si todo pudiera ser anotado. Estar atento, por lo tanto, a todo lo que uno puede leer del mundo para después escribir la futura letra y así reescribir también un poco el mundo. La letra puede hablar de un estado íntimo, propio, interno, pero el lenguaje se toma del mundo y se construye a partir de este, por lo tanto también se reconstruye el mundo, hacer una canción es una acción de demarcación y modificación, es un acto que incide, deforma, replica o arrasa.

La mayoría de los autores parte de la música. Compone una música con la estructura de una supuesta canción y después "resuelve el problema de la letra". No hay nada de malo en eso, por supuesto, y de esa manera se deben haber compuesto muchas canciones geniales. Los músicos que se formaron a partir de un instrumento y en eso se entrenaron, suelen tener poca relación con la escritura, al menos que tengan la inclinación a escribir, pero aun así no la relacionan con la composición de la canción. Por eso no suelen partir de la letra y sienten completamente ajeno el escribir, como si fuera algo que solo corresponde a los poetas, a los escritores, y que nada tiene que ver con la música. La letra de canción suele estar muy asociada a la versificación y a la rima, bastante regular por cierto, y existe la creencia de que sólo puede ser dominada por quien posee la habilidad de escribir de esa forma. Pero quien posee esta habilidad muchas veces se encuentra atrapado por esta misma estructura que en principio pareciera facilitar el trabajo del músico.

A mi entender, letra y música deberían ser concebidas como parte del todo de la canción, pero lo habitual es que se consideren muy separadamente, no sólo como dos aspectos diferentes de la misma tarea de hacer canciones sino como dos especialidades diferentes. No quiere esto decir que no puedan hacerlo, por ejemplo, dos personas diferentes. Es la interacción entre letra y música modificándose mutuamente al escribirse lo que le dará a la canción la unidad y la libertad necesaria para no ser solamente un contenido que llena un recipiente vacío previamente diseñado.

Al mismo tiempo es interesante recuperar al letrista como tal, alguien que se dedica a las palabras sin saber tal vez tocar ningún instrumento. Pero en el caso de aquellos que ya han tenido oportunidad de que algunas de sus

letras se volviesen canción gracias a la sociedad con un músico, sufren de cierto mal que puede acarrear esta disociación conceptual letra-música. Se considera que la letra se musicaliza, es decir se la vuelve canción aplicándole algo extraño a ella, y el músico que la musicalice muchas veces exige que la letra "entre" en las frases musicales que se le ocurren.

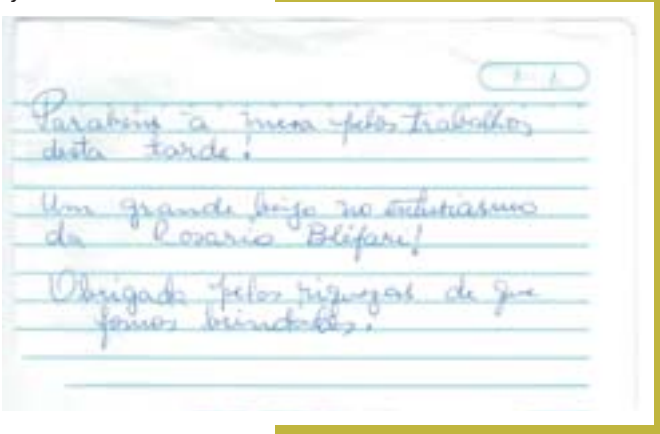
Musicalizar una letra no es hacer una canción. En todo caso el trabajo del músico sería encontrar la música interna de esa letra, y para hacerlo uno de los puntos clave es poder diseñar, a partir de la escritura como dibujo mismo de la letra, una verdadera partitura musical abierta que proporcione pistas para la futura creación sonora. De allí la importancia de ver la letra y al escribirla, dibujarla. Una canción es como una huella-plan. Un rastro, un testimonio y un designio o una profecía a la vez: pasó y pasará.

No alcanzan las palabras argumento, ni concepto, ni idea, ni tema para definir ese núcleo de la canción que es como la genética de su especie: puede haber infinitos individuos, pero hay algo en común que los diferencia de los demás.

Podría decirse que hay una cantidad finita de cuestiones que se tratan en las canciones, igual que en otras obras de arte; sin embargo todo el tiempo hay alguien haciendo una nueva canción distinta del resto, pero de alguna manera sobre lo mismo. Esa especificidad, esa particularidad, está relacionada, por un lado, con el individuo como ente único, combinación original de experiencias y maneras de asimilarlas. Esto nos habla de la importancia de dejarse atravesar por los temas o cuestiones por tratar. No se puede escribir algo original si no se utiliza la propia singularidad para referirse a experiencias que, aunque sean compartidas por muchos, nunca son exactamente iguales.

Una de las maneras de explorarlo es pensar la canción como respondiendo a un pedido formulado de antemano, como si previamente a su existencia, a su composición, se hubiera establecido de qué se iba a encargar esa canción. Sería esta manera anticipatoria, este trazar un plan antes de hacer, una forma de encontrar el lugar para la canción antes de ubicarla en el mundo. También agrega algo relacionado con el trabajo por encargo, con esa presión, con ciertos límites impuestos. También este juego recupera la noción de oficio, del trabajo a medida, siendo el realizador fiel a su calidad y gusto propio pero a la vez poniéndose al servicio de la necesidad de otro.

En el caso de la aplicación de nociones proveniente de las artes visuales se trata de distinguir unidades de sentido. La disposición, el desplazamiento y el reconocimiento de esas unidades y el criterio con el que encuentran su lugar o se recombinan, lo que significa la edición en el manejo de los significantes, todo ello es propio de lo sintagmático, por eso es ahí, en el encuentro de esa linealidad atravesada por los ecos de distintos paradigmas que descubren niveles de significado como capas geológicas, donde aparece nuestra melodía con texto y acompañamiento, el ritmo, la música, la canción, como una especie de sísmico cordón montañoso hecho de hojaldre.



1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

Mi plan original era trabajar con todos aquellos que se interesasen en participar, y entre esas personas quería contar especialmente con profesores de arte o literatura de las escuelas públicas, por considerar que cada profesor conoce su comunidad, a sus alumnos, y sabe cómo adaptar las actividades propuestas a su aula, pero resultó muy difícil contar con ellos en São Leopoldo, ya que las horas de clase los tenían ocupados durante todo el día. Gracias a la cooperación de la Secretaría Municipal de Educación de esa localidad fue posible acceder a las aulas y a los niños directamente durante las horas de música, y también a clases para reinserción de adultos, en dos escuelas diferentes: Escola Municipal de Ensino Fundamental Professor João Carlos Von Hohendorf y Escola Municipal Barão do Rio Branco – Educação de Jovens e Adultos.

Y de pronto, otros puntos comenzaron a aparecer: a través del Centro de Defesa da Criança e do Adolescente Berthol Weber – Proame, cuyos dirigentes me permitieron dar el taller de canciones en el barrio de Feitoria, donde el Proame tiene una casa para actividades de la comunidad. Allí pude trabajar con los niños del barrio que se acercaron, que participaron con entusiasmo y con una rápida asimilación de la idea de componer sus propias canciones.

Todo el personal que trabajaba en esta ONG participó también de una jornada de taller, solos. Algunos de ellos también son docentes y dan clases y organizan actividades con los niños de Feitoria, como un taller que funcionó hasta hace poco tiempo, de percusión y construcción de instrumentos con material reciclado. Fue muy interesante esa experiencia porque en este caso particular –un grupo de trabajo social que estaba atravesando un momento difícil, de toma de decisiones, de crisis– la tarea tuvo un efecto inesperado, resultó algo catártico, casi terapéutico, al reunirse las personas involucradas en torno a una actividad que los hizo hablar distendidamente de los problemas que atravesaban por medio de juegos de escritura e interpretación.

Tuve oportunidad también de dar una clase a un grupo de estudiantes de musicoterapia en la Escola Superior de Teologia (EST), una facultad privada, quienes desde otro punto de vista consideraron sumamente interesante el trabajo para futuras aplicaciones en su campo. Esta derivación resultó novedosa para mí, ya que nunca había asociado mi trabajo a la musicoterapia y estas personas enseguida vieron en la actividad experimentada una herramienta que podía ser valiosa para esa disciplina.

Un fin de semana fuimos con Gabriela Silva, mi productora de la Bienal, a la ciudad de Teutônia donde, en una escuela de música y con un grupo de 20 personas –músicos, profesores, estudiantes de música y productores musicales– realizamos dos jornadas intensísimas de ejercicios de memoria emotiva, escritura, historias contadas y edición de textos, llegando al boceto de canciones y al tratamiento de problemas puntuales, que permitieron a los participantes resolver dificultades que enfrentan habitualmente en la escritura de letras.

En la ciudad de Porto Alegre, en el marco de la Pré-Bienal, en el Santander Cultural, también realicé una jornada con mediadores de la Bienal, profesores de artes visuales, músicos, estudiantes de arte y personas relacionadas con la escritura de una u otra manera. En esa oportunidad el trabajo se realizó con cartas y collages, y la relación de muchos de los participantes con las artes visuales agregó nuevas versiones de los ejercicios, ya que algunos manejaban más el código visual que

el de la palabra, y casi resistiéndose a este forzaban el visual. Sin embargo, a la hora del trabajo de interpretación oral, donde sí o sí la palabra entra en juego en relación con las preguntas que otro formula y deben ser respondidas, cedieron ante la palabra, cosa que consideré que había sido un avistaje de lo que puede ser el principio de un derribamiento de las fronteras que aún existen en la mentalidad de muchos practicantes de las distintas artes.

Cabe destacar que uno de los trabajos más completos que pude realizar fue con una persona con la que desde el comienzo de la residencia hasta el final trabajé con constante intensidad. Se trata de João Carlos Alves Rodrigues, un profesor de São Leopoldo, retirado, también ex dirigente sindical del gremio de profesores del estado de Rio Grande do Sul, quien después de muchos años de actividad intelectual, militante y docente se dedica hoy en día a la reflexión y la escritura, y que dispuso de su tiempo para entregarse al proceso completo del proyecto del taller de canciones. Esta persona, el señor João Carlos, fue uno de los grandes motivos de satisfacción en este viaje, porque permitió que su experimentada escritura atravesara mi propuesta, que puede ser encarada por quien tiene una relación reciente con el escribir tanto como por quien tiene una larga y profunda relación con la escritura.

Fue importantísimo, al tomar el viraje inesperado de asistir a las escuelas y trabajar directamente con los niños, comprobar que aunque los procesos creativos a veces son largos y se incorporan conceptos a lo largo del tiempo y del trabajo constante, también es posible, en una especie de incursión rápida, obtener resultados inmediatos, lo cual es más compatible con el tiempo del que se dispone en las escuelas.

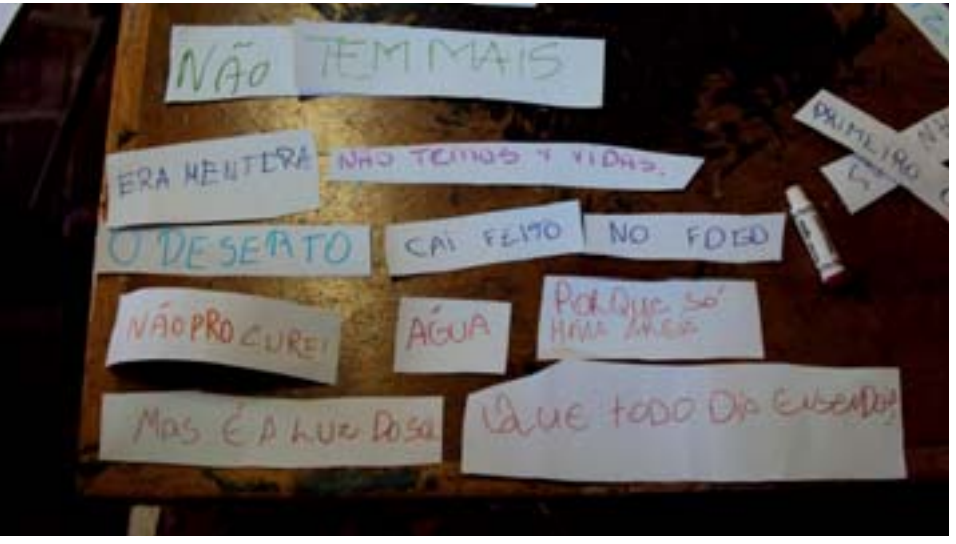
Yo ignoraba eso; siempre supuse, al escuchar hablar a los maestros y al hacer mi propia experiencia, que las escasas horas semanales que la escuela dedica a la música o a las artes plásticas impiden desarrollar determinados proyectos a menos que los maestros hagan su adaptación de los ejercicios a versiones muy reducidas o puedan mantener la continuidad, de semana a semana durante meses.

Al trabajar con letras de canciones existentes, que en primer término los chicos eligen y son de su interés o agrado, se consigue mantener un nivel de atención aceptable. Después, al cortarlas y mezclarlas, sienten que algo de ellos se mezcla con lo de los demás y ese vértigo, esa molestia, los predispone al armado de nuevas letras, entre fastidiados y divertidos. Algunos, al comienzo, parecen descreer de que sea posible sacar algo bueno de ese método, pero enseguida comprenden el procedimiento y arman frases nuevas y sentidos forzados que son como quiebres del discurso que las mismas canciones que usaron imponen, pero que al estar fragmentadas se dislocan, y surgen invenciones aun partiendo del más trillado lenguaje de las canciones de amor populares.

He encontrado, por medio de este mismo ejercicio de canciones recortadas y vueltas a armar, evidencia contundente de su potencial y de otras aplicaciones que competen directamente al proceso de aprendizaje de la lectoescritura, al realizarlo con adultos de la escuela nocturna, algunos de los cuales estaban empezando a leer y escribir y otros que, por haber dejado la escuela en algún momento, tenían distintos grados de dificultad para redactar fluidamente.

Al escribir utilizando frases o partes de ellas se encontraban construyendo unidades de sentido mayores, como puede ser una estrofa, dentro de un lenguaje conocido, un código

conocido: el de las canciones, literatura ambulante. Este ejercicio puede hacerse también incorporando a la mezcla de frases y palabras que surge del recortar las canciones elegidas por los participantes, otros textos, letras de otros autores propuestos por el docente, incrementando el vocabulario y traficando formas de decir de distintos géneros musicales y épocas, incluso de letras traducidas de otros idiomas, o poemas y textos en prosa de autores locales que se quieran estudiar, por ejemplo. Como en las clases estuvieron siempre presentes los maestros, en algunos casos participando directamente de la misma actividad, se pudo cumplir el doble cometido de que presenciaran y experimentaran la puesta en práctica del ejercicio y observaran las posibles mejorías o adaptaciones para después hacer su propia versión.



***Oficina de canções* – Rosario Bléfari**

En São Leopoldo
Museu do Trem
Musicoterapia EST
E.M.E.F. Professor João Carlos Von Hohendorf
M. Barão do Rio Branco – EJA
Centro de Defesa da Criança e do Adolescente
Berthol Weber – Proame
"Espaço Livre de Música" Escola dirigida por Lúcia Passos e Ailton Abreu

En Teutônia
Espaço das Artes

Así se llamó mi residencia en la ciudad de São Leopoldo. Su sede principal estuvo en el Museo del Tren, que funciona en la que fuera la primera estación, construida 1871 en Rio Grande do Sul. Arriba, muy próxima, sobre unos enormes pilares de cemento, está la estación actual de Trensurb, que va y viene de Porto Alegre. Su actividad es intensa y la vieja estación, traída de Inglaterra "pieza por pieza" y convertida hoy en museo, parece, a la sombra de aquella, una miniatura detenida en el tiempo. Acompañan la exposición permanente algunas locomotoras y vagones estacionados –uno de ellos es utilizado para proyecciones– y en los depósitos funcionan las oficinas y el archivo. Por fuera la rodea un jardín que es una parte de la que antes fuera la plaza de la estación.

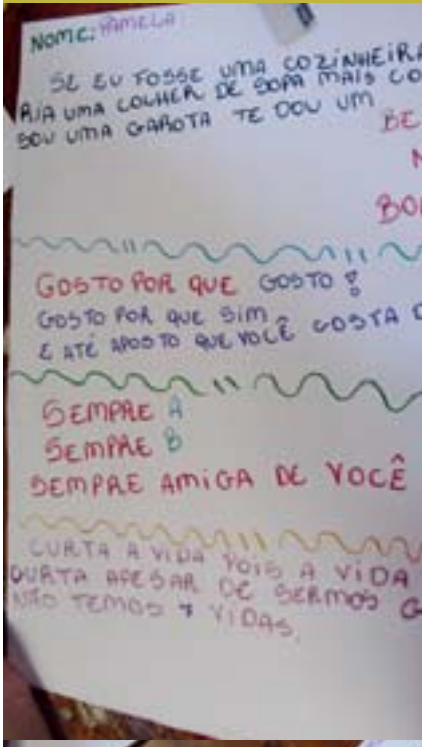
En la estación de madera, entre linternas de señales, telégrafos y demás objetos del museo, espero el primer día que vengan los interesados en participar. Algunos vienen, curiosean un día, a lo sumo dos, pero el ritmo de sus actividades semanales los absorbe y se transforman indefectiblemente en visitantes ocasionales. Solamente una persona vendrá todos los días: el señor João Carlos. El señor João Carlos escribe y tiene una columna en un diario sobre temas que

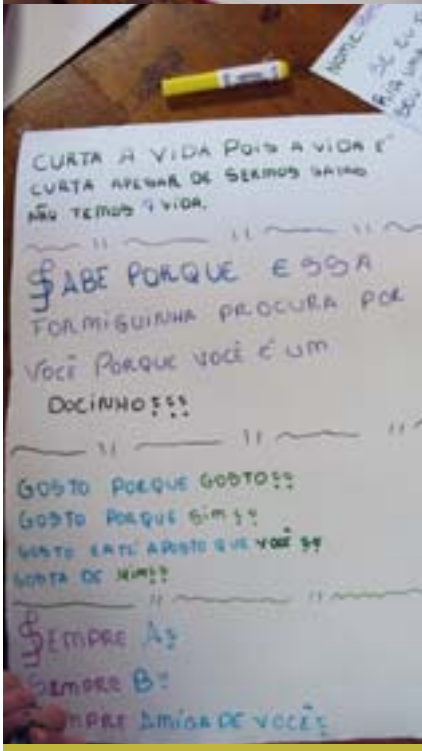
lo preocupan, o a veces describe un lugar de la zona, invitando a mirarlo con perspectiva histórica. Más tarde voy a enterarme de que antes de haberlo conocido ya leí un texto suyo en un libro que traje del viaje de investigación: **O Cotidiano Urbano**, 2º premio literario Sergio Farina. El texto se llama "O trensurb". ¿Cómo puede ser? ¿Todo tiene que ver con todo? Yo ni siquiera había leído todo el libro, apenas tres cuentos y algunos poemas. Uno de los cuentos era el suyo. João Carlos tiene bastante tiempo porque ya se retiró, trabajó lo que considera suficiente, enseñando. Justamente.

Mediados de octubre, época de lluvias. Un día en especial la lluvia no se detiene. Él y yo, y la joven que cuida el museo y atiende a los visitantes. El ruido del lápiz sobre el papel y de las gotas sobre el techo de la estación. La escritura se calla solo para pensar, ese día casi no hablamos. Teníamos mucho que hacer. Habíamos habilitado en un cuaderno de trabajo veinte futuras "casas de canciones". Las casas donde vivirán las canciones que aún no existen son casas hechas con dos páginas abiertas. En cada una de ellas se va a originar y desarrollar una canción nueva, y eso tiene que ver con una idea que vuelve a aparecer bajo distintas formas: primero hacerle lugar a lo que queremos que suceda, y esa espera, ese diseño de la espera, es lo que va a ir formando lo que vendrá. Para eso, el día anterior, en el que trabajamos con otros dos participantes y sus cuadernos, habíamos puesto un par de elementos al capricho y al azar distribuidos en el espacio vacío de las dos páginas: una letra dibujada con un color y una palabra en la que esa letra estuviera involucrada. Entonces las veinte canciones son convocadas el mismo día, todas juntas. Después tendrán distintos ritmos de crecimiento, se "atienden" todos los días, se riegan, se enderezan, se podan, se les acercan "tutores", como se llama en el trabajo de huerta a los sostenes de tomates y habas.

La distribución de la escritura en el papel, su dibujo también, es como la planta arquitectónica de la casa: habrá ambientes de acción y otros de reposo, habrá depósitos, almacenes, y zonas vacías también. Algunas reciben más luz, otras están oscuras. La canción habitará esa casa. No quiere decir que la canción sea la casa. La casa está hecha de espacios distintos, un poco elegidos por capricho, por gusto, otro poco por necesidad. Ellos constituyen la futura estructura de la canción, y su dinámica. Lo que determina estas zonas son asociaciones indirectas: una conversación escuchada y "levantada", una idea suelta, la letra de otra canción, un mensaje para alguien, una cita, imágenes pegadas, dibujos, recuerdos asociados. Este cuaderno, especie de diario y agenda a la vez, adonde pueden "esperarse" cien canciones si se quiere, puede ser para toda la vida, siempre habrá algo más que agregar o que quitar en cada morada. Idealmente, todo el torrente de pensamientos y sucesos de los que fuimos testigos durante el día deberían poder ser recogidos por el cuaderno de las casas, por "el diario agenda" (lo que pasó y pasará), distribuyéndose en las páginas según encuentren mejor cauce.

Las canciones nacen de la traducción de esa casa, traducción de contenedor a contenido, de espacio a habitante. La canción es el habitante que se consigue crear como resultante de ese espacio físico e influyente según el momento: puede ser un rey o un mendigo, cada uno la interpretará de forma diferente. A veces paso por una de las casas y veo a la canción como un fantasma del futuro, la veo recorrer las habitaciones, atravesar las palabras y los dibujos, entonces puedo escribirla, tomar un boceto de ella, la puedo tararear, y en el balbuceo nace.





La casa queda entonces lista para recibir a otro visitante, tal vez ¿un poema, un cuento, otra canción? y al mismo tiempo es en sí misma una obra, una obra que alojará a otras obras según la hora y el ánimo de quien la contemple. Un cuaderno lleno de casas puede dar a luz infinitas obras. João Carlos me comprende demasiado, lo sé porque cuando aparece alguien nuevo, él le explica todo mejor que yo. Porque él sabe enseñar, escribir y pensar y al mismo tiempo es capaz de poner todo en riesgo para avanzar y descubrir algo más.

Ese día de lluvia estuvimos atendiendo las veinte canciones, él escribió algo en casi todas las casas. Después, paramos de escribir y le presté mi metalófono de tonos, en do. Toqué en la guitarra una simple alternancia entre dos tonos en la armonía y João Carlos improvisó, primero tímidamente, concentrado en el sonido de la guitarra, quebrando el silencio de la estación de madera, encapsulado en la lluvia y el paso regular de la entrada y salida de trenes allá arriba. Luego se fue animando y soltando, y paseaba por las notas como quería. Después tomamos un texto que había escrito en una de las casas, "Zero". Lo leyó en voz alta varias veces con distintas entonaciones, entonces lo acompañé con la guitarra en esos mismos dos acordes con los que ya estaba familiarizado. La entonación de la lectura fue subiendo de intensidad, liberándose a la vez del tono básico de una buena lectura, y se transformó naturalmente en melodía. Ese día dejamos ahí porque había sido algo demasiado emocionante. Vale aclarar que João Carlos no es músico, ni cantaba hasta entonces, ni nunca había llegado a una canción a partir de su escritura.

Zero
É uma roda! / Uma circunferência / Com sua intransigência / Fica a rodar com vigor / Desde o início até o fim.
É uma nota / Um grau reprovador / Uma avaliação / Uma fonte, dissabor /
Eixo rotativo / Sintonia evolutiva / Catraca impeditiva / Trava a vida, traz dor.

Un par de días después jugamos a las cartas con tres personas más que habían ido; eran tres jóvenes: Vinicius, Maira y Carlos. Jugar a las cartas es elaborar antes un mazo de cartas: eso lleva bastante tiempo, hay que pensar primero en un imaginario y desgranar las figuras que ese imaginario puede proporcionar, escribirlas, agregarles una imagen que no ilustre sino que cree una relación entre el texto y ella, cargando el significante de la carta misma, su valor, sumándole niveles de significación posibles. Esto tiene muchos aspectos, pero salteando algunos llegamos al momento en que los participantes se tiran las cartas entre sí y responden, a partir del mazo que ellos mismos hicieron, preguntas de los demás, como oráculos que descifran sus propios signos en función de las preguntas. Las preguntas como generadoras de espacio también. Las preguntas dan lugar a la poesía y a la vez son una poesía que pone en evidencia obsesiones, temas, dudas, indagaciones.

Los participantes que aparecían con discontinuidad no eran un problema, al contrario, traían hasta nosotros otras voces de paso que dialogaban con la continuidad. Compartimos en un momento las interpretaciones de las tiradas interviniendo y dando diferentes opiniones acerca de lo que podían decir las cartas, además de lo que en ellas leía el autor mismo, oráculo principal. Se hacen presentes así el estudio de la edición como relación y orden de significantes en función de una mirada y una pregunta. Los temas de conversación que surgían en este trajín eran los cambios, el avance, la noción de tiempo, rápido-despacio. João Carlos

aprovechaba y dirigía tácitamente, con una especie de sabio sentido zen de liderazgo, cada conversación. Me comentó después su necesidad de compartir este tipo de encuentros, porque él venía de una vida muy acostumbrada a relacionarse a través de la palabra reflexiva con jóvenes y personas en general, por su actividad como profesor y como militante gremial.

¿A qué me refiero con lo de dirigir en estas circunstancias? João Carlos comprendía perfectamente algo que es primordial: activar el investigador que somos, como artistas y personas, y poner todas las preocupaciones u opiniones de los demás a trabajar en función de la investigación propia. De esta manera, todos ganan porque los que colaboran, sin saberlo profundizan a su vez en sus propios conocimientos, los hacen aflorar, conocimientos que implican dudas, creencias, contradicciones. A João Carlos le interesaba el tema del movimiento, de la velocidad, del propósito de todo eso. Allí entraba el tren mismo que teníamos cerca, su pasado y su presente, y por extensión el de los medios de transporte, el transportarse en general, el progreso desde la rueda, los fines que mueven ese progreso, la necesidad de desplazarse, quedarse o irse, llevar y traer, y todo lo que se puede derivar de esto y formar un delta temático. Por eso sus cartas fueron sobre ese asunto, y también lo que fue escrito y continúa escribiendo hoy día en algunas de las casas de las canciones.

Esta vez, a partir de una tarde de sábado oracular y conversada, aparecieron los mismos temas en las inquietudes de los jóvenes. João Carlos escribió para el siguiente encuentro un texto donde aparecían estas dudas y planteos integrados. Otro día, solos, trabajamos sobre ese texto. João Carlos tocó una melodía en el metalófono tratando de asignar a las sílabas, a veces una nota, a veces más. Pronto apareció la melodía, y al tratar de fijarla, repitiéndola, se producían errores de ejecución: le sugerí que alguno de ellos lo tomara como cambio dejándole lugar a cierta oscilación propia de esa etapa de la creación de la melodía. El texto también fue mutando. Al día siguiente trajo el texto corregido y la reflexión correspondiente: existe un texto primero que no se necesita terminado, cerrado, sino hasta después de haberlo hecho pasar por el proceso de entonación, lo que permite una corrección o terminación fluida en función de la musicalidad, una escritura que termina siendo una especie de consecuencia del canto. Escribir-leer-entonar-escribir-cantar. Y hasta es posible que se produzcan más idas y venidas, ajustes, crecimientos, cambios, hasta tal vez el momento de la grabación misma, última oportunidad de cambiar. De este texto surgió la canción **Dúvida:**

> *Ora amor! parece que estás confuso,*
> *tens que falar com clareza, não é só*
> *cumplicidade que nos dá firmeza e*
> *demanda felicidade.*
> *Meu amor, estou com dúvida, logo te*
> *darei ciência, não sei se quero ter pressa*
> *ou se devo ter paciência.*
> *Oh minha princesa, isto poderá ser*
> *fuga. Afirmo uma certeza: não tenho*
> *contensão, posso estar na contramão.*

A la semana siguiente la estábamos grabando en un estudio, él en la cabina con sus auriculares y el micrófono, yo del otro lado con la guitarra, siguiéndolo. También grabé el metalófono en otro canal, y mezclé en Buenos Aires. Mientras escribo esto escucho sin parar esta canción nueva, fresca, profunda, destilada finamente, y al escucharla veo un cuaderno lleno de canciones. Veo cada casa habitada por un ente musical y sé que João Carlos lo sabe y

O Sr. João Carlos, professor e pedagogo aposentado, estava em busca de escrever para sua bisneta canções de ensinamento de vida. Em uma declaração que está no vídeo, brinca de que aquela era uma das semanas mais felizes de sua vida, tendo uma argentina a sua disposição.

Gabriela Silva, coordenadora de produção do Programa de Residências

les está preparando la morada para cuando se corporicen y se vuelvan canción en alguna voz: será la suya, o tal vez la de su nieta.

Su interés tenía varios aspectos. Uno de ellos, el primero que mencionó, era el de adquirir todo aquello que le resultase valioso para asistir a la educación sensible de su nieta de dos años, que vive con él, y con la que tiene una relación propicia para convertirse en una especie de compañero y salvaguarda de su creatividad, a medida que ella atraviese las distintas etapas tanto sociales como educativas. Él ve en ella el potencial intacto, puro, afirmado en la improvisación y en la intuición, porque aún no ha tenido contacto con la educación formal y quiere de alguna forma ayudarla a preservarlo y/o a despertar sus numerosas facetas paulatinamente. Me contó cómo utiliza los instrumentos que tiene –una pequeña guitarra y un teclado– y cómo lo hace participar a él con indicaciones precisas de lo que tiene que tocar mientras ella va armando canciones con frases cortas que repite y enhebra a medida que fija su melodía tocando el teclado. Todo ese hacer intuitivo fue reconocido inmediatamente por él apenas comenzamos a trabajar juntos, como algo de la misma naturaleza de lo que iba a tener que realizar en esos días. Como si estudiase ahora el recorrido que su nieta hace naturalmente, para entenderlo mejor y ser una especie de memoria viva cerca de ella mientras crece, para que no pierda lo que ahora sabe sin saber.

Por otra parte, desde el escribir hasta llegar al cantar, la relación de João Carlos con la escritura se reactivó, porque sus reflexiones encontraron la música propia de su hablar.

Mientras trabajaba en continuidad con João Carlos, hice algunas incursiones en otros ámbitos: dos séptimos grados en una escuela municipal, y dos grupos diferentes de educación para adultos, en otra. Los chicos de séptimo trabajaron con canciones que primero escribieron en una cartulina y después recortaron en frases cortas, anónimas. La mayoría de las canciones elegidas, salvo alguna de hip hop, eran de amor. Y las canciones que armaron y resultaron de agitar esa especie de inconsciente colectivo de canciones también fueron en su mayoría de amor, porque de eso querían hablar también los jóvenes autores. ¿Puede parecer limitado? De ninguna manera, la temática amorosa es solo una excusa para decir muchas otras cosas. El tono con el que se habla, si es un reproche o si es un ruego, si es una despedida o una invitación; las palabras elegidas, las imágenes, las promesas, el humor, son elementos literarios y la relación con ellos, la combinación, el invento de formas de decir a partir de las mismas palabras es lo que se pone en juego. Y si se trata de un tema que motiva porque la persona está en medio de esa "investigación", nada mejor que aprovechar ese motor para ir hacia alguna canción nueva. En el último encuentro las letras se transformaron en canciones instantáneamente, con apenas una ayuda de la guitarra. Algunas fueron grabadas, y el tiempo entonces se hizo corto, porque cada uno tenía una canción y todas merecían un poco más de trabajo y poder ser registradas para no olvidarlas. Pero en solo dos clases ocurrió esto, llegamos a esbozar y dejar plantadas más de 15 canciones, así que con dos o tres semanas más de trabajo se pueden poner en danza tantas canciones como personas haya en un aula. Gracias a esas grabaciones, las escucho y puedo transcribir estos versos:

Estou sentada olhando para o céu
me inspirando,
escrevendo tudo em um papel.

As coisas que me falou eu não me esqueci.
Vou guardar por toda a vida
As coisas que eu escrevi

A vida não para e eu sinto medo
Não tenho ninguém pra contar os meus segredos
A vida não para
Não vou ficar aqui
Chutei o balde agora
Eu vou me destrair

Não demora, vem curtir, vem sair, o tempo é curto para se divertir
(…)
(Fragmento de *Vem curtir*, de Eduarda Cabral dos Santos, alumna de 7° 3.)

Y las canciones comienzan a dialogar; vean como contesta a la primera esta letra más hablada de unos chicos sentados en el fondo del aula:

Para ser feliz tem que ser justo
Porque a vida é algo injusto
Estou falando de algo serio
Porque a vida é um mistério
Nunca se engane com as pessoas
Elas parecem só ser boas
Trabalhe, estude, não caia na roubada
A vida não é um conto de fadas.

Mientras tantas otras canciones de los jóvenes corazones enamorados decían:

….vou deixar você ser feliz
com a certeza de que eu nunca
queria te esquecer (...)
A melhor saída é a gente ficar
¿por que me declarei pra você?
Mas no fundo, eu te amo.
.....
Seu amor é um sentimento profundo
por onde passa deixa marcas
mas agora é tarde demais..”

Toda esta historia aconteceu
um domingo de lira
Muitas palavras certas eu te falei
Socorro!
Quem demorou foi você
E outra história de um louco coração
Bem melhor para nós, bem melhor (...)
Decida pensando
Se é de fazer valer a pena o meu amor”
.....
Eu não queria um grande amor
Que fora amoroso
Mas te encontrei
e fui teu melhor socorro
Esta data resto palavras
Deixar uma memória perfeita
Por um segundo
Quando me está deixando de lado
sigo a minha vida
Se o melhor é largar
Não era pra implorar
Mas eu insisto nesta história
(...) Te falei: vai passar.
.....
Meu amor, não da mais pra ficar com você
Só me usou pra ser feliz
Se soubesse o quanto eu sofri
Naquelas noites frias
Mas eu juro
que um dia eu vou te esquecer
Mas eu juro que vou te esquecer
Algum dia eu vou te esquecer.
.....
Imagina desde quando eu queria você
Desde o dia em que te trouxe meus versos (...)
não importa se me apaixonei
vou ser eterna
tudo será felicidade comigo
quando cante pra você.
.....
Se você ainda quiser
estarei de braços abertos..
.....

Os alunos foram muito participativos dentro dos exercícios propostos e se surpreendiam com sua própria capacidade de compor canções. Em uma das turmas de 5ª série existia uma banda de meninas, elas trouxeram algumas de suas músicas para sala de aula e muitos dos colegas não sabiam da banda delas. Em uma das turmas de alfabetização adulta a base principal da música composta pela turma era de uma senhora que esta em alfabetização há três anos.

Gabriela Silva, coordenadora de produção do Programa de Residências

Vendo as ondas me arrastar
Ainda serei quem divagar
estou pensando em você
mas pensar não é bastante,
eu preciso demonstrar o que sinto.."
(Fragmentos de letras de alumnos de E.M.E.F. Professor João Carlos Von Hohendorf, de 7° 2 y 7° 3.)

La Facultad EST está localizada en el barrio Morro do Espelho, en São Leopoldo. Uno de los profesores, Daniel Hunger, me cedió gentilmente su grupo de estudiantes de musicoterapia. Ellos también escribieron cada uno una letra que recordaran, o algo que les gustara de ella, y la cantaron. Recortaron y armaron nuevos textos, algunos en colaboración. En este caso el trabajo visual de los recortes y su distribución sobre el piso me permitió ampliar los alcances de este ejercicio, mostrándoles cómo puede ser usado para generar movimientos corporales, trazando recorridos con las palabras de manera que formen el dibujo de una coreografía. Así se puede escribir y acto seguido cantar y bailar casi al mismo tiempo. Por estar atentos a las aplicaciones que la música o un acto creativo pueden tener en el uso terapéutico, este grupo captó algo de la esencia del juego en medio del proceso de creación, que puede resultarles útil para su disciplina. Fue interesantísimo para mí enfrentar este ejercicio con esta mirada y también resultó así para ellos.

En esta facultad tuvimos algunas sesiones con João Carlos y dos ocasionales asistentes: Emerson Dias y Samuel Nervo. Con Samuel y João Carlos trabajamos sobre las vocales y sus posibilidades expresivas; siendo que estas son tan importantes en el canto, pudimos combinar ejercicios de vocalización y dramatización, investigando acerca de las diferentes entonaciones que cambian su significado y cómo cumplen –sueltas, las vocales– una función semántica sin ser palabras. Luego escribieron un texto que integraba monosílabos y vocales sueltas para acentuar y expresar estados de ánimo que resultan pautas melódicas. Otro día trabajé durante varias horas con Emerson, quien armó un retrato de un personaje de ficción: partiendo de combinar la descripción de varias personas más y menos conocidas por él, lo transformó en canción y lo grabamos en el estudio de la EST, con el mismo método que con João Carlos, es decir dejándolos cantar y siguiendo apenas con la guitarra muy difusamente la entonación de sus voces, que iban dibujando la melodía casi *a capella*:

Sempre parece estar feliz
Creio que vai ser difícil deixar de ser só
Sei que tem um bom coração
Mas cultiva estranha opressão
Brincando de imitar os lábios de Mona Lisa
Ao invés de caminhar, voa
¿Será que continua existindo com tantas mudanças?
Se perder é tão fácil e achar nunca foi o seu forte
Ele se deleita com a pampa paisagem ao entardecer
Os aromas da infância
Aprisionados na memória
Lhe sufocam de melancolia
Sonho de nunca entender
Maravilhas de paredes vazias (...)
(fragmento de *Deixe a morte entrar,* de Emerson Dias)

También tuve la oportunidad de trabajar con profesores y músicos en el Espaço Livre de Música de Lúcia Passos, excelente profesora de técnica vocal que creó y dirigió muchos coros en la Universidad de Unisinos y otros lugares de la zona. Ella, junto con Felipe Azevedo, Bianca Obino y Jones Viana, se dispusieron a elaborar

sus propios mazos y a trabajar con ellos. Azevedo tiene trabajos que relacionan muy estrechamente su profesión de músico y la enseñanza artística. Está sacando ahora un disco que además de la música compuesta por él viene con un libro donde incluye no solo las letras y partituras sino también un ensayo sobre el proceso creativo de las canciones, por lo que fue un óptimo interlocutor. Hablé con ellos de la importancia de hacer un trabajo en dos direcciones: vertical y horizontal, al trabajar los textos. Por ejemplo, en el caso de las imágenes que forman una lista al plantear un imaginario, la lectura puede ser tanto diacrónica como sincrónica. Esto tiene una analogía muy clara en el trabajo con un multipistas en una grabación y con las voces en la composición de corales, de arreglos, en la armonización. Como músicos experimentados, el diálogo con ellos fue muy fluido y enriquecedor, inmediatamente captaron cómo llevar este concepto mismo, tan musical, de niveles superpuestos, al texto y la elaboración de imágenes y el engrosamiento del imaginario. Este imaginario a alimentar, definir o modificar, puede ser el propio –con los temas que vuelven a aparecer una y otra vez, las "obsesiones" artísticas–, como algún otro nuevo que se quiera inaugurar, indagar, profundizar; o se puede considerar el de la obra de otro artista que se esté estudiando o investigando, lo cual permite lectura y análisis.

En la ciudad de Teutônia fue muy grato estar casi dos días enteros con un grupo de músicos, estudiantes algunos, profesores otros, con los que pudimos adentrarnos en un trabajo expresivo corporal y de la voz antes de escribir. Ejercicios de memoria provenientes de las artes escénicas pero relacionados con la percepción auditiva dieron lugar a improvisaciones colectivas que predispusieron luego a la escritura. También usamos el recorte de canciones y el rearmado, y fueron saliendo canciones no menos amorosas que las de los chicos de São Leopoldo, pero tocadas y cantadas por músicos. Una pequeña muestra:

...Que tua boca fale meus defeitos
que eu como um louco tentarei
desfazer...

Después de aquel último fin de semana, en Teutônia, volví a São Leopoldo para encontrarme otra vez con João Carlos y juntos abrir un blog que denominó "Capão Grande", donde intentará recrear un espacio de diálogo y publicación libre de sus escritos. Un participante del último día se presentó: Jeremías Dillenburg. João Carlos y él estuvieron pegando espaciadamente fragmentos de frases recortadas de revistas y diarios en el cuaderno, y una vez creados esos "pasajes" los enhebraron con su escritura, tan naturalmente como si siempre lo hubiesen hecho. De ese recorrido les traigo este poema final que João Carlos destiló de allí, a modo de despedida:

Braços abertos, estou neste mundo
Seleciono arquivos e fecho pastas
Acertando conteúdos e deletando o
resto.
Tenho tempo, estou brincando
De repente, em edição nacional
A TV diz que é verdade e coisa e tal,
Tem julgamento expressivo
Definitivo, dito e feito
A TV transmitiu, qual é o mal?

As canções vão conter essa avalanche
Fazer revistas, adoçar encantos
Deixando fora ecos que não quero ouvir
Mochila nas costas, com texto novo
Com nova cadência, outra melodia
Com novo jeito, novas delícias

Gostaria muito que a Rosário pudesse voltar e concluir o seu projeto inicial de gravação de um cd com músicas em Teutônia; foram muito produtivos os dois dias passados lá e com mais cinco ou seis dias de trabalho o CD seria realizado.

Gabriela Silva, coordenadora de produção do Programa de Residências

Frutas secas, cervejas, café...
Vai demorar dirás, mas que fazer?
A vida não é foto rubricada.
Novo comportamento, outro momento
Publicidade para ser exato
Quebre a harmonia dessa canção
Na trilha sonora do filme e chore,
Faça barulho nessa edição.
Então sua presença
Vai fazendo a diferença
Lhe falta opinião?
Você diz que me ama!!!
Ok! Vou embora, com licença.

2 - menino na vila/ c/ arma brincando de "polícia - ladrão"

3 - Cachorro / lomba do pinheiro / vista/ deitado

4 - Senhora e moça Choram abraçadas no trabalho

6 - passar por cima de um morador de rua

7 - Carroça c/ computadores

8 - FSM crianças calam latinhas

Cartas produzidas durante os exercícios da Oficina de Canções, em São Leopoldo.

Na página ao lado, 7ª série da E.M.E.F. Professor João Carlos Von Hohendorf.
Foto: Gabriela Silva

Nesta, oficina com crianças do PROAME.
Foto: Diorge Buss e Rodrigo Kochenborger (educadores do PROAME)

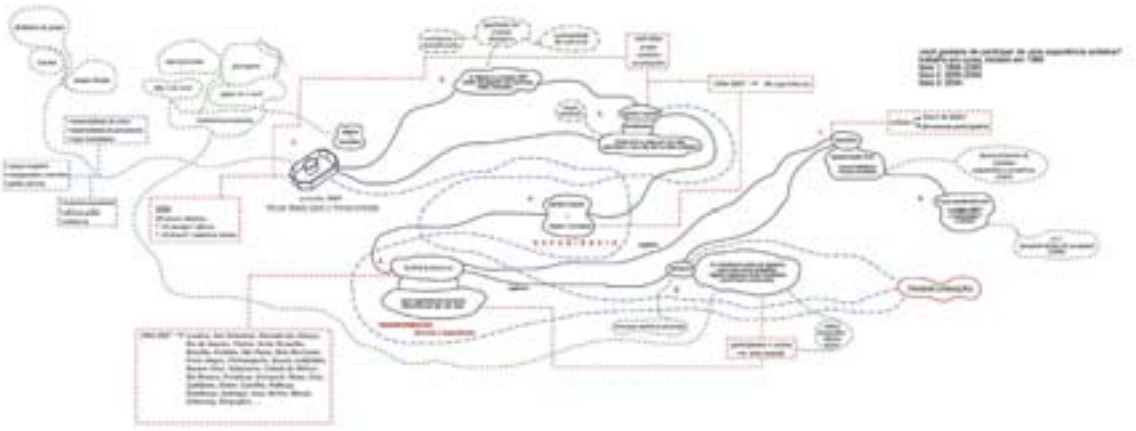
Na página ao lado, Museu do Trem, São Leopoldo / RS.
Foto: Rogério Tosca
Cortesia do Museu

Rosario Bléfari em oficina no Museu do Trem, São Leopoldo.

Nesta, Rosario em frente ao Museu do Trem, São Leopoldo.

Fotos: Gabriela Silva

"... o objeto como provocador, como processo do pensamento coletivo"
R. B.



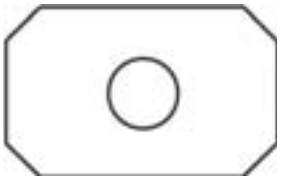
RICARDO BASBAUM

VOCÊ GOSTARIA DE PARTICIPAR DE UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA?

Introdução

Proponho trazer para o Programa de Residências Artistas em Disponibilidade, dentro do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, o projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", que desenvolvo desde 1994. Realizar este projeto neste momento, no contexto específico da Bienal, implica em atualizá-lo para as situações particulares do evento – sobretudo, é claro, dentro das diretrizes do projeto pedagógico. Assim, serão enfatizadas e acentuadas algumas das principais vertentes e questões de "Você gostaria...?", de modo a desenvolver atividades de cunho coletivo em conjunto com os grupos de participantes e indivíduos que serão envolvidos. Em "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", as atividades produzidas são verdadeiramente de responsabilidade dos participantes, que tomam decisões em relação às proposições a serem desenvolvidas e à produção da documentação e registros. O artista propositor não desaparece, mas procura localizar-se junto ao papel de administrador dos processos propostos, atuando a favor da construção e organização de algumas leituras possíveis e de sua publicação.

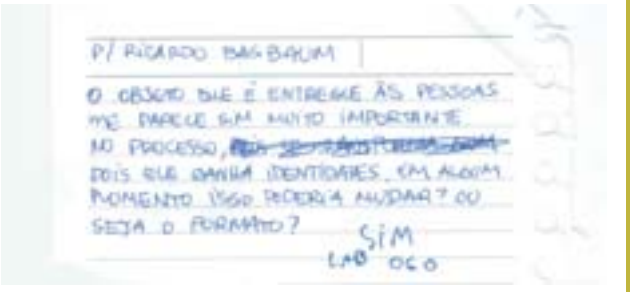
O projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" insere-se dentro de uma série mais ampla de trabalho, que investiga processos transformacionais com ênfase nas relações entre visualidade e campo discursivo; o interesse se dá no desenvolvimento de processos de produção visual em conjunto com articulações conceituais: assim, trata-se de proposições que reconhecem a presença de fios ao mesmo tempo sensoriais e discursivos a costurar a trama constitutiva do trabalho. Chamo de NBP - Novas Bases para a Personalidade a este grupo de trabalhos – ainda em desenvolvimento – que se organiza em torno de uma forma específica e seus desdobramentos diversos, em proposições que envolvem desenhos, objetos, esculturas, diagramas, vídeos, textos, manifestos, performances, instalações, etc. "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", em funcionamento há 15 anos, é um dos projetos que se desdobram a partir de NBP.

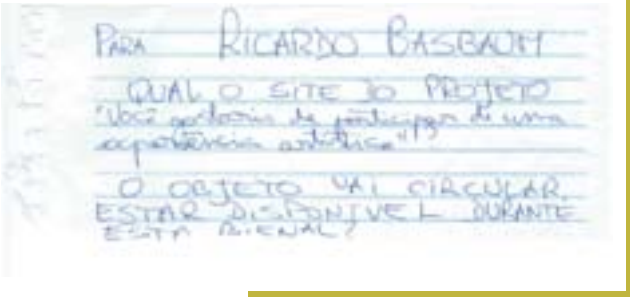


Você gostaria...?
"Você gostaria de participar de uma experiência artística?" é um projeto acerca do envolvimento do outro como participante em um conjunto de protocolos indicativos dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea. O processo se inicia com o oferecimento de um objeto de aço esmaltado (125 x 80 x 18 cm) para ser levado para casa pelo participante (indivíduo, grupo ou coletivo), que terá certo período de tempo para realizar com ele uma experiência artística. Ainda que o objeto físico seja o elemento real e concreto que deflagra os processos e inicia as experiências, seu papel, de fato, é trazer para o primeiro plano, certos conjuntos invisíveis de linhas e diagramas, relativos a diversos tipos de relações e dados sensoriais, tornando visíveis redes e estruturas de mediação.

As decisões acerca do tipo de experiência a ser realizada, locais onde será desenvolvida e como o objeto será utilizado, dependem diretamente dos participantes. Todos os que participam de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" – enquanto indivíduo ou grupo –, desenvolvem experiências de livre proposição e escolha, a partir de temática ampla, tocando em questões em torno da arte e da vida, abordando o relacionamento entre o sujeito e o outro, conduzindo diretamente a processos de transformação.

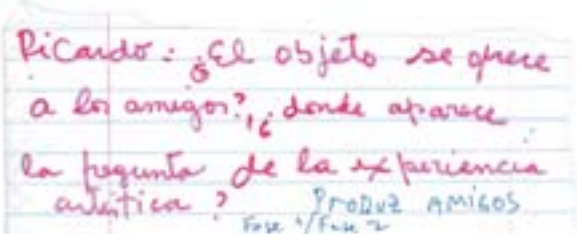
Os participantes enviam os resultados de suas experiências sob a forma de textos, imagens, vídeos ou objetos, para serem disponibilizados em www.nbp.pro.br – cada participante tem acesso a ferramentas para edição própria da documentação enviada.





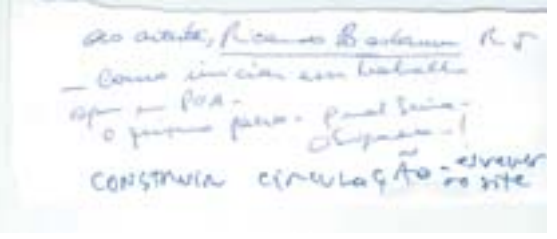
Projeto Pedagógico 7ª Bienal do Mercosul
Ao propor para o Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul o desenvolvimento de mais uma etapa do projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", aponto para que se perceba a importância de se aproveitar a configuração institucional trazida pela Bienal para realizar certas ações pontuais e específicas. Ou seja, será possível oferecer aos participantes do projeto certos

apoios precisos e concretos de produção para que resultados e documentos produzidos durante as experiências possam ser trazidos a público sob forma, por exemplo, de livro ou vídeo. É próprio de "Você gostaria...?" considerar que o projeto somente se desenvolve se há uma concreta vontade de engajamento em cada uma de suas etapas; desse modo, a articulação institucional também deverá se perfazer em torno desta demanda: produzir interesse, vontade de ação, desejo de intervenção, etc. – será esta construção de vontade (provocada ou apropriada, em relação a qual o objeto é veículo de algo) que impulsionará e garantirá que o projeto seja bem sucedido em sua parceria colaborativa com a Bienal do Mercosul e seu Projeto Pedagógico.



Como foi indicado, por meio de "Você gostaria...?" articula-se a manifestação de protocolos indicativos dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea, através de mecanismos de envolvimento do outro como participante. Assim, a partir do desenvolvimento deste projeto estão sendo investigados os limites do campo da arte – ou seja, a presença de gestos, espaços e atividades exteriores à arte tomados em articulação direta com ferramentas e conceitos específicos que envolvem a construção da obra contemporânea. O que se objetiva é a 'produção de experiências' – a deflagração de processos produtivos, caracterizados por sua intensidade e investimento. Para que possa ser bem sucedido é preciso trabalhar as mediações corretas para acesso ao projeto, apresentá-lo de forma a produzir interesse e curiosidade, configurar um problema e um desafio, provocar o outro de modo instigante, indicar possibilidades de uma ação efetiva que possa ser apresentada em sua correta potência. Tais desafios são constituintes efetivos de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", não podendo ser concebidos como simples manifestações exteriores de mediação.

Assim, proponho que o desenvolvimento de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", junto ao Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul, se dê a partir de um programa de trabalho tanto voltado especialmente para a construção de mediações institucionais/pedagógicas como apontando para áreas-limite de escape destas condições.



Plano de trabalho

Proponho que sejam construídos três novos objetos (ferro pintado, 125 x 80 x 18 cm), especialmente para serem utilizados nas proposições de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" junto ao Projeto Pedagógico. Um dos objetos (1) deve ser utilizado em situações de perfil institucional mais definido, tendo como participante uma escola ou agente similar de ação educativa ou comunitária; os outros

(2) devem ter como participantes indivíduos (ou coletivos, ou grupos) com atuação independente, com os quais a mediação institucional será mais indireta.

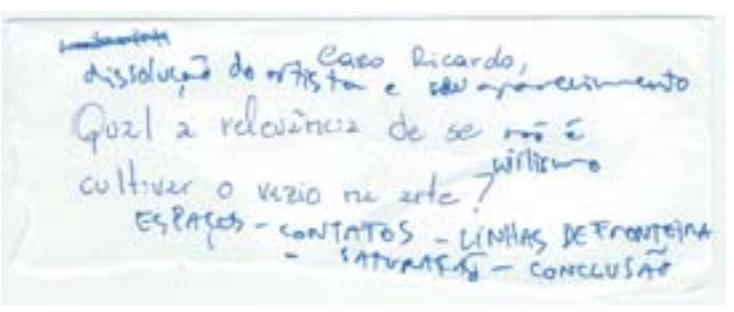
Em relação à (1) escola ou agente de educação comunitária, pode ser desenvolvida uma prática específica de mediação em torno do objeto e seus parâmetros conceituais, questões da arte contemporânea, etc. – visando a provocação necessária à construção das participações. Por outro lado, o envolvimento (2) dos participantes independentes deve ser construído a partir de outra prática de acesso, em que o objeto seja oferecido para alguém (sujeito individual ou coletivo) com concreto interesse em desenvolver proposições, ainda que orientadas para integração ao Projeto Pedagógico e à Bienal do Mercosul.

Além de facilitar o desenvolvimento das diferentes proposições sugeridas pelos participantes e seu gerenciamento de acordo com os protocolos habituais de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" – ou seja, envio de documentação para o *website* do projeto – este momento específico de colaboração com o Projeto Pedagógico indica a necessidade de que se desenvolvam ações mais pontuais que sejam agenciadas nos termos da produção de registros de texto, vídeo ou áudio para publicação no contexto da 7ª Bienal do Mercosul.

Proponho como resultado do programa de residência a elaboração de alguns destes três produtos a partir de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?":
• vídeo realizado a partir de ações, gravações e edição de imagens realizadas pelos próprios participantes;
• CD de áudio contendo experiências sonoras realizadas e gravadas pelos participantes;
• publicação impressa realizada a partir de textos e fotografias produzidos pelos participantes;
A viabilização destas possibilidades será verificada e negociada a partir do início das atividades.

Tenho interesse em desenvolver residência na Região Sul, a partir da cidade de Pelotas. A razão desta escolha se deve ao fato de que já há alguns meses estou em contato com artistas e professores de Pelotas, ligados tanto à UFPEL como a unidades da Rede Pública de Ensino, em relação direta com o projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?". Assim, haveria desde logo condições avançadas de facilitação para o desenvolvimento ali das atividades, fazendo com que o Projeto Pedagógico se beneficie concretamente e possa partir de um momento em processo como situação na qual irá intervir e negociar novas metodologias. Pode-se, assim, avançar mais e conseguir resultados de elaboração mais complexa.

Todas as informações técnicas relacionadas à produção dos objetos serão apresentadas assim que se fizer necessário.



1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1 O projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" está em desenvolvimento desde 1994 – portanto, ao longo desses anos, uma metodologia própria tem sido desenvolvida, garantindo seu funcionamento em diferentes situações. Claro que, em se tratando de proposta que se desdobra no campo da arte contemporânea, há o cultivo de uma abertura permanente em relação ao imprevisto, ao impensado, aos efeitos indiretos – resultados decorrentes de uma causalidade não-linear; mas há traços que têm se destacado enquanto regularidade de procedimentos na construção de contato. Pois o projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" somente ocorre se há a elaboração de interesse, produção de vontade – frente à indiferença não há nada a fazer. Nesse sentido, cabe a mim – principalmente – propor de modo instigante a participação em um jogo de deciframento e produção de enigmas, isto é, oferecer papel colaborativo em exercício coletivo de produção de pensamento sensível, sensorial: a partir da pergunta, do convite, o que se pretende é mobilizar alguém (indivíduo, grupo, coletivo, instituição) de modo ativo, de maneira que novos problemas, propostas e experiências sejam produzidos.

Em termos concretos, inicialmente organizamos uma série de apresentações públicas do projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?": assim, foi possível trazer referências de seu histórico e produzir uma primeira impressão a partir de suas memórias e documentos. O esforço desse momento é sempre trazer "Você gostaria…?" como algo inconcluso, em movimento, que aguarda mais considerações, em espera por outras participações que responderão às inquietações geradas ali, naquele local. Em sequência às apresentações públicas, segue-se o desdobramento dos contatos: procuro sempre trazer o interesse para as condições concretas de realização do projeto no momento – trata-se de organizar um calendário, verificar disponibilidades, marcar datas para início do processo. Há um esforço para agregar as demandas práticas aos desejos de participação, prover cada experiência do tempo necessário para sua realização, fazer com que a inquietação – na medida do possível – não seja constrangida por demandas organizacionais. Mas, enfim, o que se tem como resultado é sempre o desdobramento das condições reais de trabalho.

É importante observar que "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" chegou na cidade de Pelotas em junho de 2008, através do interesse de Helena Badia – que desenvolveu projeto com Bianca Dornelles e Luisa Nunes, formando o grupo As de Sempre –, passando em seguida para Cynthia Farina, que utilizou o objeto no projeto "Políticas do Sensível no Corpo Docente". Ou seja, já havia uma presença do projeto sendo constituída na cidade, por meios próprios, no tempo mesmo dos interesses que estavam sendo potencializados naquele momento. Quando surge o convite para participar do programa de residências da 7ª Bienal do Mercosul, imediatamente foi proposta a continuidade de uma dinâmica que já se fazia no local: o que se coloca, então, como elemento que se soma à situação, é a incorporação da condição institucional, tanto em suas possibilidades facilitadoras

como em suas demandas organizacionais específicas, enquanto portadora de um tempo e visibilidade particulares, próprios do evento. O que se desdobra a partir daí é um extremamente rico multiplicar de interesses e vontades, postos em prática na medida em que a estrutura de trabalho tomava corpo na cidade: foram produzidos três novos objetos, possibilitando que diversas experiências pudessem ser realizadas ao mesmo tempo. Agregam-se, então, a "Você gostaria… ?", pouco a pouco, Lenir de Miranda, Marina Guedes, Raquel Ferreira, Gê Fonseca, Kelly Wendt, Cléber Sadol e Moviola Filmes (através de Daniela Pinheiro) – na verdade, essa lista de nomes é incompleta, uma vez que a dinâmica de funcionamento do projeto é mais veloz que os procedimentos de inscrição e registro. É interessante também destacar que Alberto Coelho e Cynthia Farina intermediaram a presença de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" junto ao trabalho de professoras da Rede Municipal de Ensino, deflagrando um processo ainda em andamento.

2 Segundo os protocolos de "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", procuro não centralizar o processo de registro e análise das experiências realizadas – tenho consciência que, nesse momento (em que já se completam 15 anos de desdobramento), essa tarefa já se coloca como coletiva, resultado de uma ação distribuída, ainda a ser organizada. Portanto, compreendo que na medida em que o projeto se perfaz em continuidade – ou seja, o objeto é passado para mais um participante interessado em produzir algo ali – isso já é indicativo de uma recepção bem-sucedida. Nesse sentido, o percurso de "Você gostaria… ?" em Pelotas pode ser caracterizado como excepcional e extremamente instigante, tendo sido capaz de angariar sucessivos interesses e portar questões variadas a cada nova investida. Seria importante destacar a participação do projeto "Políticas do Sensível no Corpo Docente", por ter mediado a presença do objeto junto a Escolas Municipais – foi produzido nesse encontro um rico material. Outro momento singular do processo, que de modo generoso articula o conjunto de participantes envolvidos nesse momento, é a produção de um documentário acerca da passagem do objeto de "Você gostaria…?" – Daniela Pinheiro e Moviola Filmes fazem dessa ação o seu momento de experiência junto ao projeto, tomando-o não apenas como ferramenta para ações, mas, também, enquanto superfície de registro e captação de imagens, de produção de fala. Todo esse conglomerado de experiências compõe a singular rede de pensamento coletivo que caracteriza "Você gostaria de participar de uma experiência artística?": é enquanto processo em aberto que deve ser mantido, no cultivo de sua potencialidade de circulação.

3 É certo que a arte possui uma componente pedagógica, no sentido de formação e construção de subjetividade – compreendendo um intenso investimento nas múltiplas camadas de mediação que compõem seus jogos sensíveis e conceituais. Desse modo, a simples construção desse contato – o mais direto e imediato possível, sem intermediários, pois já se está em âmbito de muitas mediações – já se reveste de relevo e

Ricardo tiene una de las propuestas más desarrolladas en el sentido de provenir del campo artístico y sugerir proyectos que incorporan públicos y disparan su creatividad. El casi objeto presentado por él, resulta una especie de entre-dos del sentido, o quizá entre-tres. Se trata de un diagrama, de un volumen geométrico y de un objeto perverso, pero al mismo tiempo ese casi objeto tiene un principio de completud que obliga a la gente a accionar y reaccionar ante él, a menos que el celo curatorial lo apachurre.

En general la noción de consumo homogeneiza la relación con el objeto, pero aquí se trata de un objeto abierto, que obliga a la apertura, y que pluraliza las respuestas en vez de provocar un consumo integrado. Al incorporar el elemento invención que forma parte tanto del mundo de la ciencia como del mundo del arte, Ricardo abre una opción poco frecuentada, e incluso logra que la sólida estructura angular del objeto se disperse a partir del sentido del humor y de un ludismo primario. Esta propuesta me parece ejemplar por el modo como desata procesos, por su continuidad, y por no abandonar el campo profesional del arte al tiempo que establece un sentido de comunidad a partir de un simple objeto, pero sin dejar de impulsar el principio de diversidad.

Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

significação singulares. Trata-se de um processo que não deve ser domesticado, simplificado, mas sim cultivado em sua intensidade e singularidade próprias. Pois, frequentemente, os processos artísticos são trabalhados pelos sistemas educativos de forma simplificadora e ultradidática, e então há perda de complexidade e diminuição do desvio – pois é no investimento da complicação das dobras e camadas de contato que os processos da arte sobrevivem, ocorrem e multiplicam-se. Esses processos têm vocação pública e dialógica – ou seja, podem ser capturados e recapturados por muitos, uma vez que sua dinâmica faz-se na sucessiva constituição de alteridades. Conceber o encontro de processos artísticos com sistemas educacionais formais configura-se como a produção de um contato nada simples – mais próximo, em realidade, do confronto de demandas que seguem percursos próprios. Mas é aí que podem surgir "novos espaços de diálogo", pertencentes a um ou outro lugar – e a cada momento serão pensados os eixos principais do deslocamento proposto; ou seja, o momento mais interessante seria aquele em que se tornam indiscerníveis os limites dos sistemas educacionais e processos artísticos, sem que se saiba se está-se em um ou outro campo.

Você gostaria de participar de uma experiência artística?
participação de Gê Fonseca, Pelotas, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Cortesia Gê Fonseca

LIXO LIMP
COLIPO

PROJETOS · REGULARIZAÇÕES · EXTINTO
venção
cina
de idéias
Incêndios

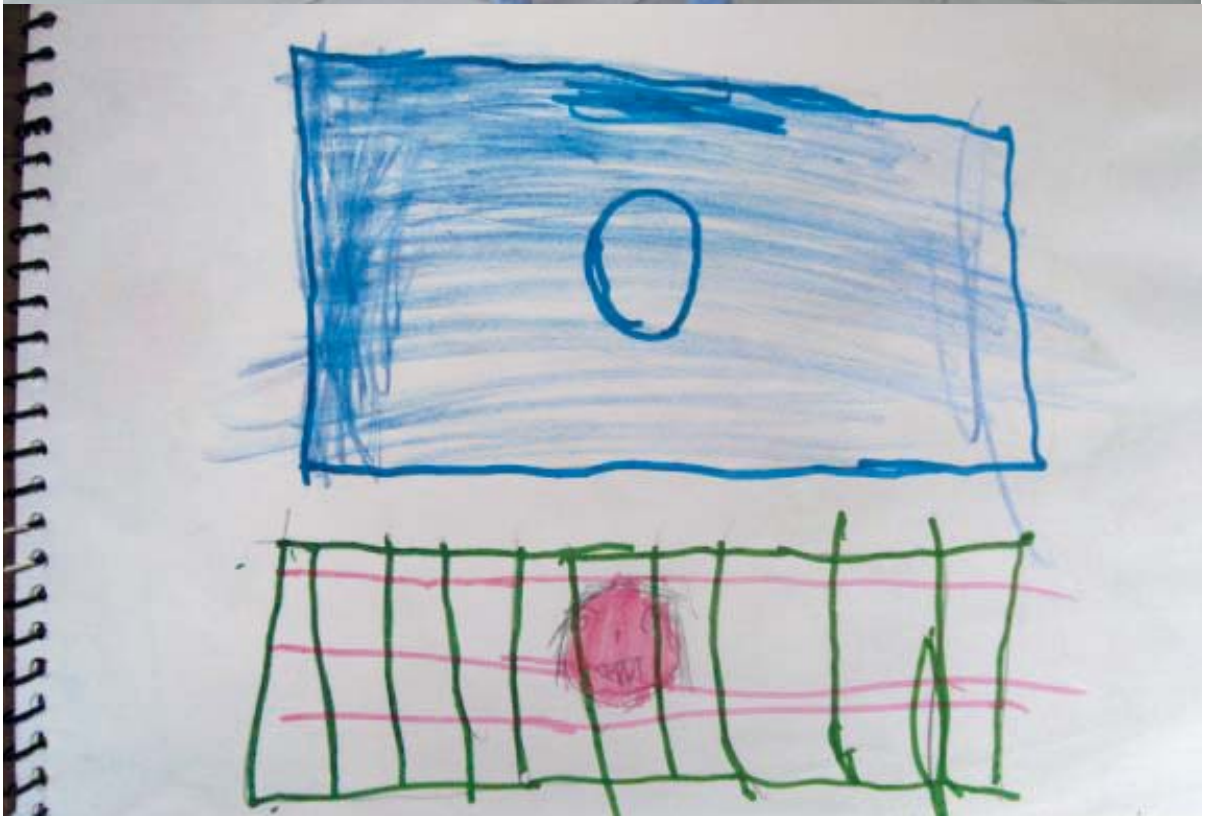
Na página ao lado, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
participação de Marina Guedes, Pelotas, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Cortesia Marina Guedes

Nesta, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
participação de Raquel Ferreira, Pelotas, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Fotos: Maurício Polidori

Na página ao lado, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
participação de Sadol e Casa do Joquim, Pelotas, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Fotos: Sadol e Casa do Joquim

Nesta, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
participação de Kelly Wendt, Pelotas/Santa Maria, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Foto: Kelly Wendt

Você gostaria de participar de uma experiência artística?
participação de Helena Badia, Bianca Dornelles e Luisa Branco, Pelotas, 2008
tatuagens NBP
Foto: still do documentário NBP, produzido por Moviola Filmes



Na página ao lado, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
participação de Carolina Ávila e alunos,
Pelotas, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Fotos: Carolina Ávila

Nesta, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
participação de Lenir de Miranda,
Pelotas, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Fotos: Lenir de Miranda

Na página ao lado, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
participação do Projeto Pelotas – Olhares Juvenis sobre a cidade, Pelotas, 2009
objeto de aço pintado
125 x 80 x 18cm
Cortesia Projeto Pelotas – Olhares juvenis sobre a cidade

Nesta, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
Grupo de conversa com Ricardo Basbaum, Pelotas, 2009
Foto: Daniela Pinheiro

"No existe un lugar hasta que se retrate"
F. T. / M. V.

TRASPUESTO DE UN ESTUDIO PARA UN RETRATO COMÚN

Trasponer. *Poner en un lugar diferente. || Mudar de sitio. || Ocultarse a la vista detrás de alguna cosa. || Ocultarse detrás del horizonte el sol. || Quedarse algo dormido.*
Estudio. *Aplicación del espíritu para comprender o profundizar. || Conocimientos que se adquieren estudiando. || Aposento donde trabajan ciertas personas.*
Retrato. *Pintura, grabado o fotografía que representa la figura de una persona o de un animal. || Descripción de una persona o cosa: "un retrato fiel". || Fig. Lo que se parece a una persona o cosa: "el vivo retrato de su padre".*
Común. *Dícese de las cosas que a todo el mundo pertenecen. || General: sentido común. || Ordinario, desprovisto de nobleza y distinción. || Todo el pueblo de una ciudad o provincia.*

Traspuesto de un estudio para un retrato común (TDUEPURC)
Una expedición de artistas se instala y recorre durante dos semanas una zona poblada acotada por consenso y de acuerdo con razones que pueden ser arbitrarias o funcionales a determinada maquinación. Allí realiza actividades orientadas a producir sobre el lugar conocimiento sensible, privilegiando la herramienta *dibujo* y centrándose en el género *retrato*, sin perjuicio de realizar investigaciones orientadas específicamente a tratar problemas sociales, ecológicos, pedagógicos y científicos, siempre en el marco de las premisas estéticas del proyecto. Como método y desvío de producción artística, TDUEPURC es un estudio de lugar atravesado por un afán multidisciplinario: arquitectura, artes visuales, literatura, música culta y popular, lingüística, urbanismo, sociología, antropología, historia, ciencias naturales. El objetivo de la expedición es realizar una muestra *in situ,* publicar los resultados obtenidos en un libro y reelaborar la experiencia expedicionaria durante un tiempo determinado *a priori* con vistas a realizar una segunda muestra que integre los proyectos llevados a cabo por cada uno de los participantes y las obras artísticas realizadas durante esa etapa de elaboración estética de la experiencia.

Premisas
1. La palabra *estudio* da cuenta del objetivo primordial de este proyecto: la producción de conocimiento sensible sobre la comunidad estudiada y representada.

2. El marco conceptual en el que se inscribe dicho objetivo es una idea ampliada de retrato. Se enfatiza la concepción del producto final (una muestra y un libro firmados por TDUEPURC) como una suerte de retrato del lugar y por eso mismo se privilegian sobre todo las estrategias orientadas a producir retratos de los habitantes del lugar y elaborar las relaciones que esas obras establecen con los retratados, además de proponer elaboraciones de estos trabajos realizadas con un impulso alegórico.

FRANCISCO TOMSICH Y MARTÍN VERGES

TRASPUESTO DE UN ESTUDIO PARA UN RETRATO COMÚN

3. El eje de TDUEPURC es la primacía del dibujo como herramienta privilegiada de una hermenéutica de las relaciones entre naturaleza y cultura, que cobra cabal expresión en el concepto asimilación.

4. Para los artistas participantes, el lugar para estudiar es, en una primera etapa, una utopía: no hay tal lugar hasta que no se está allí y el otro cobra cuerpo retratable. El mapa se hace paisaje, los datos demográficos se hacen personas y los documentos se hacen huellas. Por tanto, el viaje se convierte en un recorrido simbólico, y todas las acciones realizadas en el marco del proyecto se instauran como performance colectiva y lectura enrevesada y paródica del viaje de descubrimiento.

5. Lo que se reconstruye de esa experiencia en el producto final es una construcción que remite a la propia presencia mientras representa el lugar estudiado y su capacidad para hacerlo ha de ser puesta a prueba.

6. TDUEPURC trasluce un radical realismo. Procesos vitales y procesos artísticos se diferencian en su carácter demostrativo, en su capacidad para provocar una heterogénea y dislocada comprensión de la realidad.

7. Las tres etapas del proyecto ("Preámbulo", "Expedición" y "Muestra") son expresiones del esfuerzo comprensivo inaugurado en la elección del lugar. Las obras realizadas en tanto dura esa situación serán configuraciones simbólicas cuya autonomía solo podría redefinirse desde su adecuación a las coordenadas generales del mismo. Primarán la figuración, el uso de materiales pobres, la descripción, la manipulación interesada de tradiciones de representación de esa realidad sometida estudiada y estudiante a la vez, ejemplar.

Breve memoria de TDUEPURC y sus trabajos

TDUEPURC surgió en 2006, en Montevideo, e integró artistas activos provenientes de diversos ámbitos.

En 2007, el proyecto *TDUEPURC #1 La Coronilla* fue premiado y subvencionado por el programa Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. La expedición a La Coronilla, departamento de Rocha, integrada por un equipo estable de siete personas en el lugar, fue realizada en marzo de 2008. La muestra *Retratos de La Coronilla* se inauguró en el Liceo de La Coronilla el 21 de marzo de 2008 y bajó al día siguiente. La muestra *TDUEPURC #1 La Coronilla* se realizó en mayo de 2008 en un espacio no convencional sito en Lindolfo Cuestas 1398 y Washington, Ciudad Vieja, Montevideo. El *finissage* y la presentación del libro *La Coronilla* se realizó el 27 de julio de 2008. Durante un período aproximado de un año, el espacio utilizado para la muestra fue usado como taller colectivo y centro de reunión del grupo de trabajo, y también como espacio de presentación de obras musicales originales realizadas por los compositores y músicos que integraron la expedición.

En febrero de 2009, el proyecto *TDUEPURC #2 Conchillas,* que retoma, revisa críticamente y deconstruye el proyecto anterior, fue seleccionado para integrar la programación 2009 del programa Plataforma del Ministerio de Educación y Cultura. La expedición a Conchillas fue realizada entre

Existe en la propuesta de Francisco y Martín una coincidencia con el proyecto de Gonzalo Pedraza en el hecho de trabajar con el pasado cercano, el siglo XIX en este caso, pero hacerlo a partir de la experiencia grupal implica otra lógica de actuar y producir. Ambos artistas recurren a la vieja noción de la pose, componente central en su proyecto; especie de actualización de los recursos académicos y un elemento privilegiado por el artista viajero del siglo XIX que cruzaba América y daba una visión más que exotista, de fidelidad científica, con un naturalismo extremo. Aunque también provocaban una especie de saqueo, un registro de bienes para la explotación posterior.

Efectivamente, para los artistas viajeros, los sujetos eran objetos, imágenes destinadas a la indagación, al conocer, pero el nuevo proyecto se circunscribe a lo artístico, no obstante echo de menos el retorno del producto final a la gente, así sea por un acto de cortesía, dado que son ellos quienes prestan su imagen y, por tanto tienen derecho a ver que se hizo con ella, reasumirla desde la perspectiva de la creación; después de todo se trata de un público participante. Además del viaje, de la experiencia de convivencia de los artistas, me parece importante que la bitácora impresa se vuelva propiedad de quienes colaboraron, una constancia de participación.

Franciso Reyes Palma, sobre o projeto *TDUEPURC*

el 29 de marzo y el 12 de abril. El colectivo, integrado por 10 artistas y cinco invitados, realizó un concierto y una muestra en el taller cedido por la localidad, un viejo almacén de ramos generales llamado Casa Evans. Durante el mes de mayo, TDUEPURC ocupó a modo de taller la sala de Plataforma, en el Ministerio de Educación y Cultura.

La muestra *TDUEPURC # 2 Conchillas* se inauguró el 29 de mayo de 2009 y bajó el 24 de junio. El libro (*Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común # 2 Conchillas,* Montevideo, TDUEPURC/Plataforma, 2009, 384 páginas) se presentó el 18 de junio. También se realizó un concierto el 11 de junio, ocasión en que se presentaron cuatro volúmenes con parte del archivo sonoro de *TDUEPURC Conchillas*, en CD.

En marzo de 2009, TDUEPURC fue seleccionado para integrar el programa *Proyecto Pedagógico* de la 7ª Bienal del Mercosur. En julio de 2009, Martín Verges y Francisco Tomsich realizaron un viaje de reconocimiento por el litoral norte del estado de Rio Grande do Sul junto a Julia Coelho, productora asignada al proyecto.

Metodología. Premisas indeclinables y no exclusivas

Metodología de trabajo grupal

• El equipo de trabajo realiza una reunión diaria durante los quince días en los que se desarrolla la expedición, con el fin de levantar acta de las actividades realizadas por cada uno de los integrantes.

• Se prioriza la voluntad de acumular todo el material original (obras, esbozos, documentos, etc.) producido durante la producción, realización y reelaboración de la expedición. Esta acumulación es el *corpus*, propiedad de la Oficina de Archivación de TDUEPURC por un período mínimo de diez años, durante los cuales no podrá ser comercializado.

• Se han de buscar y documentar representaciones de José Gervasio Artigas (1764-1850).

• Se han de realizar "subexpediciones" específicas en el área estudiada con los siguientes destinos: *cementerio*, *maravilla natural* o *paisaje destacado* por los habitantes de la comunidad, *parques* y *plazas, fiestas populares, espectáculos* y *conciertos* en el caso de que alguno de estos coincidan con el espacio y el tiempo de la expedición.

• Se ha de realizar una obra que *eleve* un objeto y otra que *entierre* otro objeto perteneciente al lugar estudiado.

• Se valorarán las investigaciones orientadas a producir tipologías (de caracteres físicos, de conductas, de diseño gráfico local, de fauna, flora y arquitectura del lugar estudiado, etc.).

Metodología de relación con los habitantes del lugar estudiado

• Se realiza una convocatoria pública (mediante cartelería, avisos radiales, contacto directo) destinada a recabar modelos para retratar, quienes han de contactarse con los expedicionarios mediante mensajes de texto, llamadas telefónicas y contacto directo.

• Se han de realizar al menos cuatro sesiones de retrato del natural con el siguiente formato: cuatro poses de veinte

minutos cada una con un descanso de diez minutos entre ellas.

• Los originales de los retratos producidos no han de ser cedidos ni vendidos a los retratados bajo ninguna circunstancia.

• Es posible estimar el pago en condición de modelo a algunos habitantes del lugar que el grupo considere necesario retratar bajo determinadas premisas (desnudo, posición, composición, etc.) o que no estén en condiciones o disposición de responder al llamado público abierto. Se sugiere que el grupo de expedicionarios tenga la sensación, una vez terminado el período de trabajo en la comunidad, de haber retratado a todas las personas que intuyó imprescindibles para conformar un corpus de retratos orientado tanto a la formulación de tipologías como a producir cierta idea de totalidad.

• Se ha de gestionar y realizar un concurso de dibujo infantil en la/s escuela/s del lugar, que otorgue premios idénticos para todos los concursantes, consistentes en materiales básicos de dibujo. El tema del concurso es "Mi lugar".

• Se ha de buscar el encuentro y el diálogo con por lo menos un artista local.

• Se han de documentar las conversaciones que TDUEPURC mantiene con los retratados, así como otras eventuales conversaciones con habitantes del lugar. Estas pistas han de ser desgrabadas y por lo menos una selección significativa de las mismas ha de ser trascripta en el libro homónimo.

Metodología de muestra

• Una selección del corpus producido durante la expedición comparecerá en una muestra titulada *Retratos de...* que se realizará preferentemente en una institución pública de enseñanza secundaria durante los tres últimos días de permanencia de la expedición en el lugar estudiado. El montaje de la misma no demandará más de cinco horas. El *vernissagge* se realizará a las 19.

• Se publica un libro de 13,5 por 19,2 centímetros, impreso a una tinta, de por lo menos 200 páginas, cuyo título es el nombre del lugar estudiado. La presentación del libro ha de coincidir con el *finissagge* de la muestra final.

Premisas estéticas

• Ninguna de las obras realizadas en el marco del proyecto está firmada. La autoría de la muestras y del libro es grupal.

• Se decide de una vez y para siempre mandar al carajo las fotografías tomadas por los expedicionarios como modelos de dibujos y pinturas durante el tiempo y el espacio de la expedición, y aun más allá. Trabajar del natural es premisa ineludible durante el tiempo que dura la expedición.

• Se sugiere utilizar materiales provenientes del lugar estudiado y realizar la mayor cantidad posible de compras de materiales de trabajo en el espacio y el tiempo de la expedición.

• Se despreciará la producción de *backstage* de la expedición.

• Se prohíbe producir *objet trouvés*.

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

TDUEPURC #3 Riozinho

Nathália García
Claudia Hamerski
Fernanda Manéa
Guilherme Moojen
Marcelo Rilla
Guillermo Stoll
Federico Stunz
Francisco Tomsich
Martín Verges

TDUEPURC #3 Riozinho generó un nuevo colectivo, esta vez binacional, y permaneció, como siempre, dos semanas en esta comunidad de 4000 habitantes del litoral norte del Estado de Rio Grande do Sul, por invitación del Proyecto Pedagógico de la 7ª Bienal del Mercosur. El taller y espacio de muestra en Riozinho fue la Escola João Alfredo y, en Porto Alegre, el Museu do Trabalho, donde también se presentó el libro.

En marzo de 2010 se desarrollará el proyecto *De Corrales a Tranqueras.* ¿Cuántas leguas quedarán?

1 El primer paso fue la traducción al portugués (realizada por Julia Coelho) de la definición del proyecto, el axioma y las premisas indeclinables que organizan las tareas del grupo de trabajo en el lugar para estudiar. A estas últimas –de carácter primordialmente estético y metodológico, que garantizan la imitación del modelo o el "filtro tipológico" de *TDUEPURC* desarrollado en ediciones anteriores– agregamos para nuestro uso y discusión algunos puntos que hacían hincapié en los aspectos pedagógicos del proyecto, que evidenciaban inquietudes presentes en ediciones anteriores y que no habían sido explicitadas antes. Entre esos puntos, se proponía investigar acerca de los sistemas y publicaciones de enseñanza de dibujo en la zona estudiada, y se decía que "*TDUEPURC* se propone a sí mismo como objeto de estudio en un contexto académico" o, lo que es lo mismo, propone el lugar estudiado por *TDUEPURC* como objeto de estudio.

Hay varios planos pedagógicos o educativos del proyecto. Uno se da hacia el interior del grupo de viajeros, que funcionan durante el tiempo de estudio con una dinámica de taller que favorece el intercambio, el aprendizaje del otro y la discusión. Otro se da hacia el exterior, también gracias a esa dinámica de taller, que por ser abierto a la comunidad permite a cualquiera la visualización de los procesos creativos y la conformación de obras y métodos de trabajo. Otras instancias de diálogo se dan en las muestras abiertas al público que se realizan *in situ* en los talleres o concursos de dibujo patrocinados por *TDUEPURC* y en ciertos intercambios entre algunos de los integrantes del colectivo y artistas locales y, dada la intención realista, también entre la naturaleza y los artistas.

2 El proyecto tiene de inmediato una buena receptividad, dado el lugar común en que se desarrolla y la curiosidad de la comunidad acerca de cómo y por qué es retratada. En esta versión del proyecto, el aval y la producción de la Bienal hicieron fluidas las relaciones con los actores sociales. Eduardo Moreira (profesor de Biología) fue el primer contacto que colaboró con nosotros desde el viaje de investigación, procurando nuestra inserción en la escuela donde nos reuníamos diariamente a retratar.

Con Sonia (profesora de Artes) se dio una discusión estética: el punto era la utilidad del criterio –digamos– premoderno del proyecto, en vez de tender a la abstracción, la referencia latinoamericanista. Jorge L. Boff, el artista local con quien más nos relacionamos, brindó material musical original debidamente registrado, híbrido de dos estilos, generaciones y criterios. Unos cuantos alumnos concurrieron a la escuela a pesar de la gripe y dibujaron con nosotros y a nosotros, en un taller abierto y libre, de manera no formal. Desde el centro (Porto Alegre) se observó con expectativa el proyecto, y el matutino *Zero Hora* publicó dos notas al respecto. A fines de noviembre pensamos volver a Riozinho.

3 *TDUEPURC* se propone como taller abierto al público en el lugar de su desplazamiento, y por lo tanto como una praxis que desarrolla una concepción más o menos tradicional de espacio de trabajo, experimentación e interacción de los artistas. A su vez, la comunidad como existencia (y no como excepcionalidad) es la razón última de ese estar allí de los artistas. En esa situación compleja, cuyas consecuencias son muy poco mensurables, se elabora y se ponen en práctica modos de sociabilidad que, por una parte, son inéditos, y por otra intentan situarse en un lugar común. Es por eso que *TDUEPURC* es visto por la comunidad –en tanto residencia a la vez que en tanto producción destinada a un público, como sucede en el caso de los conciertos o la muestra *in situ*– como algo que, salvo en un lugar difícilmente definible, es evidente e incluso "clásico", pues puede leerse desde coordenadas, accesibles a cualquiera, que son parte de la tradición occidental de la práctica artística, de las mitologías de la modernidad y de la memoria colectiva. A eso se agrega la voluntad realista de la producción, que juega con lo reconocible, con lo que está ahí, lo dado a todos. No pretendemos, sin embargo, enriquecer el ejemplo; ni siquiera obtener nuevos espacios de diálogo: quisiéramos, por el contrario, que ese ámbito micropolítico que crea *TDUEPURC* en su éxodo tuviera un valor meramente ejemplar (y no excepcional), como si fuera una posibilidad cualquiera de un proceso cualquiera y su devenir estuviera sometido a reglas comunes y fácilmente comprensibles: esa es la razón por la que el colectivo, a su vez, se somete a rígidas metodologías y a axiomas indeclinables que se repiten en cada desplazamiento. En última instancia, se trata de confiar todo lo posible en esa realidad estudiada y ser asimilado por ella, ser en relación con ella lo más neutrales que se pueda. Evidentemente, esta voluntad estalla en incontables e imprevisibles ámbitos y espacios nuevos, de tanto mayor interés en cuanto revelan su condición inmemorial y confirman al artista, al modelo, a los círculos del arte, a las relaciones básicas entre el arte y la sociedad.

Los sistemas educativos son un aspecto más de los que conforman esa realidad de especial relevancia para el proyecto, ya que el público al que está especialmente destinada la muestra *in situ,* por ejemplo, es el de los adolescentes, y *TDUEPURC* pretende siempre establecer relaciones simbióticas con los centros educativos del lugar estudiado. Como el proyecto es un estudio, y el objeto de estudio es el lugar y su gente, de algún modo se convierte en una compleja construcción mimética que, por su intención de incidir lo menos posible, incide

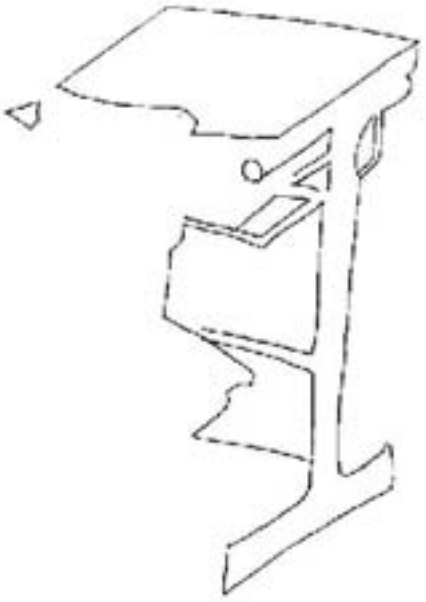
Acredito que a escolha da cidade a ser retratada foi muito feliz: riqueza de pessoas, de paisagens, de fauna e flora.

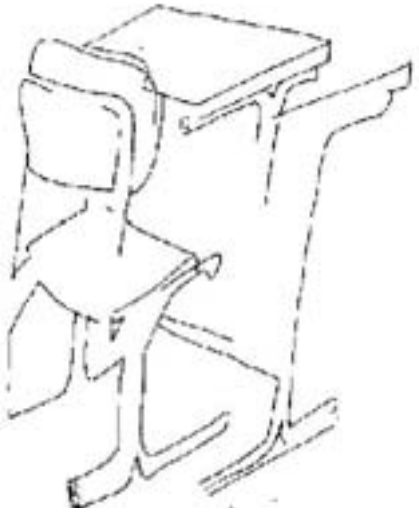
Ainda que em tempos de extremo frio, férias escolares e posterior recesso, segundo a avaliação dos próprios artistas, a receptividade foi boa, as pessoas iam paulatinamente procurando ser retratadas e não raro voltavam ao atelier com mais pessoas.

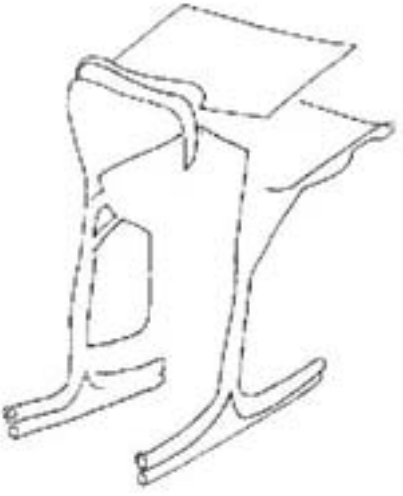
Júlia Coelho, produtora do Programa de Residências

con efectividad insospechada, y a través de las subjetividades individuales reunidas en torno a la "objetividad" que plantea el proyecto: no excederse en la interpretación de estos procesos es parte de la intención.

4 El segundo domingo de nuestra estadía, lluvioso como los tres días anteriores, fue el momento indicado para realizar la muestra *in situ* que daría cuenta de la producción realizada en la Escola. Primero pensamos montarla en la cocina, y luego nos decidimos por dos aulas contiguas y el patio semiabierto que las anticipa. Las cinco horas de montaje fueron apenas suficientes, pero a la hora señalada quedó listo todo y comenzaron a llegar los niños que participarían del concurso infantil, algunos sabiendo de antemano que obtendrían el premio: para todos los participantes, un kit de materiales de dibujo ilustrado con un esbozo del retrato de su feliz poseedor o poseedora. Siempre llovió: el patio era un lago. Katrine posó y fue dibujada por todos, y también Simas. Sin embargo, no había público; a la hora de la inauguración oficial todo el mundo estaba en la iglesia contigua, y cuando terminó la misa vinieron en malón atraídos por un acordeón. Tuvieron cinco minutos para ver la muestra antes de que un apagón se hiciera presente; cuando aparecieron las luces de emergencia, otra vez no había público. Nos quedamos escuchando un dúo de guitarra riozinhense y acordeón montevideano especialmente reunido para la ocasión y luego cenamos el guiso que Eduardo había estado preparando desde la tarde en la cocina. Una vez realizado el desmontaje, Nelson pasó por nosotros y retornamos en su combi morro arriba bajo la lluvia a la "Cabaña de los felices por opción".

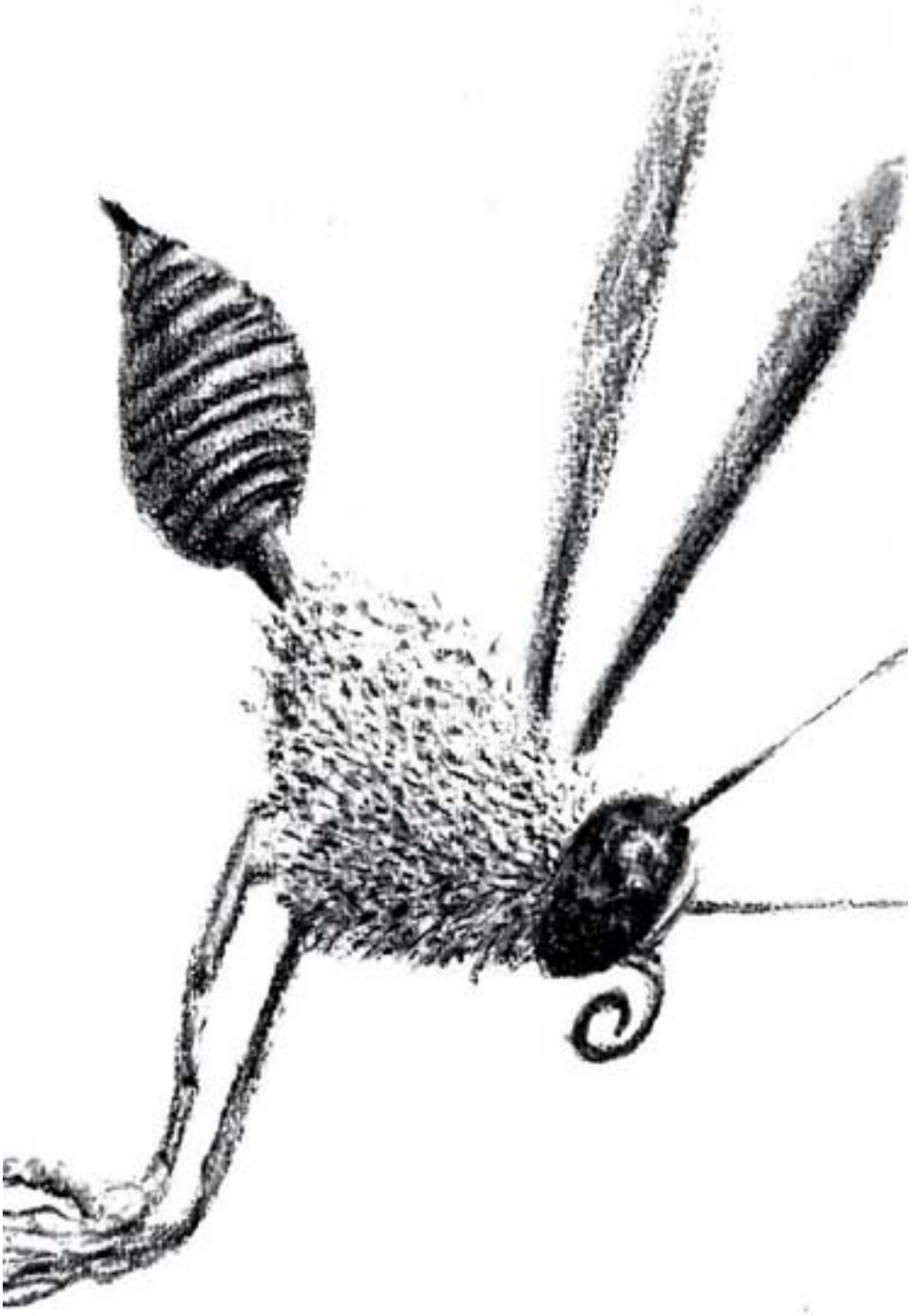


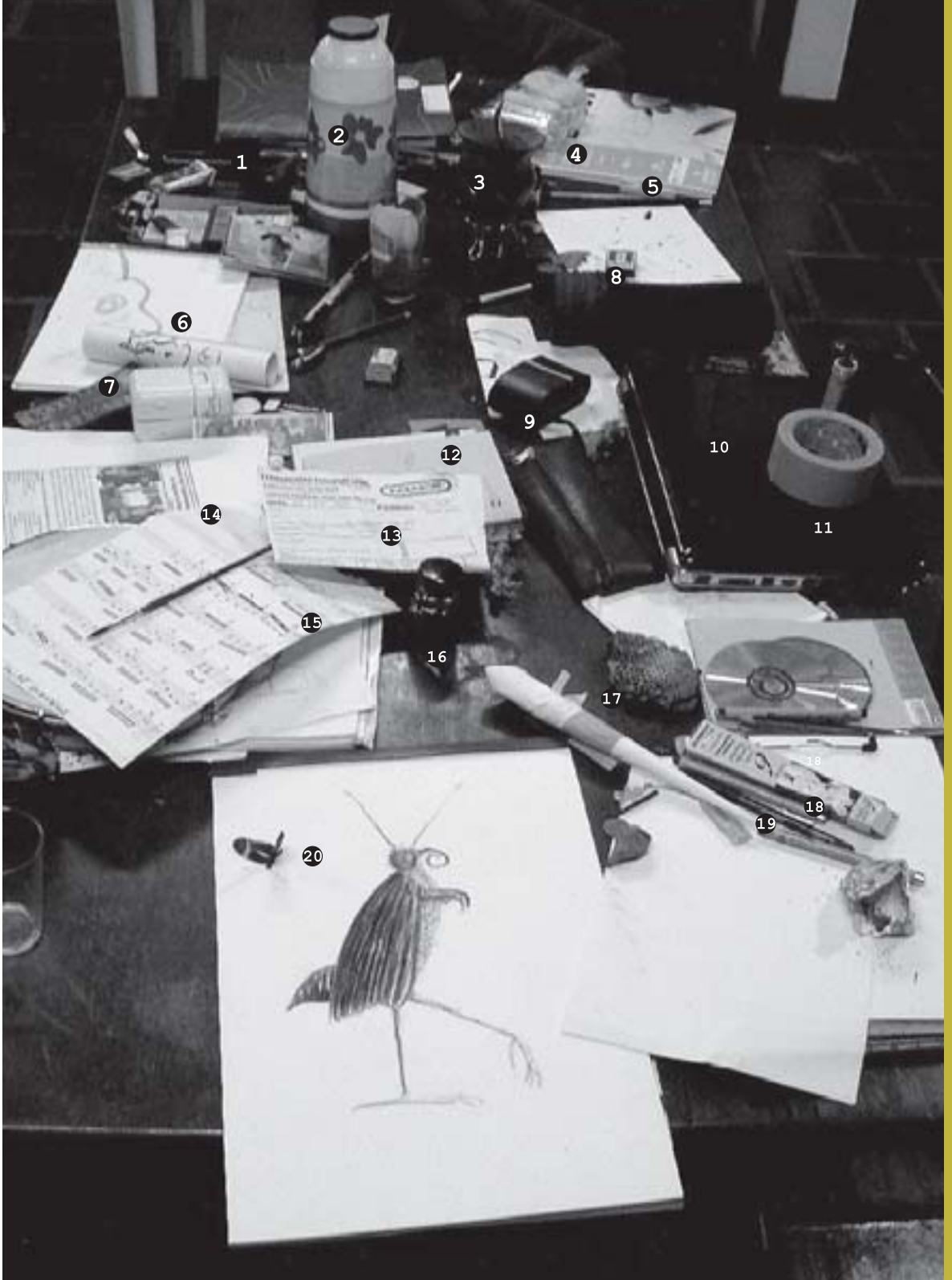




Desenhos produzidos na EEEM João Alfredo, em Riozinho / RS.

Publicação *TDUEPURC #3* Riozinho / RS.
Foto: *TDUEPURC*





Na página anterior, desenho produzido pelo Projeto *TDUEPURC* em Riozinho / RS.

Nesta, mesa de trabalho do grupo na "Cabana dos felizes por opção" em Riozinho / RS.
1 Carpeta de la Bienal do Mercosul conteniendo dibujos **2** Termo para agua caliente. Parte del mobiliário de la cabaña alquilada por TDUEPURC **3** Mate y bombilla uruguayos **4** Galletas artesanales adquiridas en Riozinho **5** Bloc de papel Canson **6** Esbozo realizado com tintura realizada por el Laboratorio Color y Contexto com pigmentos naturales recogidos en la zona de Riozinho **7** Armónica **8** Una vida paralela soltera **9** Cámara de fotos digital **10** Computadora portátil **11** Cinta de enmascarar **12** Libro de TDUEPURC La Coronilla **13** Nota de pedido de Ferramentas PARABONI **14** Volante repartido en la vía pública por el Sindicato de Trabajadores del Calzado de Riozinho **15** Partitura de un choro compuesto por Jorginho **16** Tinta negriazul para lapicera **17** Trozo de panal de abejas **18** Carbonilla 19 Canetas **20** Mariposa muerta
Foto: TDUEPURC

Formava-se, na casa e no atelier, ambientes de extrema concentração e inspiração – bonito de se observar, vontade de desenhar e ser desenhada.

Júlia Coelho, produtora do Programa de Residências

Dia de trabalho no atelier montado na EEEM João Alfredo em Riozinho / RS.
Foto: TDUEPURC

É um projeto bastante livre, e por vezes questionei (e ainda questiono) se este coletivo precisa ou quer ser produzido.

(...) não me ocorre nada significativo neste momento para ser compartilhado... talvez (aspecto de curiosidade individual, não sei se vale para este documento), o fato de eu ter começado a desenhar, de ter agora um caderninho de desenho – instigado pela vivência com o grupo, e de certa forma te retomado um antigo trabalho de organização e elaboração de roteiros em Porto Alegre... de colocar em contato pessoas com interesses comuns que anteriormente não se conheciam...

Fué un gusto hacer eso con vosotras.

Júlia Coelho, produtora do Programa de Residências

Na página ao lado, investigação de paisagem, no caminho para o Conduto, em Riozinho / RS.

Nesta, investigação de flora (espécies locais), em Riozinho / RS.

Fotos: TDUEPURC

"Enseñar o comprender lo que las personas entienden por arte"
G. P.

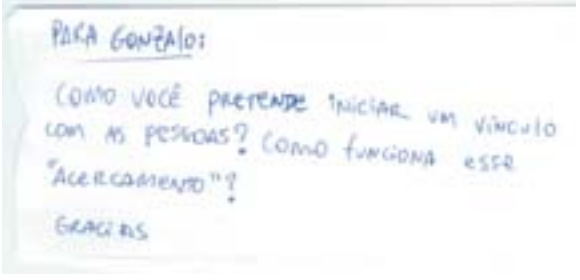
GONZALO PEDRAZA

COLECCIÓN VECINAL

Hoy en día la curaduría es uno de los ejes más problemáticos del sistema de arte contemporáneo. La figura del curador y sus criterios han motivado amplios debates; en el marco de estas discusiones, los demás actores –artistas, críticos e historiadores– han visto relegadas sus posiciones y jerarquías frente a esta figura poseedora de un vasto poder de significación. El proyecto que presentamos a continuación se define como una curaduría que, a diferencia de lo que habitualmente comprendemos como tal, no exhibe obras de arte y en consecuencia, tampoco a artistas. *Colección vecinal* se basa en el estudio genealógico de esta práctica, utilizando como referente las pinturas de la galería del archiduque Leopoldo Guillermo realizadas por el artista David Teniers II. Cada pintura presenta una habitación de grandes dimensiones, saturada de cuadros puestos sobre los muros, ordenados uno al lado de otro según diversos criterios de clasificación –dimensiones, géneros pictóricos o contenidos– que en conjunto forman un gabinete de imágenes que dotan al coleccionista de poder y distinción. El coleccionismo como práctica cultural –y su *modus operandi* en gabinetes a través de la selección, clasificación y ensamblaje de "obras de arte"– podría leerse como una figura prototípica de la práctica de la curaduría: lo que hoy se entiende como "el trabajo del curador¨ sigue las directrices estructurales que podemos detectar en estos gabinetes. Asumimos que la figura del curador tenía, ya en los siglos anteriores, un lugar específico dentro de la cultura.

Colección vecinal se basa en la estructura central de la práctica descrita anteriormente, respeta los modos de enunciación de dicho modelo de exhibición. *Colección vecinal* es un gabinete de imágenes contemporáneo que, no obstante, cambia radicalmente la idea

de representación de clase y poder que detectamos en las pinturas de Teniers. El proyecto estableció un radio de acción en un determinado espacio geográfico, recolectando las "obras de arte" que poseía un grupo de sujetos que compartían similares signos de clase e ideología.
El gabinete se construyó en Galería Metropolitana (centro de nuestro radio de acción), una galería de arte contemporáneo que funciona desde hace diez años en un barrio periférico de la ciudad de Santiago de Chile. Sus galeristas se instalaron allí con el objetivo de relacionar las prácticas artísticas con las personas que habitan alrededor, las cuales han sido ajenas a los códigos y lenguajes propios del arte contemporáneo. Galería Metropolitana ha tendido puentes; a pesar de estos, ha sido problemática la relación de sus vecinos con ella.



Colección vecinal tuvo como objetivo armar una colección de barrio que utilizó la figura del curador únicamente como mediador entre la galería y la comunidad. Además del curador, se contactó a dos personas con un dominio social amplio y que conocen su barrio: ellas, Jessica Atal y Evelyn Valdés, fueron las co-curadoras y establecieron los lazos de confianza con los habitantes del barrio. Con ellas y los galeristas fuimos en búsqueda de las "obras de arte" de los vecinos que circundaban la galería. Realizamos un puerta a puerta preguntando: "¿Nos presta su obra de arte?". Cada vecino entregó lo que cabía dentro de la categoría y que cumpliera con la condición de ser un "cuadro", entendido, en este caso, como un objeto de dimensiones específicas que pudiera ser colgado en un muro. El espacio de la galería se midió por completo: cada uno de sus muros, desde el suelo hasta el techo; se obtuvo así un metraje cuadrado que completar. Reunimos así alrededor de trescientos cincuenta cuadros (pertenecientes a más de cien personas), que completaban el metraje de todos los muros de la galería.

La heterogeneidad de cuadros hizo pensar en cómo se iba a montar según los criterios aplicados en los gabinetes de pintura. Siguiendo las determinaciones aplicadas a los gabinetes, que se basaban en dimensiones, géneros pictóricos y contenidos, se fotografiaron todas las obras para crear una maqueta que pudiera dar un panorama para el estudio de cada imagen independiente y también para ver cómo funcionaba el conjunto. Durante este montaje no podía olvidarse que cada cuadro debía dialogar con sus más cercanos, sólo de esta forma se establecería un delicado sistema intertextual de asociaciones de imágenes. Uno de los objetivos que se propuso la propia curaduría fue limpiar la proyección del curador en su deseo de establecer una narrativa, es decir, que este sólo intentase "ver" para comprender la información que los cuadros emanaban por sí mismos y cómo esta información se podía tejer en conjunto a través de las determinaciones de los gabinetes del siglo XVII. De esta manera, se elaboraron tres conjuntos de asociaciones entre los cuadros: Paisaje,

Empiezo con un proyecto donde se incorpora la lógica de ver el arte no sólo desde la perspectiva del productor sino de la circulación de las obras: un trabajo donde el eje es el coleccionismo. Me parece interesante el brinco que da Gonzalo entre una estética artistocratizante, como si se tratara de un tableau vivant de un antiguo salón palaciego tapizado de cuadros a un proyecto abierto de comunicación. Gonzalo inscribe el muy reciente concepto de curaduría frente a la mera acumulación de bienes suntuarios y los modos de ser mostrados. Lo que permanece del modelo aristocrático es el montaje saturado, pero convertido ahora en un aprovechamiento máximo del espacio como modo inclusivo, de participación.

Hay en este proyecto un ver más que un poseer, una visibilidad no tanto de la obra como de la afectividad colectiva. Las obras por su cercanía se contaminan, y si algunas se ven menos por estar en lo alto, mantienen el interés de la indiferenciación, la sugerencia de la mancha. Lo que me quedó como pregunta es ¿por qué elegir sólo pintura para mostrar? ¿Con el fin de reivindicar un género hasta hace muy poco controvertido? ¿Y qué pasa con la estampa religiosa, qué ocurre con lo escultórico, con la imaginería religiosa que en el caso de Brasil es tan rica, y cómo considera la foto familiar tan común en los muros domésticos?

Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *Colección Vecinal*

Naturaleza Muerta y Retrato. Los géneros referenciales propiciaron una primera etapa de diferenciación, en la cual cada género establecía lecturas dentro de su grupo de cuadros. El gabinete partió de izquierda a derecha, tal como se ordenaban los cuadros en los gabinetes según los órdenes de la lectura. El primer género que se dispuso fue el del Paisaje: se comenzó con el mar, pasando por la tierra, la colonización, la construcción, hasta llegar a la ciudad. Al terminar este grupo, se instalaron obras "pivote", es decir, obras conectoras con el grupo siguiente, que en este caso pertenecían al grupo de Naturaleza Muerta. Este conjunto agrupó pájaros, animales, flores y objetos, y fue el de mayor experimentación material. Por último, como eslabón final, nos encontramos con el Retrato. Cada imagen presente en esta agrupación tenía el rostro o el cuerpo humano como protagonista, con la fotografía como uno de los elementos más dominantes. Este grupo se dispuso según representaciones de lo divino, lo político, la masculinidad, la feminidad y las representaciones de niños.

Al término del montaje se acondicionó una luz tenue, propia de la gradación lumínica de los gabinetes, y se inauguró invitando a todos los participantes.

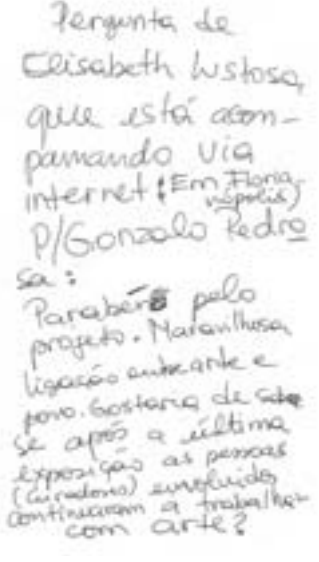
La galería tuvo mucha afluencia de público. Cada persona que participó en el proyecto iba a reconocer su "obra de arte", se fijaba en el espacio que esta ocupaba. Posteriormente la leía en relación con la contigua, para después leer el conjunto. Cada participante establecía su propia narrativa según lo que el conjunto de imágenes emanaba. En este sentido era singular escuchar al público docto realizando lecturas que en estructura eran casi idénticas a las que el público no docto establecía. *Colección vecinal* generó una eliminación de las distancias y las diferencias entre los públicos y del concepto de "arte" (en tanto "artistas" con "obras"); por otra parte, se creó una continuidad con lo tradicional, sin caer en la obligatoriedad (supuesta) de "lo nuevo". En fin, apuntó a interrogantes que se alejan de las que habitualmente surgen dentro del espacio artístico.

Colección vecinal quiso visibilizar un cúmulo de imágenes que funcionan en los hogares del mismo modo que en cualquier colección de arte, provocó lecturas alternativas y fuera de foco respecto de las inagotables posibilidades que nos ofrecen estas "obras" o "documentos visuales" de manera independiente y en conjunto; por último, acentuó la importancia que debería existir respecto a la construcción de un público que se conecta con el arte en la medida que sus propias ideas también sean parte fundamental de esta práctica.

Los pasos del proyecto para la aplicación en el contexto del proyecto pedagógico para la Bienal de Mercosur son:

1. ESPACIO. Búsqueda de un espacio para la instalación del gabinete que solo cumpla con la función de que pueda contener una cantidad considerable de cuadros. Se deben medir sus muros de suelo a techo, el metraje cuadrado que dé en total será el que armará los objetivos y tiempos de búsqueda.

2. REUNIÓN. Se debe ubicar a personas, o mediadores, que cumplan con


Pergunta de Elisabeth Ustosa, que está acompanando via internet (Em Florianópolis) P/Gonzalo Pedraza:
Parabéns pelo projeto. Maravilhosa ligação entre artista e povo. Gostaria de saber se após a última exposição as pessoas (curadoria) envolvidas continuaram a trabalhar com arte?

ciertos requisitos, como tener algún tipo de influencia en los barrios que habitan, establecer lazos de confianza y poseer capacidad de motivación para la participación de sus vecinos. Ellos funcionarán como co-curadores, y son los que buscarán los cuadros; mi participación se limita a acompañarlos en la búsqueda, ya que la entrada a las casas y el compromiso debe ser con personas a las cuales los vecinos conocen y a quienes, por lo tanto, les confían sus bienes.

3. RECOLECCIÓN. La idea es reunir un número determinado de cuadros que se sabrá en la medida en que tengamos claridad respecto del espacio que se utilizará, espacio que debe ser llenado por completo. La cantidad de cuadros se define bajo el parámetro del metraje cuadrado, es decir, un cuadro puede medir 1 metro cuadrado o cuatro cuadros de 25 centímetros completan 1 metro cuadrado, por tanto es variable la cantidad.
La recolección se puede dividir por grupos y zonas, pero hay que ir con el contacto preestablecido, para la entrega de cuadros. En cada búsqueda se les entrega a los vecinos un comprobante de su participación y se llena una ficha con los datos del dueño del cuadro.

4. CLASIFICACIÓN. Se fichará cada cuadro con las medidas determinadas, y se elaborará una maqueta en escala, donde se dispondrán los cuadros. A partir de un ejercicio de visión se establecerán las semejanzas y diferencias que existen entre ellos, para armar grupos. Cada grupo se referirá a algún concepto común, y entre cada cuadro –entendiendo que cada uno se relaciona con el contiguo, pero también con los que se ubican arriba y abajo– se establecerán lecturas de semejanza para crear eslabones en los que el ojo pueda establecer relaciones de asociatividad.

5. MONTAJE. Los cuadros se cuelgan en el muro tratando de que todos queden juntos y cuidando las distancias entre ellos para no dejar ningún espacio. La idea es que no quede vacío (respetando el *horror vacui* propio de las primeras colecciones). Debido a la gran diferencia de formatos esto es insostenible; por lo tanto se puede optar por dejar un espacio de alrededor de 3 centímetros entre los cuadros.

6. COLECCIONISTAS. En uno de los muros se debe colgar una placa con los nombres de los dueños de los cuadros exhibidos o, en este caso, los coleccionistas.

7. INAUGURACIÓN. En ese momento serán convidados todos los participantes, quienes recibirán una invitación al momento de haber prestado su cuadro.

8. DEVOLUCIÓN. Al término de la exposición se entregará la totalidad de los cuadros expuestos a cada uno de los participantes.

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1 Cuando llegué a Caxias do Sul venía con un programa realizado en un pequeño barrio de Santiago de Chile. Apenas vi la ciudad me di cuenta de su inmensidad y de la heterogeneidad de las personas que habitan allí.

Pensé que lo más interesante era buscar un espacio que reuniera el patrimonio visual y material del lugar, y elegí el Museo de Caxias para la instalación de *Colección vecinal*. Posteriormente contactamos a 18 cocuradores que iban a efectuar las búsquedas: eran diversas personas propias del lugar, con diferencias de clase, género, edad, orientación sexual e ideas políticas. Estos múltiples actores pidieron prestadas las "obras de arte", es decir, las imágenes pertenecientes a vecinos de sus propios barrios.

Se reunieron alrededor de 300 obras de más de 140 personas de Caxias. El gabinete mezcló todas las obras entregadas, lo que generó diálogos entre ellas, como si hablasen por sí mismas y discutieran sus singularidades visuales –diálogo que entre los sujetos se vuelve difícil y a veces mudo–. El proyecto convocó a una gran cantidad de actores, que reaccionaron con múltiples lecturas respecto de las obras que tenían relación directa con ellos y de las que desconocían. Ese "desconocimiento" hablaba también de la falta de comunicación entre los sectores representados por los cocuradores. El gabinete –que tiene la función de reunir en un espacio todos los espacios– dio visibilidad a tal desconexión: las imágenes se enfrentaban, hablaban y a veces se daban la espalda, con lo que materializaban las relaciones sociales que se producían allí.

Este proyecto se comunicó a diversos sectores (universidad, público interesado, profesores y alumnos) y se generaron en estos diálogos diversas preguntas que pensábamos que no se podían hacer y que enjuiciaban abiertamente las ideas que nos han transmitido sobre lo que es "arte".

2 El proyecto generó varias reacciones; cada persona lo leía según su relación con el "arte". Los que tenían alguna noción consideraban el proyecto en términos políticos y potenciaban su representación mediante la inclusión de sus ideas y de actores que estaban en la misma sintonía. A los que no tenían nociones de arte, les resultaba curioso que se incluyese lo que tenían en sus casas, y participaban dudosos del proyecto entregando un bien sin saber exactamente lo que iba a ocurrir con él. Esto iba acompañado de varias emociones, y la curiosidad sobre el resultado final las potenciaba. En una ocasión, un alumno de la Escola Ismael Chaves Barcellos, de unos diez años, señaló que con el proyecto había comprendido que lo que cada persona considera como arte es arte, y que lo que a él le enseñaban como tal era lo que alguien dijo hace tiempo y que todos creían cierto. Esta respuesta fue una de las más lúcidas traducciones del proyecto.

3 Básicamente, a través de la aplicación del proyecto se muestra que democratizar la experiencia de creación es uno de los factores que se pueden incluir en los sistemas educativos. Esto se podría llevar a cabo entendiendo en profundidad los procesos que aplican los artistas de hoy o los del pasado para la elaboración de una obra, sin pensar que esta es un objeto acabado.

En ese sentido es clave pensar esta posibilidad desde la historia del arte, como un espacio de análisis que no se contente con sus propios métodos –que "enfrían" los procesos al mostrar obras acabadas– sino como una historia activa, que se hace cargo de un grupo de sujetos productores que participan de una vida social y un contexto visual elaborando obras que tienen relación con una tradición que las codifica como "obras de arte". Desde estas escrituras activas se podría educar y tender puentes necesarios para que las personas puedan comprender el desarrollo del arte desde un punto de vista contemporáneo.

4 Muchas cosas sucedieron que rayaban en el *déjà vu*, es decir, vivimos ciertas situaciones que presagiaban la elaboración de un gabinete de imágenes propias del contexto de Caxias do Sul. Los gestores de la ciudad –que en pocos días se convirtieron en grandes amigos– nos llevaron a varios lugares. En uno de esos viajes a las afueras visitamos las casas de dos personajes típicos de la zona. Cada uno de ellos tenía dispuestos en una habitación diplomas, fotografías y pinturas, que mezclados elaboraban un gabinete del mismo tipo que *Colección vecinal.* Este proyecto no estaba "creando" un modelo; más bien retomaba algo del pasado que seguía siendo continuo y que hoy mutó en lo que consideramos como una curaduría.

Esta misma situación se vivió en las escuelas con los niños: los profesores explicaban que debían organizar el material según el criterio de diferencia y semejanza, y generaban grupos de clasificación general y un posterior "diálogo" entre las imágenes. Los niños reunieron tres géneros: naturaleza muerta, retrato y paisaje, tres géneros que también aparecieron en el gabinete realizado posteriormente en el Museo, y antes en Santiago de Chile. Estas situaciones generadas antes del proyecto se presentaron al momento de ejecutarlo, produciendo un efecto en el tiempo, un *déjà vu*, que guió de antemano el resultado de una colección que hacía presente un modelo del pasado.

Esse projeto, em sua grande parte, foi viável através do apoio que tivemos da Secretaria de Cultura (Unidade de Artes Visuais, Dep. de Arte e Cultura Popular, Dep. de Memória e Patrimônio Cultural) e Secretaria de Educação. Eles estiveram presentes em todas as etapas do trabalho, desde a escolha dos co-curadores até a desmontagem da exposição. A importância da Bienal também era percebida por eles como uma grande oportunidade.

Adauany Zimovski, produtora de Colección Vicinal

Em todas as palestras realizadas pelo Gonzalo, havia um questionamento sobre a autoria do projeto. As pessoas achavam que isso era obra de arte, uma instalação, portanto, Gonzalo seria um artista. Isso gerou debates interessantes sobre o conceito de obra de arte, já que como curador, ele nunca teve uma produção plástica.

Adauany Zimovski, produtora de Colección Vicinal

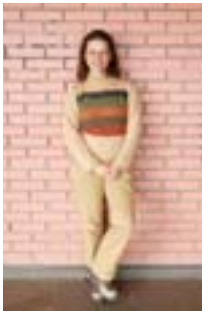
Na página ao lado, colecionadores que participaram do Projeto *Colección Vecinal*, em Caxias do Sul / RS.
Foto: Adauany Zimovski

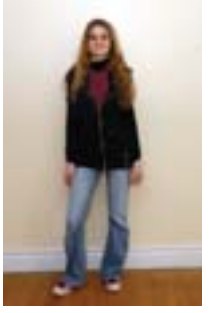
Nesta, cocuradores do Projeto *Colección Vecinal*, em Caxias do Sul / RS.

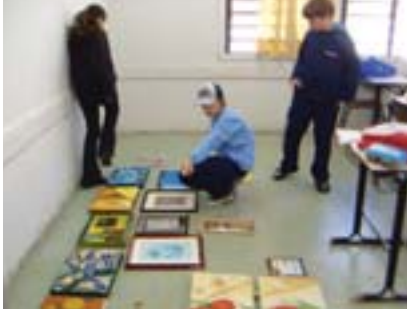
Colecionadores que participaram do Projeto *Colección Vecinal*, em Caxias do Sul / RS.

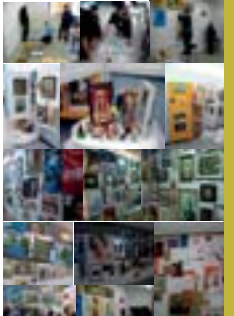
Fotos: Janete Kriger

Vistas da exposição Coleção Vicinal, realizada no Museu Municipal de Caxias do Sul, de outubro a novembro de 2009.
Fotos: Mário André Coelho









Na página ao lado, cocuradores mirins do Projeto *Colección Vecinal* em Caxias do Sul / RS.

Nesta, montagem da exposição Coleção Vicinal.
Fotos: Mário André Coelho e cortesia das escolas que participaram do Projeto.

"Para hablar de arte, necesitamos todas las palabras"
D. A.

DIANA AISENBERG

historias del arte
diccionario de certezas e intuiciones

historias del arte
diccionario de certezas e intuiciones

historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones es una invitación masiva a la escritura y una verdadera historia de amor por las palabras como preciso punto de unión entre la realidad y la inteligencia.

Es un diccionario proyectado en su origen a través de medios digitales, con la colaboración de amigos, artistas, intelectuales y desconocidos que generosamente brindan su información para la construcción del significado de términos que dialogan con el discurso del arte. La acción permanente consiste en el envío por correo electrónico de la solicitud de definición de una palabra elegida; las correspondientes respuestas son posteriormente editadas, dando voz y visibilidad a un grupo social dinámico y abierto de participantes-autores. Si bien el grueso de los pedidos de colaboración se realiza por vía digital, también se suma información en eventos públicos. El diccionario se vuelve un sensor y un receptor de lo que "está en el aire": las verdades, las intuiciones y las supersticiones que rodean aquello que entendemos como historia del arte, en una línea que va de lo personal a lo público. La contribución de este proyecto para la 7ª edición de la Bienal do Mercosul está relacionada con su capacidad de convocar a todo el público a colaborar en la construcción de sentido de la 7ª edición de la Bienal *Grito e Escuta* desde la experiencia y conocimiento de cada uno. En el intento de colaborar con la posibilidad de nombrar las imágenes y depurar las palabras que usamos para hablar de arte, *historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones* nace en el aula y vuelve al aula.

En esta instancia *Artistas en Disponibilidad*, programa de residencias del Proyecto Pedagógico, se propone ampliar la rama de este proyecto a un diccionario de los niños, que sea transformado en un diccionario en las escuelas, baile de imágenes y palabras, textos, en todas sus posibilidades, escritura y dibujo, dibujo y pintura. El proyecto, en su devenir, incorporó la música, la canción, la escuela de tambores, dando un giro impensado.

Acciones fuera del aula
Inserción en los medios disponibles, como gigantografías, afiches, altoparlantes, invitación por radio, correo electrónico, diarios locales y cualquier medio afín con que cuente la ciudad para difundir y compartir esta invitación a la escritura.

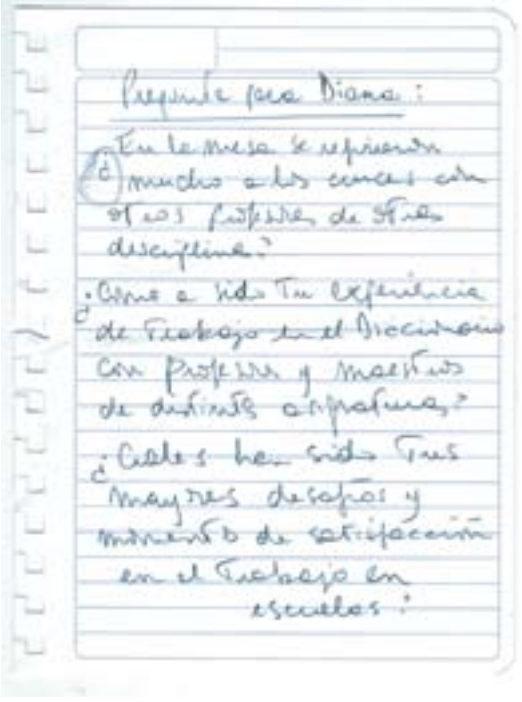
grito* e *escuta
Se utilizará el nombre de la Bienal para uno de los pedidos de definición, y se abrirá así la posibilidad de construir su sentido y significado de manera colectiva. Esta invitación incluye la participación en la radio de la 7ª Bienal del Mercosur, *Radiovisual*, con jingles en español y portugués producidos por colaboradores del proyecto.

Diccionario en la red de escuelas
En este trabajo se destacan el arte y la educación como espacios generadores y responsables de contenido. Tiende a la inclusión de la mayor cantidad de puntos de vista distintos. Las definiciones no sólo incluyen sino que propician las contradicciones. Si las ideas aparecen repetidas se editan como únicas o se elige la más linda. Las definiciones se encuentran incompletas y deliberadamente abiertas por principio de este diccionario. Se recomiendan canciones, autores, obras específicas, libros, películas, incluso paisajes y paseos.

Se acoplan saberes enciclopédicos, algunos tomados de documentales, periódicos, televisión, radio, manuales escolares, libros de texto y de Internet, vía buscadores. Se encuentran también verdades tomadas de distintos libros por distintos colaboradores, apuntes sueltos, certezas.

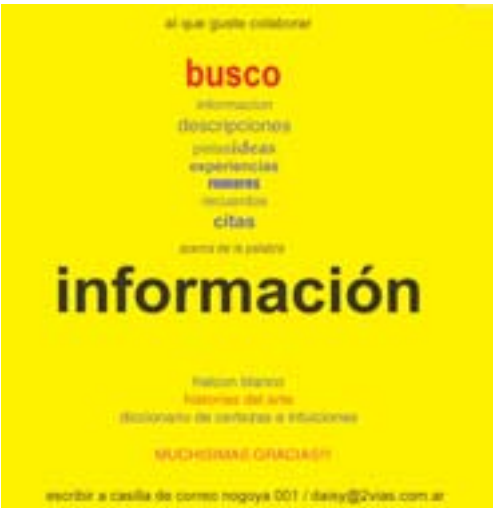
Se entrena e investiga el proceso de construcción de obra visual desde una consigna textual mínima, una palabra, y la producción reflexiva e íntima de la búsqueda de significado. Este proceso finalizará con la exposición *historias del arte entre grito y escucha* con la evolución del proyecto, simultáneamente con la inauguración de la 7ª Bienal del Mercosur. Se investiga el ***entre*** –la grieta, la opción, lo invisible– en el intento de traducir las napas ocultas detrás de un nombre propio.

El trabajo está dirigido a todo el colegio, aunque los directivos eligieron la cantidad de estudiantes y edades que participaron. Se desarrollaron jornadas de capacitación con los maestros y con equipos de asistencia a partir del primer viaje de investigación.



En el terreno de las mediaciones críticas y de producción de teoría generalmente lo que hallamos es engolamiento y soberbia académica. Diana, en cambio, toma el viejo modelo del cadáver exquisito y, a través de este mecanismo del arte hace participar a un cúmulo de gente para construir un diccionario de términos de arte, y me parece que lo que gana en información lo gana también en espontaneidad. Esta artista deja de lado la idea de autoridad del saber especializado. Cuestión importante pues uno de los puntos claves de la educación es quebrar barreras, y éstas son frecuentes en museos, obras y lenguajes críticos. Dado la poca disposición a facilitar el acceso, me encantó su idea de multiplicar formatos en buscar de otras vías de escape ante el hermetismo.

Francisco Reyes Palma,
sobre o projeto *historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones*



Etapas del trabajo

1) Pensar en voz alta: acción colectiva y masiva con todos los niños, los maestros y los asistentes previstos.

Necesidades: patio o espacio común, dos micrófonos –uno móvil–, parlantes, registro de la actividad a través de una documentación fotográfica y de video.

2) Ayuda-memoria: para facilitar el trabajo posterior del grupo el maestro ayuda a hacer memoria transcribiendo lo dicho en pizarras y otros soportes.

Necesidades: los maestros en sus aulas. Los chicos necesitan sus cartucheras, sus materiales personales y resmas de papel para bajar y transcribir el pensamiento compartido en voz alta. Se recolecta la producción personal, el maestro junta todas las hojas, pensadas como documentos.

3) Pensar y hacer con otros: embrión de trabajo comunitario, producción de obra en conjunto. Ilustración de las ideas y significados trabajados en el aula a través de medios gráficos/visuales: pintura collage, etc. La obra es colectiva, todos escriben pintan y pegan papelitos. Los chicos se consultan entre ellos para organizar y compartir los espacios de trabajo.

Necesidades: lista de materiales
Soportes, en relación con la cantidad de chicos que participan en cada colegio:
• cartón o chapadur blanco de 120 por 140 cm aproximadamente: 1 cada 5 chicos;
• pintura: colores primarios blanco y negro, pinceles, pinceletas, marcadores;
• formas geométricas en papeles de colores, plasticola, tachitos, trapos.

4) El contexto institucional: ***el nombre de la muestra***

Cada escuela organizará una muestra en su sede con las obras producidas a partir de la palabra y la investigación de sus significados y definiciones. La exposición escolar inaugura junto con la Bienal; la escuela utilizará sus propios recursos para organizar la inauguración, selección y montaje de la muestra: gestionará un catálogo: fotocopiado, impreso, anillado, cosido o en la Web, o en cualquier otro modo de publicación que esté a su alcance. Es importante que los mismos grupos que hayan transitado esta experiencia logren comunicarla de acuerdo con sus propios medios de producción.

Necesidades: disponibilidad de las escuelas para incluir el proyecto dentro del programa de estudios. Los maestros a cargo de sus grados y el equipo de asistencia del colegio y/o padres, autoridades de la escuela o cooperadora. Se prevé capacitación y apoyo para el equipo organizador.

5) Circulación
Los chicos tienen que ver su trabajo en circulación y colaborar para que así sea. Cada escuela tiene que chequear los formatos de difusión y los soportes previstos por la gestión de la Bienal para la publicación del trabajo realizado: carteleras, revistas, boletines, páginas web. La inauguración de la muestra de trabajos en las escuelas es simultánea con la inauguración de la Bienal.

Formato ideal propuesto: publicación que incluya textos y obras sobre cada palabra y cada instancia, haciendo de la experiencia un diccionario en sí mismo.

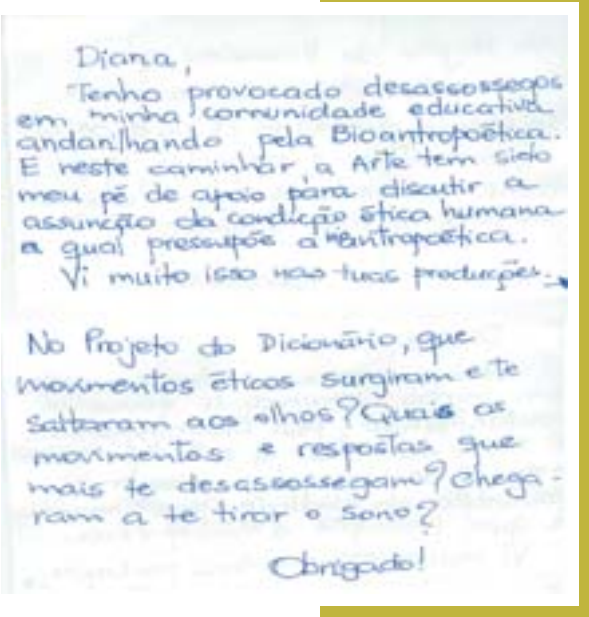
6) Exposición – muestra – inauguración
Se prevé una muestra con banners, paneles y accesorios de montaje y curación acordes a las muestras profesionales de cualquier centro cultural. Es necesario proveer micros que llevarán a los paseantes de escuela en escuela para visitar las muestras el día de la apertura.

El proyecto sigue sosteniendo su color amarillo, base y soporte para sus tipografías básicas en minúsculas siempre –dentro de lo posible, ya que a veces editoriales y correctores lo trastocan– en una forzada desjerarquización de colaboradores y colaboraciones.

Dice Flavia da Rin al respecto:
generalmente se pasa por alto, pero creo que un aspecto muy llamativo del proyecto del diccionario es su sistema de colores. El fondo amarillo y las letras rojas y azules es tan clásico y reconocible como el rojo y blanco de Coca Cola.

Personalmente cualquier cosa que vea con esa elección y proporción de colores me va sonar a "a quien guste colaborar…". Actualmente me sucede con una marca de fósforos: inevitablemente espero que aparezca un "busco cerilla".

No es que haya un estudio de marketing atrás del diccionario, son solo los colores primarios. Y allí esta la cuestión, Diana elige unidades básicas de construcción. Aquel módulo que sirve para construir todo lo demás. No en vano su pedido de que el formato del libro fuera "formato ladrillo".


Diana,
Tenho provocado desassossegos em minha comunidade educativa andanlhando pela Bioantropoética. E neste caminhar, a Arte tem sido meu pé de apoio para discutir a assunção da condição ética humana a qual pressupõe a antropoética. Vi muito isso nas tuas produções.

No Projeto do Dicionário, que movimentos éticos surgiram e te saltaram aos olhos? Quais os movimentos e respostas que mais te desassossegam? Chegaram a te tirar o sono?

Obrigado!

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1 El proyecto *historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones* se desarrolló, dentro del marco de las residencias *Artistas en disponibilidad* en cuatro escuelas de la ciudad de Porto Alegre: Colégio de Aplicação – UFRGS, Colégio Unificado, Escola Municipal de Educação Infantil Pe Angelo Costa, CMET Paulo Freire, en las cuales se investigó junto a maestros y estudiantes el significado de las palabras del título de la 7ª Bienal del Mercosur *Grito e Escuta*. De acuerdo con la lógica de trabajo del diccionario, se propuso indagar sobre el nombre de la Bienal y también sobre las palabras que se encuentran entre el grito y la escucha, pidiendo que se definan mediante recuerdos, sueños, definiciones, pensamientos e ideas que cada uno pudiera tener. Estas definiciones se formalizaron en otras palabras, definiciones, dibujos, pinturas y acciones colectivas. En un primer momento se trabajó junto a las escuelas durante varias jornadas; luego las escuelas siguieron trabajando con autonomía en las aulas, con profesores y alumnos produciendo obras en múltiples formatos, como siluetas, fotos, instalaciones, dibujos, libros.

Así, se llegó a montar una exposición con el título *historias del arte entre grito y escucha*. El Colégio de Aplicação fue la sede de esta exposición, y recibió en sus instalaciones a los demás colegios. En la muestra también se presentó un video con material documental y de registro de los diferentes encuentros en las escuelas, y junto a este video se exhibieron otros producidos por estudiantes de las escuelas y por estudiantes en las clases de teatro.

Esta vez, con el tradicional pedido de definición con el que se trabaja este diccionario se creó otro formato de difusión, ya que fue musicalizado por músicos invitados y por la escuela de percusión Odomodê Tambor y por el grupo Cow Bees, entre otros. Las canciones y composiciones musicales fueron trasmitidas por la radio de la Bienal a modo de jingle. A partir de todo el material generado y recolectado en esta actividad se elaboró y editó el contenido de un nuevo diccionario que lleva el nombre de esta Bienal. El diccionario *Grito y escucha* es el cuarto libro de este proyecto, el primero que se realiza en escuelas con imágenes y palabras en convivencia.

2 La participación en cada escuela fue despareja y *sui generis*. Se destacaron CMET Paulo Freire y Escola Pe Angelo Costa, por su trabajo comunitario y de colaboración. Como eje de la propuesta y en consonancia con el planteo de trabajo propuesto por la residencia presentaron una obra de la escuela en general, sin destacar el trabajo de ningún artista o de ningún aula en particular.

Los adultos de Paulo Freire organizaron una metodología de trabajo para la construcción colectiva de las obras que, emplazadas en un aula taller, recibían a sus pintores por turnos según los horarios de los artistas-trabajadores. Las siluetas realizadas en madera responden a actitudes corporales que dan color a emociones y estados del alma relacionados con el grito y la escucha. En la muestra pudieron verse instalaciones de dibujos y escritos, una "cabina del silencio", la "mesa del terror", el "panel de la música",

instrumentos musicales a disposición del público para ser manipulados, mundos de papel maché, reflexiones de todos los colores y materiales, además de pinturas. Esto dio cuenta de la intensidad y el compromiso con el trabajo realizado. La muestra fue montada de manera profesional sobre paneles, y con la señalética correspondiente. Los materiales fueron cedidos por el Proyecto Pedagógico de la Bienal.

3 Esta estructura profesional puso en cuestión la calidad de "escolar" en relación con la obra de arte. En sintonía con estas ideas, la intención fue incorporar la producción de las escuelas al circuito de la Bienal, como otra muestra a la que los paseantes pudieran ser conducidos por un micro de la Bienal, en horarios estipulados.

La concreción del proyecto resultó emocionante. Los alumnos se veían contentos y muy orgullosos de sus obras; los espectadores, con una curiosidad cercana a la del espectador ideal, miraron, leyeron, observaron y descansaron en los sillones amarillos que acompañaron la muestra, en silencio y en paz.

4 La música y la emoción encontraron su punto máximo con la escuela de tambores Odomodê Tambor, en el desfile organizado un domingo a la tarde en el predio de la Bienal. La alegría fue generalizada; todos bailaban: el personal de seguridad, el de limpieza y el público, que también aplaudía y agradecía, y muchos me abrazaban. Por un momento el espacio de la Bienal se transformó enteramente: el clima era de felicidad, lo más preciado que podría esperarse del arte. Cuánto más aún podemos hacer de lo que ya se hace, y cuántas puertas pueden ser abiertas todavía.

Quiero agradecer a todos los colegios que nos abrieron las puertas y que participaron, cada uno en su medida, para que todo esto haya sido posible; fue realmente un trabajo en comunidad. También, a Simone Fogazzi por su colaboración, su sensibilidad e inteligencia, a los montajistas Gerson y José, que fueron fundamentales para que la muestra se viera tan hermosa; a Mónica Hoff, por su gran ayuda, y por supuesto a Ana Ligia Becker por todo su trabajo, su producción, su eficiencia y por ser tan divertida; su actitud resultó ejemplar para mí y fundamental para la realización del proyecto. El trabajo fue intenso, al mismo tiempo íntimo y público. Muchísimas gracias.

Há de destacar o empenho da Coordenadora de Artes do Colégio de Aplicação da UFRGS, que, além de envolver toda a escola no projeto, participou destacademente na cedência do espaço da escola para a realização da mostra final; da professora Carla Ballena, do CMET Paulo Freire, que não limitou seu trabalho às possibilidades materiais, temporais, físicas e cotidianas da escola, e pelo amor e dedicação nítidos na relação com seus educandos; à Ana Luiza Mello e Jaqueline Varella pelo apoio e mobilização de seus professores no desenvolvimento de novas propostas como esta dentro da escola, e por fazer do trabalho dos pequenos algo grande e importante; à vice-diretora Solani Reginatto e ao professor Estevão Haeser por seguir participando, cientes de determinadas limitações.

Ana Lígia Becker, produtora do Programa de Residências

SILÊNCIO

Registro das ações realizadas nas escolas que participaram do Projeto: EMEI Pe Angelo Costa, Colégio Unficiado, Colégio de Aplicação / UFRGS e CMET Paulo Freire. Fotos: Ana Lígia Becker e Cristiano Sant'Ana e Eduardo Seidl / Índice Foto

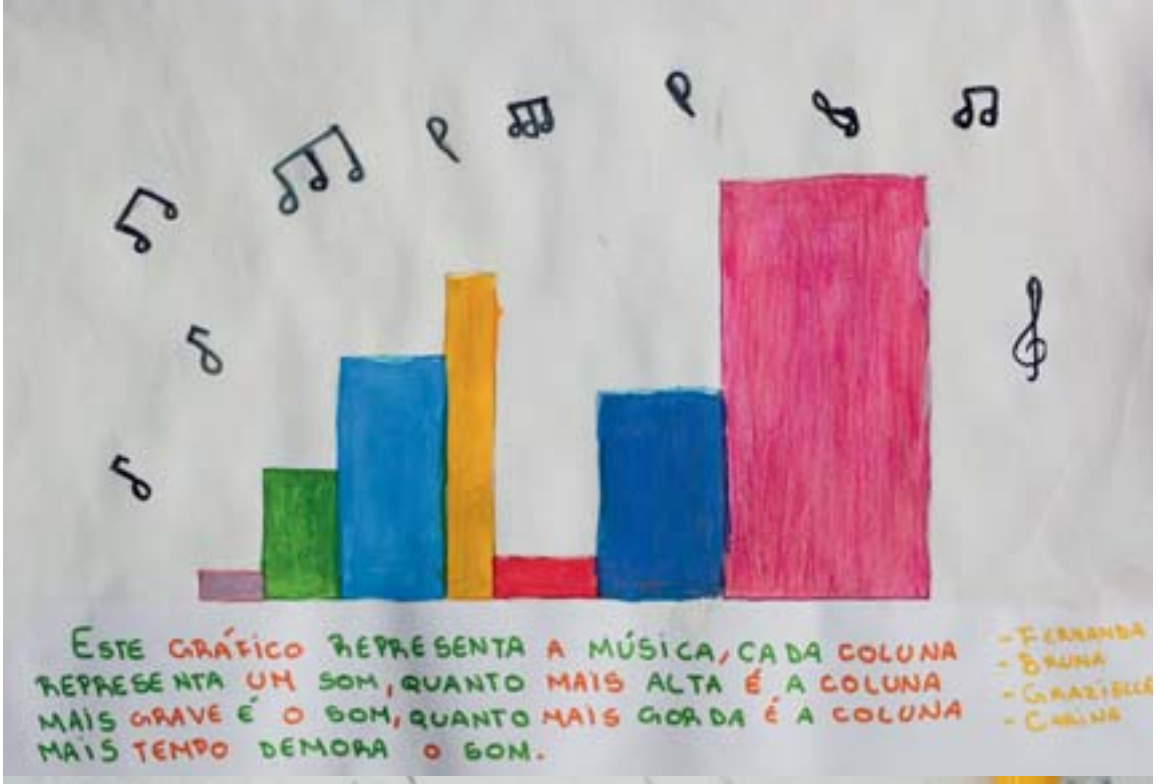
histórias da arte
DESILUSÃO
HONESTIDADE

Diana disponibilizou o que ela tem de melhor, seu espírito exigente, buscando incansavelmente algo mais do que disponibilidades cotidianas.

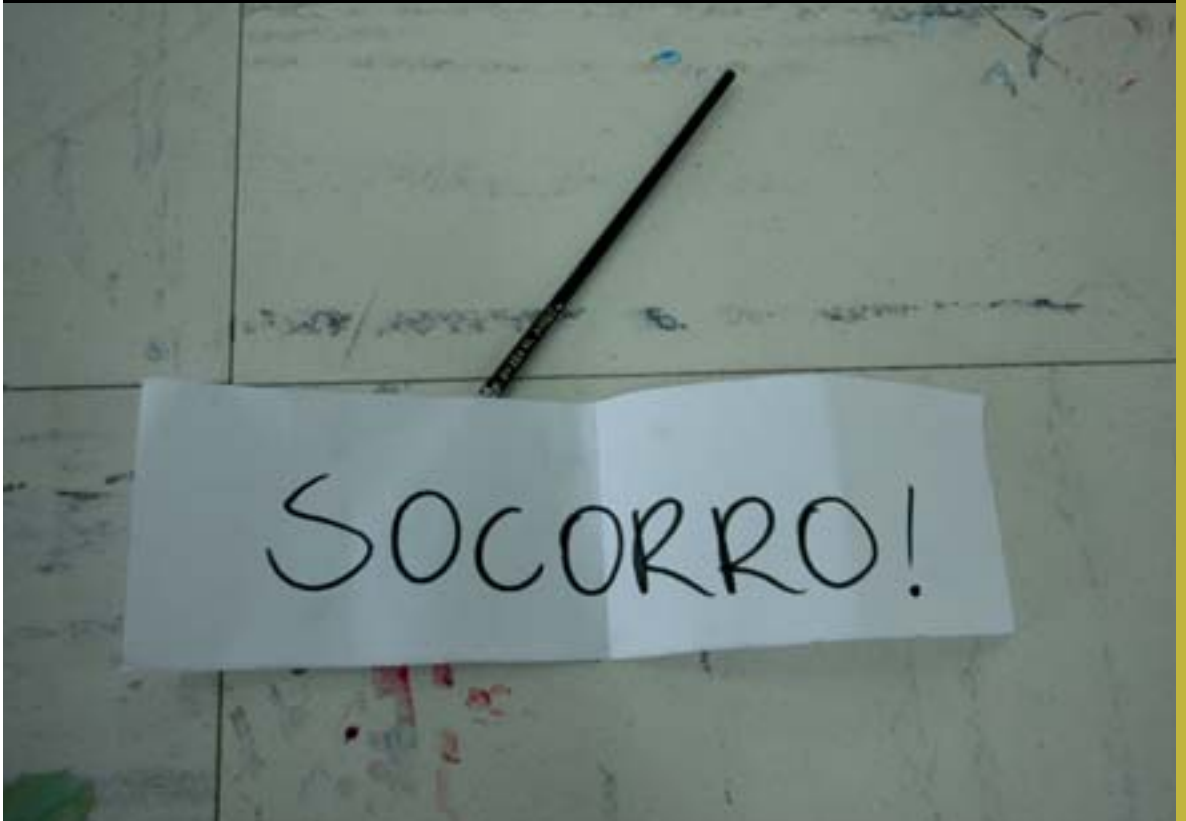
Ana Lígia Becker, produtora do Programa de Residências

Na página ao lado, inauguração da mostra histórias da arte: entre grito e escuta no Colégio de Aplicação da UFRGS.
Fotos: Eduardo Seidl / Índice foto.com e Ana Lígia Becker

Nesta, grupo Odomodê tocando o jingle do Projeto.
Foto: Ana Lígia Becker


ESTE GRÁFICO REPRESENTA A MÚSICA, CADA COLUNA REPRESENTA UM SOM, QUANTO MAIS ALTA É A COLUNA MAIS GRAVE É O SOM, QUANTO MAIS GORDA É A COLUNA MAIS TEMPO DEMORA O SOM.
- FERNANDA
- BRUNA
- GRAZIELLE
- CAROLINA

MÚSICA



Disponibilidade para escutar, para entender a língua, para contribuir com suas idéias, para ampliar suas idéias, para interagir com outros, com a tinta. Contaram segredos ao pé-do-ouvido, compartilharam memórias, cantaram canções...

Ana Lígia Becker, produtora do Programa de Residências

Trabalhos feitos pelos alunos do Colégio de Aplicação da UFRGS, durante a residência da Diana.
Fotos: Eduardo Seidl e Cristiano Sant'Anna / Índice foto.com

Uma remada, outra, mais
utra... Vamos todos nós,
auchos, até o Rio de Janeiro.
amos até Brasília. Vamos
onquistar o poder."
. M. em performance realizada
o fim-de-semana de abertura da 7ª
enal do Mercosul Grito e Escuta

DIEGO MELERO

A FILOSOFÍA POLÍTICA
N EL GIMNASIO

1) Descripción del proyecto
La filosofía política en el gimnasio es un seminario corporal y teórico que se intercala durante las prácticas de las rutinas de fisicoculturismo en los gimnasios, con temas provenientes de las ciencias políticas y sociales (filosofía política, derecho, sociología, economía política, historia política, social y de las ideas, de la psicología, así como los problemas del medio ambiente, urbano, habitacional y los del individuo en su contexto familiar, de trabajo, entre otros). El profesor participa de un proceso de comunicación con los alumnos en el transcurso del tiempo que lleva el entrenamiento: abarca la entrada en calor, la práctica muscular, y el aeróbico final antes de la elongación. Entre cada grupo muscular se pone en práctica un diálogo breve, con temas de la actualidad social, política, económica y personal del alumno.

Al terminar el entrenamiento el profesor propone un diálogo y lectura en voz alta, sobre la base de textos que van desde los clásicos de la filosofía, el derecho político y la sociología hasta artículos de los diarios y semanarios, o situaciones experimentadas por los que se integran al intercambio de las ideas. El profesor realiza al final anotaciones graficadas de los conceptos que fueron saliendo, en unos papeles con marcadores, que funcionan como los pizarrones.

Durante las clases se pasa música de la época del clasicismo, siguiendo el criterio que nos remite a la construcción de la forma del cuerpo grecorromano.

Se forman grupos de cantidad variable, que puede ir desde 20 a 30 hasta las 70 personas.

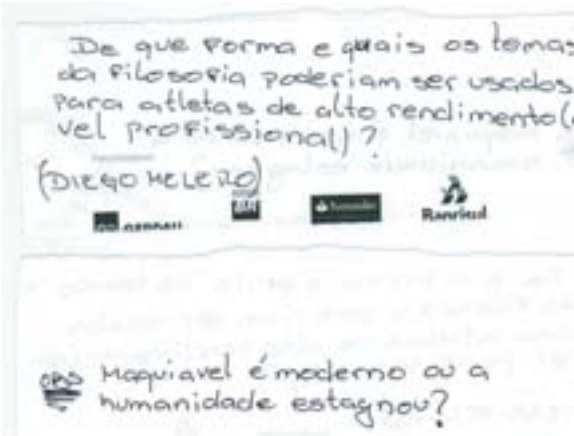
La edad de los participantes incluye desde adolescentes hasta la tercera edad.

Duración total: entre el entrenamiento y la conversación final es de 75 minutos (promedio); hay otra versión intensiva de 60 minutos.

2) Actividades a desarrollar:
Las situaciones que determinarán el entorno de la filosofía política en el gimnasio se encontrarán en ámbitos de la ciudad de Porto Alegre y sus alrededores.

Los núcleos temáticos girarán –entre otros– alrededor de:

- La ciudad en los países integrantes del Mercosur: a) Sus formas de gobierno, sistemas de coparticipación con los estados y la nación; b) Sus conurbanos o periferias, y sus actores sociales.
- La necesidad de fortalecer la "integración regional" del Mercosur, y las consecuencias políticas, sociales y económicas de la crisis financiera internacional, el rol del Estado, las corporaciones empresarias, los derechos de propiedad hoy, y los nuevos "sujetos sociales".



En la ciudad:

a) Gimnasios: a partir de un entrenamiento personal, intervenir con otros participantes, ya sean los entrenadores o profesores de enseñanza media de los colegios y mediadores de la Bienal. Así se podría alcanzar un funcionamiento de replicantes del sistema de *la filosofía política en el gimnasio*. (Nota: se puede realizar una clase especial integrando a docentes, mediadores, alumnos e invitados varios en un espacio a determinar, como la facultad de Educación Física, alguno de los colegios de enseñanza media municipal, o un gimnasio u otro lugar.)

b) Al aire libre se hará un circuito de trabajo físico, recorriendo sectores "verdes" de la ciudad, o bordeando la costa del río Guaíba. La duración prevista es de 60 minutos, para una versión a cielo abierto de "la filosofía política".

c) Convocatoria abierta en el gimnasio de las facultades de Derecho y de Antropología de la universidad de Rio Grande do Sul, para una demostración para los docentes y estudiantes universitarios.

d) Hay proyectada una actividad en la terraza del Santander Cultural.

e) Una actividad al aire libre, abierta al público, está proyectada para realizar en el centro de la ciudad, con docentes de cada nivel de enseñanza: elemental, medio o terciario.

En el espacio de la Bienal:

f) Cerca de los "Cais do porto" dar una clase de "filosofía política", improvisando un gimnasio básico, con garrafas de ½ litro, de 1 litro, de 1 litro y ½, y de 2 litros, que sirven para realizar la rutina de ejercicios.

g) Un rollo de papel o un conjunto de papeles, para escribir y graficar, con marcadores o fibras gruesas, los conceptos teóricos y los que se vayan tratando en las clases, a partir de la propuesta del profesor y de los aportes que los alumnos vayan haciendo durante la práctica.

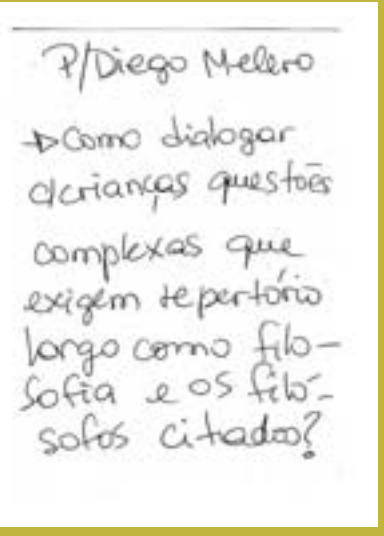
h) Una pantalla de TV en la que se proyectará un video editado de las clases que se realizaron durante la residencia, para que se pueda ver en los momentos en que no hay programada ninguna clase. Un encuentro previo con los mediadores de la Bienal, para enterarlos de la actividad.

3) Objetivo final del proyecto
Alcanzar un intercambio pedagógico a la comunidad a partir de una práctica corporal e intelectual que ponga en acción el deseo de aprender a partir de una disciplina que reúna el viejo eslogan "mente sana en cuerpo sano", legado por la Antigüedad occidental.

Se habrá logrado el objetivo de reproducción del proyecto pedagógico si el sistema que propone *La filosofía política en el gimnasio* consigue una práctica con los "replicantes– docentes", que lo diseminarían en la comunidad educativa de Porto Alegre y de los municipios de sus alrededores (como ya ha sucedido en una escuela de Canoas).

En mi texto hay una referencia a la antropóloga y lingüista Shirley Brice Heath sobre el efecto del deporte, el trabajo social y el arte en el aprendizaje extra escolar, y sin duda el mejor resultado lo obtuvo el arte. El cruce disciplinario planteado por Diego, contradice en cierta manera esta afirmación y es a partir de esto que me pregunto si su proyecto se potenciaría si además del aspecto físico y de la filosofía política incorporara la actividad artística. El suyo me parece un campo experimental dispuesto pues se contrapone a la pasividad promovida por muchas escuelas, con su "no te levantes", "no te muevas", "mantente callado": la característica domesticación para el trabajo, todavía más brutal si se aplica a los más pequeños.

Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *La filosofía política en el gimnasio*



1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1. Como música, se pasó durante las clases: *Cuartetos para cuerdas,* opus 29, de Franz Joseph Haydn, y la *Sinfonía Nº 5,* de Dimitri Shostakovich.

1 En *La filosofía política en el gimnasio* se pudo encontrar un sistema de funcionamiento con los grupos que trabajaron en los diferentes ámbitos de la ciudad de Porto Alegre y su periferia. La preparación para cada clase fue un rito: según los grupos, hubo diferentes conjuntos de textos, y tanto el orden de los conceptos como la banda sonora de las clases fueron variando en cada circunstancia. La banda sonora se compuso de dos tandas: una clásica[1] y otra electrónica, siguiendo la secuencia de la rutina y de los temas teóricos.

El primer grupo con el que trabajé, en el espacio otorgado por el Santander Cultural para esta residencia, fue un grupo de artistas y de mediadores de la Bienal; era un día domingo y hubo 12 o 13 personas. La lectura principal fue *El Príncipe,* de Maquiavelo. En la Escola de Educação Física, para los tres niveles –principiantes, avanzados e investigadores– el texto tratado fue el "Libro II" de la *República* de Platón. Este texto fue central, pues allí Platón define cómo alcanza la templanza el gobernante, entre la práctica de la gimnasia y el conocimiento de la música. *El Príncipe*, de Maquiavelo, fue un texto central en todos los grupos de la residencia: se tomaron tres capítulos sobre la conquista del poder, de la primera parte, y el capítulo XIX de la segunda parte, donde se trata la conservación del poder y en el que Maquiavelo advierte sobre el riesgo de "ser temido u odiado, en primer lugar por el pueblo". En la clase de la facultad de Antropología, se leyeron fragmentos del *Tratado sobre el segundo gobierno civil*, de John Locke, subrayando el comienzo de las sociedades políticas, con el gobierno de uno solo o monarquía primitiva, como iniciación. También trabajamos en esa ocasión la *República,* de Platón. En las clases que se realizaron en la facultad de Derecho se leyó *El Príncipe* y la *República,* lo mismo que en el Centro Cultural de Montenegro. En la escuela de Canoas el profesor de Filosofía Política y la profesora de Plástica leyeron textos de Platón.

Las lecturas de los textos se hicieron en grupo y en voz alta, intentando que leyera la mayor cantidad de los alumnos presentes; la *República* se convirtió en teatro leído, pues distintos alumnos representaban los personajes de Sócrates y de Glucón, Adimanto o Trasímaco; esta experiencia funcionó en todos los espacios en los que trabajé.

Los ejercicios se realizaron intercalando las lecturas y comentarios sobre filosofía política. Se trabajaron especialmente tres circuitos que recorrían los grupos musculares: en el primer circuito se acentuaba en el discurso del profesor la idea de conquista del poder, en el segundo la templanza del gobernante, y en el tercero, la conservación del poder obtenido.

Además de los textos mencionados se repartió la proclama "Todos somos negros", sobre la revolución haitiana de 1804 (haciendo un comentario sobre el bicentenario de las revoluciones hispanoamericanas, y agregando que no fueron las primeras de América Latina), y fotocopias de la tapa de la edición original en francés de *Viaje de Buenos Aires a Porto Alegre*, de Arsène Isabelle, escrito entre los años 1830 y 1834. Respecto de esta última

obra se invitó a los estudiantes de las facultades de Antropología y de Derecho a buscar en bibliotecas alguna versión en portugués, dando pie así a un trabajo de investigación.

2 El entusiasmo de los profesores por difundir el proyecto de *La filosofía política en el gimnasio* fue fundamental, tanto como el de los alumnos por participar. Todos ellos hicieron de la residencia una experiencia estimulante. También fue muy importante la colaboración y dedicación, en Canoas, de la profesora Marília Shmitt Fernández, que organizó el trabajo en la Escola Arthur Pereira de Vargas, y que desde comienzos del año funcionó como replicante del autor de *La filosofía política en el gimnasio*, junto con la profesora de Educación Física. Los alumnos de esta escuela investigaron sobre autores griegos presocráticos, además de Platón y Aristóteles, y recortaron frases que pegaron sobre las botellas de plástico con agua usadas para los ejercicios. Durante la clase, los 60 chicos preparados para seguir la rutina hicieron un círculo y leyeron las frases elegidas; al mismo tiempo un grupo de niños observaba y dibujaba la situación.

Caleb, el profesor titular de cátedra, de la facultad de Antropología, propuso a sus alumnos realizar la práctica de *La filosofía política en el gimnasio* en su aula, participando él también con nosotros. En una clase al aire libre, en el parque de la Redenção, el profesor Caleb volvió a participar en una actividad en la que hubo rutina de gimnasia, lectura y caminata por el parque. En la ESEF (Escola Superior de Educação Física), donde la clase se llevó a cabo en el gran gimnasio cubierto para varios deportes, la profesora Mónica, del grupo de investigación, y el profesor Mario participaron junto con los alumnos de las clases de *La filosofía política en el gimasio*; la misma disposición tuvo la profesora Ángela, que dirige un grupo de principiantes, en cuyas caras se veía la sorpresa durante el entrenamiento. Dos profesoras de un grupo de estudiantes avanzados también estuvieron presentes durante la clase, y al terminar me entero de que los alumnos tenían además un examen al finalizar la experiencia. En la ciudad de Montenegro –ya fuera de la periferia de Porto Alegre– la directora del centro cultural armó un grupo de vecinos para participar de la experiencia de *La filosofía política*…, en un aula de lo que fue una vieja sala de espera de la estación de trenes de la ciudad. Era llamativo el rango de edades de los inscriptos, que iba de los 13 a los 80 años. Siendo una pequeña localidad de campo, el silencio externo inundaba la sala, algunos alumnos ni siquiera estaban con la ropa adecuada para la actividad corporal; la única que tenía la indumentaria adecuada era la señora de 80 años.

Aula de Filosofia política e ginástica ministrada por Diego Melero para alunos do curso de Antropologia da UFRGS em outubro de 2009.
Foto: Júlia Coelho

3 Durante la residencia en Porto Alegre, *La filosofía política en el gimnasio* abrió un modo de sociabilidad y creó ámbitos micropolíticos experimentales de diálogo sobre temas que comprometen nuestra vida en sociedad. Esta experiencia se llevó a cabo en distintos niveles del sistema educativo y en las comunidades, tanto en Montenegro como en la experiencia al aire libre, en la que además de los convocados asistieron unos niños de unos 8 años, que comenzaron a seguir la coreografía de la rutina con sus respectivas botellas de agua para acompañar los ejercicios.
El capital de trabajo básico de esta microsociedad o ámbito micropolítico experimental –*La filosofía política en el gimnasio*– es el propio cuerpo y pensamiento en acción, acompañados por los materiales, que son botellas de agua mineral de plástico de medio litro (descartables) y colchonetas, algo parecido a lo que sería un "fondo de comercio"[2] muy accesible para comprar y de lo más elemental para poder realizar la actividad.
Al final de la clase, los participantes beben el agua, a veces también un poco durante la rutina; de esta manera se hacen más livianas las mancuernas.

4 La experiencia en la escuela de Canoas es inolvidable. Llegué y en la entrada estaban los chicos gritando, ya preparados con las botellas para la clase; arriba de la puerta había un cartel que decía "Filosofando com Diego Melero"; luego estuve en la sala de profesores, hablando un rato mientras tomaba un té. Después fuimos todos a la clase en un "galpão gaúcho", donde comenzó la clase con los chicos.
Los 60 alumnos que participaron formaron un círculo a mi alrededor. Estaban muy concentrados, en un silencio expectante; siguieron puntualmente la rutina. En el primer cambio de circuito empecé diciendo algunas cosas sobre las formas de gobierno. En la segunda tanda de ejercicios la energía se iba multiplicando, y en el intermedio comenzamos la profesora Marília Schmidt Fernandes y yo a leer partes de los diálogos socráticos. Mientras tanto otros niños iban dibujando toda la actividad que realizábamos. Hicimos el tercer circuito de ejercicios con comentarios sobre la "integración regional del subcontinente", mencionando la vecindad que nos reunía, en parte por la misma Bienal del Mercosur, y también por el beneficio que nos trae el intercambio entre los pueblos.
Dicho esto empezamos una recorrida por el galpón, caminando hacia un lado y virando al revés, con música animada, alentándonos como una "torcida" de fútbol. Al final, la directora de la escuela dijo unas palabras muy elogiosas; con la profesora Marília y Roséle (de Educación Física) saludamos en un podio, como cuando se premia un torneo. De pronto apareció una pareja de "paisanos" jovencitos (gaúchos), que me entregaron maravillosos dibujos hechos durante la clase.

2. Fondo de comercio: es un concepto del derecho comercial. Según la ley 11.867, que entró en vigencia en 1934 en la Argentina, se puede ver su alcance: comprende las instalaciones, stocks, nombres y enseña comercial, patentes de invención, etc., así como la clientela. El artículo 1º de la ley dice: "Declaranse elementos constitutivos de un establecimiento comercial o fondo de comercio, a los efectos de su transmisión por cualquier título: las instalaciones, existencias en mercaderías, nombres y enseña comercial, la clientela, el derecho al local, las patentes de invención, las marcas de fábrica, los dibujos y modelos industriales, las distinciones honoríficas y todos los demás derechos derivados de la propiedad comercial e industrial o artística".

Na página ao lado, aula de Filosofia política e ginástica ministrada por Diego Melero para alunos do curso de Antropologia da UFRGS em outubro de 2009.
Foto: Júlia Coelho

Nesta, 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul – Pré-Bienal
Aula de ginástica e filosofia política com Diego Melero – Porto Alegre, Brasil.
Data: 04/10/2009 Foto: Flávia de Quadros/ indicefoto.com

Relación entre los ejercicios de las rutinas físicas y los conceptos de *La filosofía política en el gimnasio*

Consideraremos que los ejercicios de una rutina física se pueden relacionar con acciones motorizadas por los conceptos *conquista del poder* y *conservación del poder*, presentes en *El Príncipe,* de Maquiavelo[3].

Se dividirán los grupos musculares en:

Conquista del poder
Piernas
– Sentadilla y estocadas (Agachamento e avanço): fortalece las piernas y, en especial, los glúteos; es fundamental para disponerse a avanzar hasta el objetivo de gobierno.

Espalda (Costas)
– Remo/ remada: remar con perseverancia permite llegar y alcanzar el poder; aunque el camino sea largo y tormentoso, logrado el objetivo se disfruta más.

Pecho (Peito)
– Press plano con mancuernas (supino reto x halteres): para abrir la caja torácica del guerrero.

Hombros (Hombros)
– Vuelos laterales, frontales: desarrollan los hombros, dando presencia física.
– Vuelos posteriores: permiten tener más fuerza para volar hacia el gobierno.

Bíceps (Bíceps)
– Rosca direta de pé com as duas garrafas: los brazos tienen que estar preparados para no renunciar al objetivo de tomar el gobierno ante cualquier obstáculo.

Tríceps (Tríceps)
– Mancuerna a dos brazos, parado: útil en la recta final hacia el poder; muchos no resisten el último tramo por no haber desarrollado el tríceps.

Abdominales (Abdominais)
– Superiores: son los que fortalecen al político ante situaciones desagradables.

Conservación del poder
Piernas
– Glúteos sobre colchoneta: sostienen la espalda y la postura para conservar el poder obtenido; muy recomendable para los gobernantes primerizos.

Espalda
– Remada sentada: el ejercicio que permite al gobernante seguir adelante, como si el ejercicio del poder no tuviera fin.

Pecho
– Flexiones abiertas sobre el piso: es central para no desviarse del poder y prestar atención, ante las sugerencias fallidas de los ministros que asesoran al príncipe; también es un ejercicio que impide sucumbir ante las conjuras de caudillos secundarios.

Hombros
– Remo al mentón, vuelos posteriores y press Arnold (importante para el inventor de la técnica, pues le permite gobernar en California).

Bíceps
– Alternancias con mancuernas: sirve sacar brazos para mostrar a los opositores; es un indicador de que el gobernante con aspiraciones de continuidad en el mando no se ablanda.

3. (Nicolás Maquiavelo. Se trabajaron, sobre la conquista del poder: los capítulos IV, V y VI –"De los principados nuevos que se adquieren con las propias armas y virtuosamente", y sobre la conservación del poder: capítulo XIX – "De cómo huir de ser odiado y despreciado", de su libro *El Príncipe*.

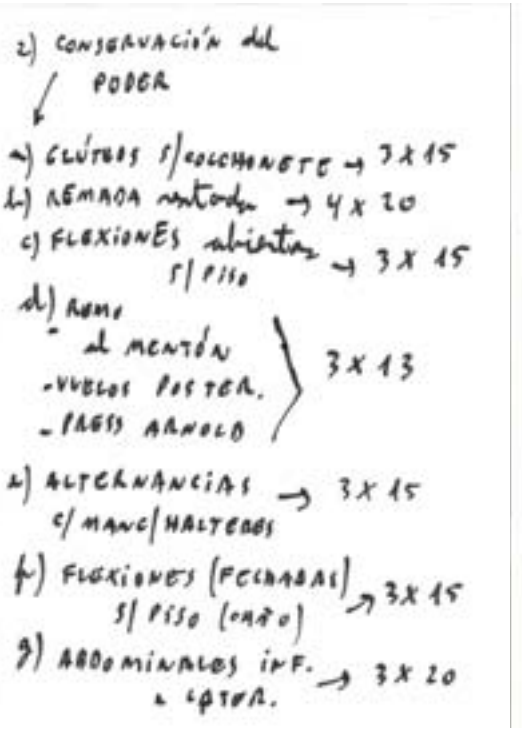
Tríceps
– Flexiones sobre el piso y francés con mancuernas (combinados): para definir medidas de largo plazo en la administración del Estado.

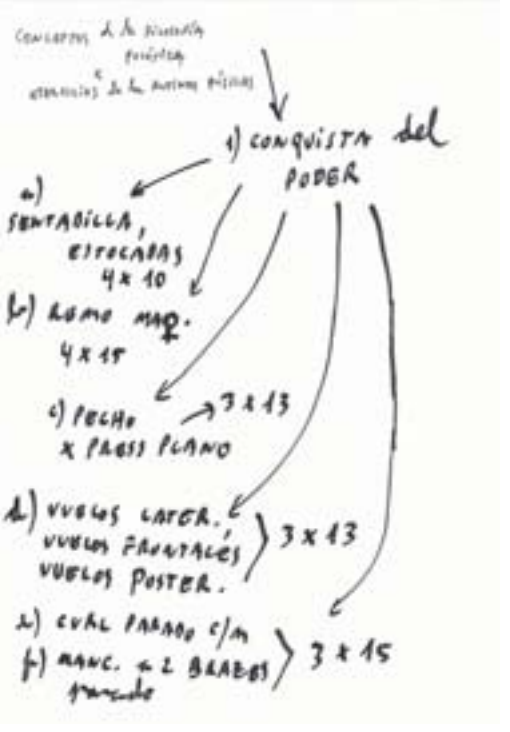
Abdominales
– Inferiores y laterales: para encontrar la línea ideológica que el gobernante desea.

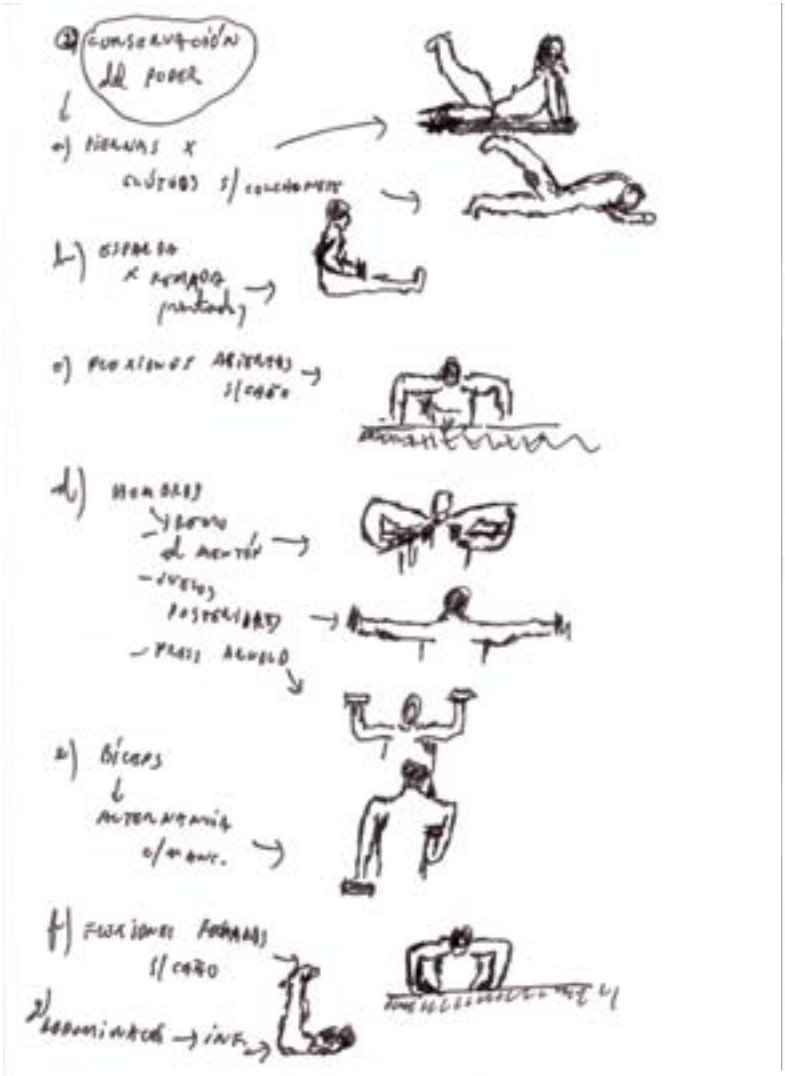
Elongación: para no perder la elasticidad en el momento de forjar pactos de gobernabilidad.

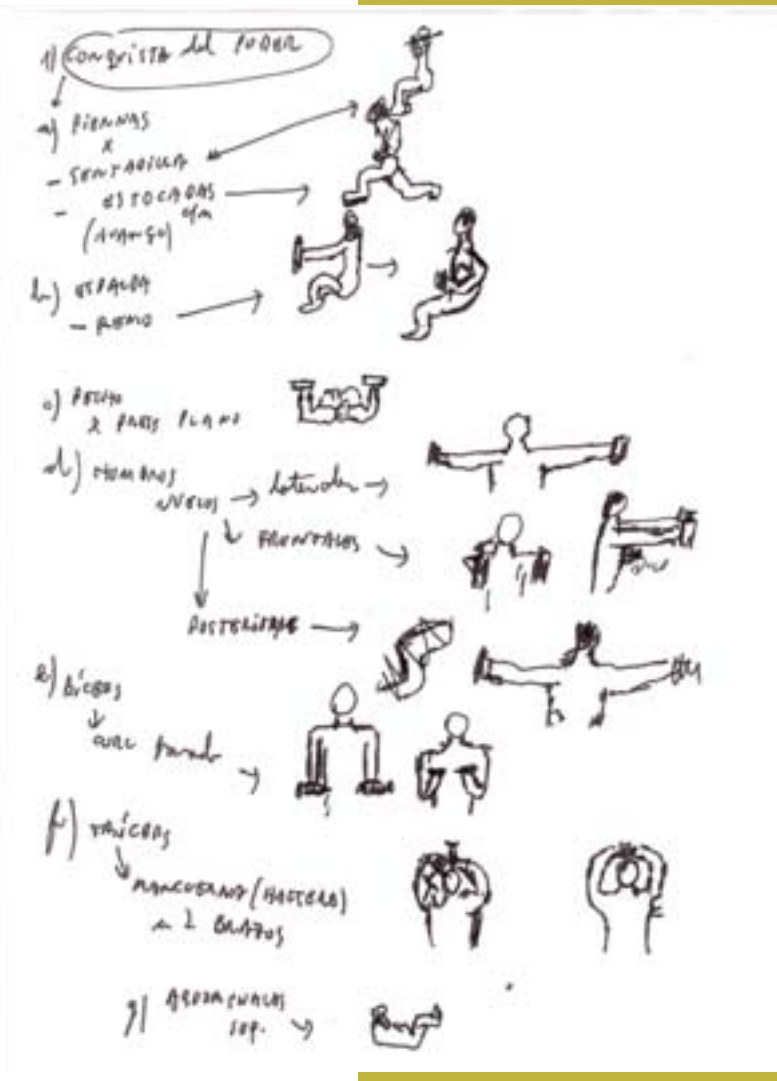
Aula de Filosofia política e ginástica ministrada por Diego Melero para alunos da EMEF Arthur Pereira de Vargas, em Canoas, em outubro de 2009.
Fotos: Eduardo Lima

Conceptos
x
Filosofía
Política
ejercicios
x
Rutinas Físicas
Maquiavel
x Príncipe
1) Conquista
del Poder.
2) Conservación
del Poder.


2) Conservación del
Poder
a) Glúteos s/colchoneto → 3 x 15
b) Remada mentón → 4 x 20
c) Flexiones abiertas → 3 x 15
s/ piso
d) Remo
- al mentón
- Vuelos Poster.
- Press Arnold
3 x 13
e) Alternancias → 3 x 15
c/ manc/ Halteres
f) Flexiones (Felinas) → 3 x 15
s/ piso (cara)
g) Abdominales inf. → 3 x 20
+ lateral.


1) Conquista del
Poder
a)
Sentabilla,
Estocadas
4 x 10
b) Remo Maq.
4 x 15
c) Pecho → 3 x 13
x Press Plano
d) Vuelos Later.
Vuelos Frontales
Vuelos Poster.
3 x 13
e) Curl Parado c/m
f) Manc. + 2 Brazos → 3 x 15
Martillo





Gráficos e anotações que compõem a performance "La filosofía política en el gimnasio", que Diego Melero realizou no fim de semana de inauguração da 7ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre.

“A arte é um modo de viajar...
[é] uma massagem na cidade.”
“O artista tem que ir em busca
de um saber escondido.”
J. L.

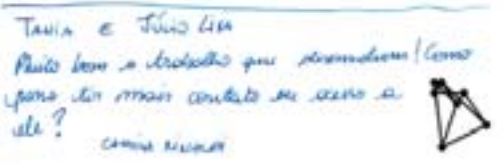
JÚLIO LIRA

ESCUTA NA CIDADE, RUÍDO NA BIENAL ESCUTA NA BIENAL, RUÍDO NA CIDADE

Introdução:
Diante do convite para o projeto Artistas em Disponibilidade antes de tudo veio um sentimento de identidade e desejo de colaboração com as marcas que dão o tom a este encontro: os fios de ouro do processo criativo postos em evidência no seu diálogo com os mundos no qual o artista se insere pelo corpo, através dos sentidos, das vivências, dos entendimentos que o levam a se reposicionar a cada momento e instaurando, desta forma, um processo de comunicação questionador e instaurador de novas possibilidades.

A proposta para esta intervenção começará a tomar corpo após uma série de diálogos com outros realizadores e artistas que, com seus trabalhos, constituirão as estruturas de sustentação dos sentidos da Bienal. Aos poucos iremos [nos] conhecendo e os diálogos acontecerão no devido momento. Neste momento, apresento um esboço sustentado por experiências anteriores, em que os procedimentos ainda estão vagos, mas o propósito de produzir deslocamentos sociais e culturais já está bem definido.

Situação:
Nossas cidades se caracterizam por um violento *apartheid*. Mesmo excelentes iniciativas de organizações e coletivos culturais estão frequentemente isoladas, favorecendo a criação de nichos de públicos e objetivos que, muitas vezes, exacerbam as separações já existentes na cidade. Tenho realizado dentro do coletivo MESA (Mediação de Saberes) um trabalho de levar pessoas e instituições por diferentes espaços sociais, re-significando a forma como se dá a apropriação da cidade e da cultura, criando oportunidades para a criação de novas e, muitas vezes, improváveis relações interpessoais e/ou interinstitucionais, ao mesmo tempo em que se produz o diálogo de saberes. A referência diz respeito ao Projeto Percursos Urbanos, que produz atividades de 4 horas de duração que acontecem em movimento com o apoio de ônibus urbanos, e que são pensadas de forma diferente para cada público. São desenvolvidas para instituições, em geral centros culturais, que as oferecem para seus públicos. Atualmente, o CCBNB é o principal parceiro, com o qual desenvolvemos duas metodologias: uma, de investigação das expressões culturais urbanas e outra, que dá mais ênfase no acesso aos serviços e equipamentos culturais. Também desenvolvemos essas atividades para outros públicos.



Proposta:
Realizar uma versão do Projeto Percursos Urbanos com o objetivo principal de mediar relações de produção e fruição de sentidos entre ambiências da cidade de Porto Alegre e ambiências da Bienal do Mercosul. *Escuta na cidade, ruído na Bienal; Escuta na Bienal, ruído na cidade* pode nos servir de lema: queremos criar condições para que espectadores e artistas não considerem suas paisagens como dadas e, desta forma, promover situações de rasuras urbanas e criativas. A rasura na bienal se dá incorporando não só o espectador, mas o seu mundo, com seus sons, histórias, cheiros. E vice-versa: que as obras e idéias dos artistas possam funcionar oferecendo sobre camadas de sentidos aos tecidos urbanos.

Concretamente, esta proposta ainda tem muito que caminhar, mas já podemos imaginar que existam vários microônibus e cada um deles possui uma "missão" e uma equipe de dois profissionais. Cada equipe não estará presa a um percurso. Ao contrário, dentro do seu tema de pesquisa levará os espectadores/passageiros por diferentes investigações/situações. Digamos que um dos ônibus tem como tema exatamente o da sonoridade proposta pela frase "Escuta na cidade, ruído na Bienal; Escuta na Bienal, ruído na cidade". Esta equipe vai criar percursos de oxigenação da cidade por sons ouvidos dentro da bienal, como entrevistas, ruídos, canções e vai propor andanças na cidade tendo tais sons como trilha sonora, seja utilizando tocadores de mídia, seja com a presença de artistas. E vice-versa, o grupo pode ir gravar sons na cidade, propondo que sejam ouvidos como trilhas da bienal. Serão interferências específicas? Provavelmente, mas as características de cada percurso serão planejadas e definidas com muita atenção e respeito à cidade e ao trabalho do artista.

Pensei em outras "missões" para os ônibus que estiverem disponíveis. Vou listar tais idéias, mas devem ser entendidas como um exercício de criação, um alinhavo pronto para o desmanche: Como se produz uma bienal? / História e presença das bienais do Mercosul na cidade de Porto Alegre / Nos jardins da bienal – piquenique e bate-papo / O corpo na cidade, a cidade no corpo – a relação da dança com a Bienal / Filosofia leva aonde? / Quem fala com quem?

Visibilidade:
O registro das relações entre os produtores de sentido e de suas interações nos diferentes espaços e situações pelos quais se movimentarão podem ser interpretados e registrados em um mapeamento de improbabilidades, de encontros e diálogos. O formato destes mapas precisa ser pensado, assim como os demais procedimentos desta proposta dentro dos recursos disponíveis. O levantamento de recursos acontecerá após a primeira visita a Porto Alegre.

Objetivos:
– Criar a possibilidade simbólica da produção de rasuras na cidade e na Bienal e das criações delas decorrentes;
– Criar fluxos e circuitos entre diferentes

Más allá de la idea de paisaje como visión, Julio trabaja lo urbano como atmósfera envolvente que debemos desentrañar por medio del recorrido. Rico mecanismo, en el cual el paisaje y el desplazamiento aparecen con otro sentido. La manera de transitar los lugares que marcan la memoria citadina es la parte fuerte del proyecto, se trata del encuentro entre la calle y sus pobladores, la particularidad de cada quien y la posibilidad de inscribir lo incidental: un pasajero que se suma a la experiencia y hace que su entorno familiar, junto con la cartografía urbana, los edificios, se vuelva parte de un "nosotros", incluidos los puntos monumentales con significado histórico, que permanecen como marcas personales, arquitecturas que circulan como parte de la piel.

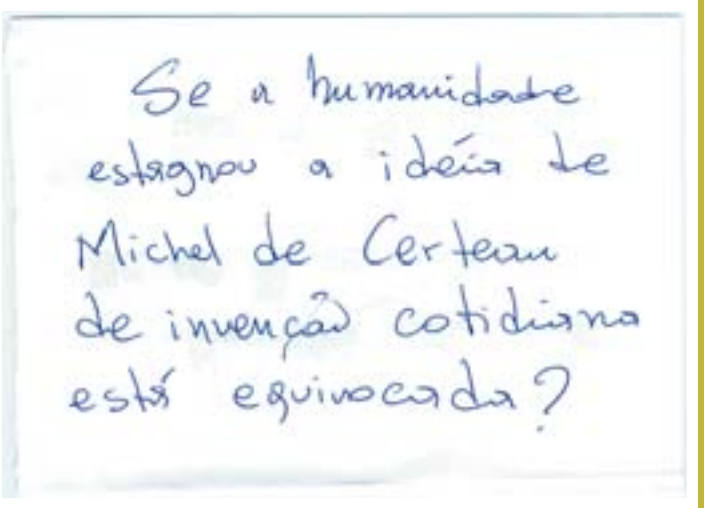
Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *Percursos Urbanos*

pontos sócio-culturais (obras, pessoas, coletivos, organizações, equipamentos e serviços culturais);
– Atuar politicamente para pôr em evidência atores e situações que não recebem o devido reconhecimento social, colaborando na construção de sistemas culturais;
– Ajudar os participantes a repensarem os padrões de convivência contemporâneos;
– Compartilhar com os participantes a leitura da cidade, como instrumento semântico;
– Refletir sobre a mobilidade como instrumento criativo e valor de uma estratégia de ação cultural.

Fios metodológicos:
Por um lado, procuraremos tentar entender as estruturas conceituais latentes à Bienal: como ela se sustenta, como articula os diferentes segmentos entre si e o mais importante, como se dá a sua articulação, a sua organicidade com a sociedade. Outro aspecto importante de ser observado e analisado diz respeito à própria criação desta edição da Bienal do Mercosul: como foi passar de uma idealização a uma concretude? Esta pergunta pode ser referencial em diversos níveis, do mais abrangente em uma escala política, da gênese curatorial até o trabalho dos artistas, passando também pelo esforço dos montadores e demais trabalhadores de colarinho azul. Em suma, proponho dois tipos de curiosidades: uma curiosidade sincrônica, voltada para a forma como a Bienal funciona; e uma curiosidade diacrônica, atenta ao processo criativo que é a construção da Bienal.

Fortaleza, fevereiro/março de 2009

lirajulio@gmail.com


Se a humanidade
estagnou a ideia de
Michel de Certeau
de invenção cotidiana
está equivocada?

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1 Concentramo-nos na construção de uma rede de saberes, a partir da qual escolhíamos os temas para investigação e as pessoas que fariam o trabalho de mediação. Em visitas e entrevistas preliminares, dedicamos bastante atenção a situações coletivas de invisibilidade, separação, desaparecimento, vulnerabilidade e/ou de contraposição, alteração, proposição e invenção. O roteiro de cada percurso possui suas singularidades, é criado colaborativamente com o mediador. Durante o trajeto, assumimos uma postura dialógica (numa abordagem freiriana) incentivando todos os presentes a colaborarem aportando memórias, conhecimentos, impressões. A convivência é estimulada entre os participantes, e desses com as comunidades visitadas. A inserção sociocomunitária ocorria de três formas diferentes: a. Como comunidade visitada; b. Como Mediador representando uma comunidade de saberes; c. Como Participante, ou "passageiro", interessado em aproximar-se dos temas propostos.

2 Notamos, com nitidez, o nascimento e fortalecimento de uma rede de pessoas ligadas pelo afeto e interesse pela cidade em que vivem. Do profissional mais erudito à pessoa mais simples, na preparação ou na realização dos percursos, o compartilhar de saberes, de memórias, de tempo, foi sempre generoso. Muitas portas foram abertas, produzindo um fluxo de comunicação que vai além do período da Bienal.

3 Neste projeto de criação de situações, oferecemos a oportunidade de deslocamentos sociais e geográficos próprios de uma postura experimental. A poética, a abertura para o acaso, a relação mais tranquila com o tempo, o desejo de leitura e reescrita do mundo através do próprio movimento desencadeia mais vitalidade e criação do que os corpos disciplinados em bancos escolares, com desejos amortecidos. Nesse contexto, o artista como aquele que deseja, aquele que reinventa o uso das coisas, deveria ser uma presença mais constante tanto na educação quanto nas políticas públicas.

4 Seu Luis chegou cedo. É de uma comunidade de catadores de lixo que iríamos visitar naquele 31 de outubro. Antes que outras pessoas chegassem, ele me perguntava com sincera curiosidade: O que tem a Bienal a ver com a minha comunidade? Eu expliquei uma primeira vez mal, talvez sem ter entendido sua pergunta ou subestimado a profundidade que lhe interessava. Ele refez a pergunta: Eu entendo que este percurso tenha até a ver com cultura, mas com arte? Como este percurso pode ser arte? Eu tomei fôlego e falei de coisas como a crise da representação, do uso de objetos como índices, de artistas que usavam as relações como matéria prima, de outros que moldavam situações. Não soube se respondi bem, se ele havia ficado contente. Mais tarde passamos no Parque Harmonia e de lá fomos à Favela onde mora e trabalha. Explicou-nos que serão deslocados para outro bairro, mas que montaram uma estratégia para essa mudança, de forma a não levarem os problemas da favela para o lugar para onde vão. Primeiro, desenvolveriam vários projetos ali mesmo, para quando estiverem mais organizados se mudar para as casas novas. Depois de andarmos bastante e sermos muito bem recebido pelos moradores, ele deu uma palavra de despedida em que refletia sobre nossa visita e afirmava que *com arte você vai um pouco além ou muito além daquilo que você está vendo, daquilo que está ali. Vendo sobre esse sentido, a nossa comunidade é arte. Vejam bem, aqui vocês não vão achar violência nunca. (...) A gente poderia fazer uma universidade de como se viver bem com pouquíssimo dinheiro, aqui ninguém é mau com a vida, sem quase nada, só tem calor humano. Nesse sentido, eu acho isso arte, como as pessoas conseguem viver com tão pouco, do que a sociedade acha que é tão importante, e transformar aquilo em coisas boas. Eu vivo aqui há dois anos e meio. Eu não tenho o que antes tinha, mas o que hoje eu tenho antes não tinha. Isso é arte, né?*

Percurso Urbano "A cidade desejante".
Mediador Fernando Campos Costa, na Vila do Chocolatão, outubro de 2009.
Foto: Eduardo Seidl / Indicefoto.com

Percursos urbanos: situações horizontais de deslocamento e mediação

Sempre às 15 horas, logo na entrada da Bienal, iniciávamos o percurso. Convidando as pessoas a formarem um círculo, pontuávamos o encontro com uma fala sobre os confinamentos cotidianos, os *apartheids* urbanos, as vertigens da sobrevivência. Falávamos da nossa proposta de promovermos, em outros ritmos, deslocamentos que vão além dos movimentos geográficos, oferecendo a possibilidade de nos colocarmos em outros lugares culturais, econômicos, sociais, políticos, existenciais, enfim. Em seguida, apresentávamos o mediador que, por sua vez, apresentava o roteiro que havia construído para aquela tarde. Era sempre um momento de aproximação, as pessoas ainda recolhendo informações para saber como se situar. Com frequência, alguém que não estava inscrito ficava curioso, aproximava-se e, no final, acabava perguntando se havia vaga. Sempre houve, e, assim, com participantes de última hora, começávamos a rodar pela cidade.

Insistimos tanto para que o ônibus do percurso fosse com cadeiras baixas, para que facilitasse a comunicação entre as pessoas e que, assim, não parecesse um ônibus-cápsula de turismo em que as pessoas se colocam acima da cidade, com narizes levantados observando o pitoresco do mundo. Por conta disso, a produção conseguiu que as cadeiras altas e confortáveis fossem retiradas e substituídas por outras baixas e simples, com a vantagem que o motor do ônibus ficava atrás, para o lado de fora do veículo, tornando o interior bem silencioso, numa situação muito adequada para as conversas que se realizavam dentro do coletivo. A primeira interação que eu estimulava era dizer que ali havia um mediador, mas que o microfone rodaria sempre para todos compartilharem as coisas que sabiam, lembravam, sentiam; e pedia que as pessoas se apresentassem dizendo, além do nome, porque haviam escolhido aquele percurso e em que bairro da cidade moravam. Informações como essas ajudam as pessoas irem se aproximando, contrapondo-se à expansão e fragmentação de uma grande cidade. Em seguida, o mediador retomava seu papel e íamos decodificando a cidade como quem mergulha pelas páginas de um livro escrito em muitos alfabetos. A rasura desse livro era o nosso principal objetivo – seja pelo compartilhamento de memórias, seja pelos encontros improváveis que o percurso agencia, alterando as pequenas histórias de que se compõe uma cidade.

Cada percurso tem uma espessura e vibração própria. O projeto "Percursos Urbanos" não é nenhum deles, mas o conjunto desses movimentos por uma cidade que não tem fim, entre as dobras do desconhecido e do acessível. Não importa apenas a imersão que se consegue com um percurso, mas também o panorama, o mapeamento que se desenha ao longo de vários percursos e os fluxos de energias que conseguimos direcionar, deslocando pessoas, instituições, construindo territórios móveis e efêmeros, plataformas de criação e contratos.

Cada percurso mereceria a sua análise, a sua própria história. Em cada um deles, uma estrutura e o desejo formal os antecede, mas os participantes, o roteiro, os lugares

a serem explorados, os acasos, as pessoas visitadas, as paisagens, as portas abertas são outras. Por isso, aqui, registramos anotações de algumas lembranças, na expectativa de que, por trás delas, o leitor possa pensar sobre o que significa para os participantes, visitantes e visitados, essas experiências.

Remeto-me, primeiro, ao Mercado Público Central, onde fomos ouvir uma explicação sobre o Bará, divindade enterrada no centro. Lembro de os transeuntes saírem de seu ritmo e se juntarem a nós ouvindo – um ou outro aceitando – a sugestão de tocar na pedra pedindo proteção. Naquele lugar de confrontos – muitos dos comerciantes não gostam dessa manifestação afro-brasileira –, aquela explanação teológica, com um grupo de pessoas não adeptas era um posicionamento pelo respeito e pela escuta. A questão da negritude mereceu especial atenção por ter em Porto Alegre, assim como em Fortaleza, um manto de invisibilidade que elabora o discurso de que na cidade não há negros, ou que esses são em número insignificante. A escolha dos mediadores é pensada de forma a tornar audíveis, visíveis, pessoas que pensam e sentem a cidade a partir de outras perspectivas. Como aconteceu em uma tarde memorável no Quilombo dos Silva, onde a memória das perseguições, das tentativas de despejos impregna o cotidiano agora mais tranquilo de uma comunidade negra.

Os roteiros elaborados pelos mediadores são como ensaios singulares, autorais, muitas vezes autobiográficos, que podem remeter ou não a identidades comuns. Não é a concordância ou o diálogo intragrupal que buscamos, mas justamente a possibilidade de encontro com quem é diferente (ou com quem difere...). Lembro-me bem de uma jovem que, dentro desse mesmo percurso, tentava acomodar sua cultura urbana, sua bagagem de dez anos em Londres com as manifestações da cultura negra que lhe pareciam diminuir a mulher – e de como isso gerou conversas, pontos de vistas, possibilidades de pensamentos mais elaborados. O campo da musicalidade negra, por sua vez (ainda que não percorrido, até o momento somente dialogado), nos fez descobrir que pessoas importantes, mas de gerações diferentes, não se conheciam, e modelamos as condições para que tais encontros pudessem acontecer. Assim como no percurso sobre o Teatro de Resistência que levou o mediador Rafael Guimaraens, autor de dois livros sobre teatros da cidade, a conhecer por dentro um terceiro espaço, o Clube de Cultura; assim como Fernando nos fez transitar por espaços de ocupação para falar de utopias urbanas e formas de concretização.

Arte foi outro tema bastante trabalhado, por várias perspectivas. O básico foi relacionar todos os percursos com obras da Bienal, seja visitando, seja sugerindo a visitação após os percursos. Em vários roteiros, a produção de afetos e conhecimentos a partir de uma questão do campo das artes visuais foi mais intensa. Com Claudia Paim, visitamos e pensamos os espaços para arte criados por artistas; com Juliano Machado e Thais Aragão, a partir da cegueira, repensamos o conceito de paisagem utilizando elementos relacionais; com Gustavo Türck, conhecemos a linguagem e o contexto do vídeo-ativismo observando a situação específica de um quilombo urbano; com Lucas Ribeiro

(Peixão), nos atrevemos a pensar a cidade como *playground* e os *skatistas* como artistas performáticos.

Mais especificamente, quatro situações mereceriam um estudo à parte, em que a discussão do papel do espectador na arte poderia ser aprofundada. No percurso sobre a prática do *skate*, Lucas Ribeiro, o mediador, usou a possibilidade para tornar "esqueitável", mesmo que de maneira efêmera, um banco feito de trilhos ferroviários em um museu e uma obra da Bienal que havia sido criada para ser grafitada pelo público; durante quase duas horas a rapaziada *skatista* que participou do percurso acrescentou mais sentidos à mostra da *Árvore Magnética*, levando seu território nômade perceptível nas performances, nas sonoridades próprias da prática do *skate*. Dias depois, eu convidaria vários artistas para uma sessão de intervenções que dialogavam com *Silvia Monica Cantante*, obra *Boca de Jarro,* de Ana Gallardo. As duas situações puderam acontecer após conversas e negociações com curadores, artistas, técnicos, mediadores, realizadas principalmente por Júlia Coelho e Liane Strapazzon, as produtoras dos Percursos. Esse pacto permitiu que tais obras se colocassem à disposição de determinados públicos para fins não imaginados pelos artistas. Acredito que essas ações apontam para uma prática nova de se relacionar com as obras de mostras tão importantes quanto uma bienal, onde o espectador não é mais aquele do século XIX ou mesmo recorrente no século XX, contemplativo. Ele se transforma em espectador-criador, interagindo, imergindo, criando ruídos, criando ruídos por vezes, dialogando com a obra instituída. Espero refletir com cuidado sobre isso. O trabalho da mediação, nesse caso, não é entre autor e espectador, mas entre sujeitos criadores, praticantes da cidade, em relação de horizontalidade.

Correndo contra o limite do texto, lembro ainda como pessoas e comunidades, sem distinção de visitantes e visitados, abriram suas portas, reconstruíram – quase sempre coletivamente – suas histórias, até para que pudessem se ouvir melhor; compartilharam caminhos singulares de se confrontar com as adversidades, de brincar e festejar, de se movimentar e se comunicar, de lutar e chorar as perdas, comemorar os ganhos, de riscar na areia; no desejo compartilhado, os planos, os mapas de uma cidade fluída, reescrita a cada instante. Para os participantes dessas experiências, a cidade que se olha não será mais a mesma. A percepção das paisagens fica definitivamente contaminada pela confluência de memórias e afetos, pela convivência com o desconhecido, com o deslocamento de perspectivas agenciado pelos percursos.

Textos de proposição dos percursos, divulgados por diversas mídias

21 de outubro, *A cidade como templo* – A palavra templo refere-se a uma estrutura arquitetônica dedicada ao serviço religioso. Ampliando esse conceito, nesta tarde observaremos como as vivências de matriz afro-brasileiras relacionam-se com o espaço público da cidade de Porto Alegre, ressignificando-o com seus símbolos e ritos, fazendo do território urbano lugar de culto e religação com universos imateriais. **Mediação:** Baba Diba de Iyemo nja, da Comunidade Terreira Ilê Axé Iyemonja Omi Olodo.

Dia 22 de outubro, *O vídeo como arma* – Desde suas origens, as possibilidades do vídeo são exercidas criando um território que, ao mesmo tempo, é próprio e mesclado com outras linguagens, como o cinema e as artes visuais. A politização, a apropriação do vídeo como instrumento de ação e expressão é uma das vertentes que tem sido muito produtiva. Esse percurso será dedicado a observar o modo de operação do vídeo como arma, instrumento de transformação, dentro e fora da Bienal. **Mediação:** Gustavo Türck. Jornalista e membro do Coletivo Catarse de Comunicação.

24 de outubro, *Práticas do Desejo* – Partindo de um desejo de realização, liberdade e autonomia, artistas criam e administram espaços próprios onde buscam outro tipo de relação entre as pessoas e com as proposições artísticas. São espaços intermediários que se afirmam por apresentarem singularidades que refletem o pensamento de seus idealizadores. Nesse percurso, serão visitados o atelier de Rodrigo Lourenço, a Galeria Subterrânea e a Galeria Azul. **Mediação:** Cláudia Paim. Artista plástica, doutora em Artes Visuais pela UFRGS.

25 de outubro – ***Paisagens não-visuais*** – Para ajudar-nos a perceber e repensar a paisagem urbana, convidamos cegos para serem nossos condutores, levando-nos a retomar a cidade através da escuta, do tato e da atenção sinestésica. Além do espaço urbano, obras da Bienal serão apreciadas. Em vários momentos, os participantes serão convidados a usar vendas. Tão importante quanto a vivência será o bate-papo com estudiosos sobre questões como a configuração da paisagem não como algo determinado pela natureza, mas pela articulação de experiências e práticas discursivas. **Mediação:** Thaís Aragão e Juliano Machado. Ela, jornalista e pesquisadora do som enquanto constituidor de territorialidades; ele, funcionário público federal, jornalista. Deficiente visual desde os dez anos de idade.

Percurso "A cidade como templo". Mediador Baba Diba de Iemonja, no Mercado Público Central de Porto Alegre, outubro de 2009.
Foto: Júlio Lira

Percurso "Práticas do Desejo". Mediadora Cláudia Paim, no Atelier Subterrânea, outubro de 2009.
Foto: Liane Strapazzon

28 de Outubro, *Teatro de Resistência em Porto Alegre* – Um tempo em que o palco era arena de combate. Os temores nas noites frias e perigosas encontravam a coragem calorosa na simbiose entre artista e público, todos sabendo exatamente do que se tratava estar ali. Um trajeto por espaços incrustados na paisagem não só como prédios, mas como histórias e vivências em que a arte era do espírito e da consciência. **Mediação:** Rafael Guimaraens. Jornalista, tem livros publicados sobre a memória cultural da cidade.

31 de outubro, *A Cidade Desejante* – É recorrente a imagem, nas cidades latino-americanas, de pessoas relegadas a condições subumanas de moradia e trabalho, já descrentes do valor da voz e das mãos. Sem renda, são, geralmente, ignoradas por projetos habitacionais. Nesta tarde, em rota inversa, iremos conhecer comunidades residenciais resultantes de experiências de persistente mobilização popular. Uma oportunidade de observar o caminho entre o desejo, o desenho da imaginação e a prática cotidiana de autogestão e cooperação. **Mediação:** Fernando Campos Costa. Técnico atuante no campo da bioarquitetura e ações cooperativas. Membro do Casa Tierra, Núcleo de Amigos da Terra.

01 de novembro, *Cidade Reconfigurada* – O *skate* de rua busca explorar a cidade, vivenciar sua dimensão lúdica e a expressão corporal de seus praticantes. É uma prática urbana que se apoia em interfaces gráficas como revistas, camisetas, estampas de pranchas, demarcações de território assim como em universos sonoros afins. Talvez por isso, muitos dos seus adeptos fogem da categoria de atletas e se veem como artistas performáticos, especialistas em reconfigurar a arquitetura e o mobiliário urbanos através de uma percepção singular do espaço. Neste percurso, iremos investigar a performance do *skate*, com suas táticas e críticas à suposta ordem estabelecida pelas instituições. **Mediação**: Lucas Ribeiro. Skatista, fanzineiro, jornalista, curador independente e galerista.

03 de novembro, *Como se fosse um happening* – Intervenção na Bienal – A 7ª Bienal, de forma inacabada, em contínua recriação. Esse é o mote da intervenção que será realizada por Julio Lira e artistas convidados, na vídeo-arte ***A Cantante***, da artista **Ana Gajardo**. O trabalho integra a mostra *Ficções do Invisível*. Expor processos criativos, alterar sentidos e reafirmar o conceito de obra aberta estão entre os objetivos da atividade. **Mediação**: Julio Lira e artistas convidados: Ana Paula Monjeló, Antônio Augusto Bueno, Fabiano Gummo, Fernanda Manéa, Gaby Benedyct, Liane Strapazzon, Marcelo Armani, Sol Casal e Rodrigo Uriartt.

04 de novembro, *Nas Barcas da Memória* – Muitos que passam em direção à Zona Sul desconhecem que a comunidade da Vila dos Pescadores, localizada na Vila Assunção, tem, em sua memória, momentos significativos para a história da cidade. **Mediação**: Neca Silveira. Moradora da Vila Guaíba (Vila dos Pescadores) há mais de quinze anos, pedagoga, pesquisou a história da comunidade.

05 de novembro, *Águas e Afetos de Porto Alegre* – A ideia deste percurso é conhecer de perto a sub-bacia do Arroio Dilúvio, é compartilhar memórias e imagens antigas, confrontar-se com informações sobre saneamento e dinâmica ambiental da bacia, é acompanhar as discussões contemporâneas sobre novos modelos de saneamento e urbanização de arroios. Mais do que um passeio, os participantes vivenciarão uma prática etnográfica, instrumento para pensar águas e afetos de Porto Alegre. **Mediação:** Rafael Devos, Doutor em Antropologia Social, pesquisador na UFGRS, com o Projeto BIEV: Antrolopogia Urbana e Visual.

Dia 11 de novembro, *Dos 18 aos 30 ou a Bienal do Mercosul em 7 tempos* – Em 1997, a Bienal do Mercosul abre as portas para o público pela primeira vez. Propõe reescrever a história da arte latino-americana através de um ponto de vista não-eurocêntrico. É ambiciosa. Em 1999, enfrentando dificuldades econômicas, vai de Restinga Seca às zonas de interação – adota os conceitos de "identidade" e "diversidade cultural". Em 2001, explora o caráter transitório e nômade da arte contemporânea: vai dos contêineres às performances. Em 2003, vem a marca – o ponto de interrogação. Aqui, a arte não responde, pergunta. Em 2005, as histórias da arte e do espaço são divididas em vetores, não mais em bandeiras. Dá-se início a um processo de internacionalização e à transformação física e real do espaço público. Em 2007, na Terceira Margem do

Na página ao lado, Percurso Urbano "A cidade desejante". Mediador Fernando Campos Costa, no terraço da comunidade Utopia e Luta, outubro de 2009.
Foto: Eduardo Seidl / Indicefoto.com

Percurso "A cidade como arma". Mediador Gustavo Türck, na comunidade Quilombo dos Silva, outubro de 2009.
Foto: Júlio Lira

Nesta, Percurso "Cidade reconfigurada". Mediador Lucas Ribeiro (Pexão), na obra de Jose Carlos Martinat, mostra Árvore Magnética, 7ª Bienal do Mercosul, novembro de 2009.
Foto: Júlio Lira

"Como se fosse um happening", intervenção de Júlio Lira e artistas convidados na obra de Ana Gallardo, mostra Ficções do Invisível, 7ª Bienal do Mercosul, novembro de 2009.
Foto: Eduardo Seidl / Indicefoto.com

Percurso "Águas e afetos de Porto Alegre". Mediador Rafael Devos, no Largo dos Açorianos, novembro de 2009.
Foto: Eduardo Seidl / Indicefoto.com

Rio, deparamo-nos com três fronteiras, uma zona franca, muitas conversas e um projeto pedagógico. Hoje, com o Grito e a Escuta, ela quer descentralizar, irradiar e percorrer. E é isso que faremos! Este percurso será dedicado a percorrer os espaços da cidade a partir da memória das diferentes Bienais do Mercosul. **Mediação:** Mônica Hoff. Pós-graduanda em Economia da Cultura (PPGE/UFRGS), especialista em Pedagogia da Arte (PPGEDU/UFRGS) e Bacharel em Artes Plásticas (IA/UFRGS).

Dia 14 de novembro, *A Cidade Musicada* **–** Perto de um curso de um lago, que na boca de um povo é rio, a fala da gente desse lugar e suas histórias, longe dos caminhos conhecidos e oficiais, a invenção da gíria cotidiana, causos e lendas em ritos envolvendo a negritude em suas reconstruções e invenções, o batuque vindo do couro de cavalo, o arco e a lira, Júlio Lira e Richard Serraria, canção e poesia, percurso urbano e percurso humano, o mesmo braço que toca o sopapo é o braço de luta, grito e escuta. **Mediação:** Richard Serraria. Cantautor, poeta, músico, mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS.

Dia 15 de novembro, *Crimes dos Anos 30, A Cidade (re)visitada*. O percurso mostrará as realidades urbanas e sociais de Porto Alegre em torno de dois assassinatos da década de 1930. A peculiaridade dos crimes é que foram mortes premeditadas e efetivadas por mulheres, que possuem vidas comuns e revoltam-se contra os companheiros. **Mediação:** João Timotheo Machado**.** Historiador licenciado pela UFRGS, educador, pesquisador, escreve periodicamente para revistas e jornais de Montenegro.

O Projeto Percursos Urbanos é uma iniciativa do coletivo Mediação de Saberes, desenvolvida por Júlio Lira,Thaís Monteiro e Vicente Neto. Há cinco anos é uma programação do Centro Cultural Banco do Nordeste. Em Porto Alegre, contou com a conspiração de Claudia Paim, Júlia Coelho e Liane Strapazzon.

Não tenho muita clareza de 'como', mas talvez uma maior interação dos artistas convidados às Residências no processo de produção poderia ser interessante... imagino uma espécie de processo de interação, realimentação e co-aprendizagem: a produção participando ativamente do processo pedagógico dos artistas ao mesmo tempo que os artistas se envolvem – se interessam de fato e organicamente – do processo de produção. Pois é um aspecto que em maior ou menor grau faz parte e interfere no resultado da obra, do trabalho, sendo processo e meio – canal. Imagino também uma retomada/ nova viagem aos espaços onde aconteceram as residências possa ser bem interessante, não para repetir os projetos, mas talvez para novas residências ou para conferir que tipo de efeito tiveram os trabalhos nesses grupos. Imagino também desenhar um mapa do Rio Grande do Sul e da América Latina, identificar as regiões onde as Residências aconteceram e fazer as relações com os países (entregar às pessoas que participaram, a algumas, pelo menos), e seguir mapeando, relacionando e tecendo.

Júlia Coelho, produtora do Programa de Residências

Percurso "Paisagens não-visuais". Mediadores Thaís Aragão e Juliano Machado, no viaduto Otávio Rocha, outubro de 2009.
Foto: Júlio Lira

“Los propios objetos arman las ideas”
Charles Darwin, por G. P.

“Al llegar a Porto Alegre y encontrar a la gente y hablar de sus necesidades y deseos las cosas se aclararon y se plantearon de una manera ligeramente diferente, pero que al final no estaba tan lejos de lo que había imaginado.”
N. F.

NICOLAS FLOC’H
EL GRAN TRUEQUE

El Gran Trueque es un proceso desarrollado por primera vez en Santiago de Chile en el 2008. Este proyecto fue originalmente una demanda del programa francés *Nouveaux Commanditaires* y del Centro Cultural Matucana 100. La propuesta era realizar un proyecto en el barrio El Espejo, cuyos habitantes vivían en un contexto de gran precariedad material.

Me pareció como un desafío trabajar en este contexto, pues sabía que no podría hacer un proyecto, una escultura por ejemplo, sin tomar en cuenta la realidad social del barrio.

Al analizar las necesidades y las condiciones de vida del campamento, en El Espejo propuse un proyecto basado en un proceso que podía operar como un verdadero pasillo entre lo imaginario y lo real. La propuesta se construyó de manera de poder articular los deseos y las necesidades delas personas, privilegiando el momento de la construcción de las obras, como eje principal de la experiencia, que iba a implicar a los individuos.

La primera etapa del proyecto fue un *workshop, El taller de los deseos*. Consistió en un trabajo *in situ* que duró una semana y que reunió a una treintena de habitantes del campamento en los espacios comunitarios de Media Aguas. *El taller de los deseos* permitió a los miembros de la comunidad realizar objetos que necesitaban o deseaban, pero a los cuales no tenían acceso.

Recuperando maderas y otros elementos, cada participante construyó una escultura que representaba un objeto a escala real.

Luego, esta escultura fue estampada con un sello de agua que indicaba “El Gran Trueque, Nicolas Floc’h”, al que se le adjuntó el nombre de la persona que lo fabricó. Estas obras firmadas fueron presentadas en mi exposición individual en Matucana 100 y se integraron al campo artístico institucional.

Pueden ser objetos de consumo, pero con las modalidades específicas de *El Gran Trueque*: el coleccionista puede llevarse la escultura de su elección a cambio del objeto real que representa. Después, el objeto real es entregado a la persona que ha realizado la obra.
Ya sea la obra de arte o su objeto de representación, ambos están sustraídos del sistema comercial dominante. Se cristalizan otras posibilidades.

El proyecto en Chile estaba muy relacionado con el contexto y constituía una primera experiencia del proceso.

El proyecto de Nicolás propicia la materialización escultórica del deseo de posesión e involucra al coleccionismo como institución del arte. Frente al mercado instaura una modalidad de trueque que disloca la noción de valor, pero quizá el mayor intercambio se produce entre los planos del objeto: el real, el de arte, y el del deseo transformado en obra de colección. Sin embargo, el verdadero producto es el proceso creativo y sus flujos emotivos. ¿Qué implica coleccionar algo de una persona que no es artista?, pero que sin embargo se adquiere porque hay la intermediación de un artista que, a la vez, deja al descubierto el juego mercantil.

Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *El Gran Trueque*

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

(…)
Al recibir las invitaciones de Camilo Yáñez y Marina De Caro para trabajar a partir de este proyecto para la exposición *Biografías Colectivas* y para el Proyecto Pedagógico, era evidente que el proceso iba a modificarse y desarrollarse en relación con los nuevos contextos.

Inicialmente, pensamos en trabajar en una adaptación específica para el Proyecto Pedagógico y otra para la exposición. Al llegar a Porto Alegre y al encontrar a la gente en las primeras comunidades me pareció evidente que iba a ser el mismo proyecto, que lo realizado durante el Proyecto Pedagógico iba a componer la exposición.

Proyecto Pedagógico
Desde el inicio, por la implicación de la gente y del artista, *El gran trueque* tenía de manera implícita un aspecto que podemos llamar pedagógico. Al estar basado en un taller, este elemento del proyecto era evidente.

En Chile el proyecto fue desarrollado en relación con deseos personales; esto era importante para dar forma y empezar el proyecto, pero para Porto Alegre se concretó lo que me parecía imprescindible desde el principio, es decir, trabajar con objetos o deseos comunitarios y que las propuestas de la gente desplazaran al proyecto.

Antes de llegar a Brasil, propuse para el Proyecto Pedagógico trabajar entonces sobre deseos comunitarios cuya materialización pudiera funcionar como una herramienta para trueques permanentes. Que *El gran trueque* fuese de cierta manera el inicio de algo que pudiera perdurar, que quedara establecido a partir de esa herramienta del trueque entre comunidades.

Al llegar a Porto Alegre y encontrar a la gente y hablar de sus necesidades y deseos las cosas se aclararon y se plantearon de una manera ligeramente diferente, pero que finalmente no estaba tan lejos de lo que había imaginado.

Voy a describir un poco el proceso de construcción del proyecto en Porto Alegre.

Al comienzo, antes de llegar a la ciudad, no sabía si todo iba a salir bien, porque un proyecto como *El gran trueque* necesita mucha energía, tiene una organización compleja y supone un trabajo de preparación y desarrollo muy preciso.

Trabajé a distancia con Potira Preiss, la productora de mi proyecto, para definir las comunidades con las cuales íbamos a trabajar, para encontrar un jefe de proyecto para la producción (Gerson) y para encontrar un coordinador por comunidad. Esta investigación de parte de Potira era esencial para el éxito del proyecto: el papel del productor/mediador es clave en este tipo de propuesta para que la experiencia sea profunda, fuerte y un éxito tanto para la gente como para mí.

Cuando llegué a Porto Alegre me di cuenta rápidamente de que teníamos las mejores condiciones de trabajo que podíamos imaginar: una buena organización y un grupo de producción con la sensibilidad requerida e imprescindible para que un proyecto así pudiera existir.

En los tres primeros días, con Potira y Gerson fuimos a encontrarnos con las tres comunidades y empezamos la preparación del desarrollo del proyecto. Teníamos que hacer el *planning*, preparar la comida para llevar a las comunidades, preparar las herramientas, encontrar la madera para reciclar –se usó la de la Bienal anterior– y lo principal: definir con la gente lo que íbamos a hacer en cada comunidad, y en relación con eso cómo íbamos a organizar el trabajo.

Al llegar a la escuela de Lami, el primer día solo encontramos a los profesores, que estaban muy interesados por las posibilidades del proceso en el trabajo con niños. Hablamos de lo que podría ser importante para la escuela, e inmediatamente los profesores nos contaron del aislamiento de esa escuela, que queda a una hora del centro de Porto Alegre. Los buses no llegan cerca de la escuela y el transporte es un problema. Aquí surgió la idea de hacer una van. Dos días después, volvimos a la escuela para encontrarnos con los niños y definir con ellos lo que podíamos hacer. La mayoría de sus propuestas tenían que ver con una van.

La llegada al morro Da Cruz fue diferente. Los adolescentes nos esperaban en clase: eran treinta jóvenes del barrio, que hacían deportes y actividades culturales en el centro El Murialdo, abajo del morro. La organización comunitaria ligada a la iglesia era buena, con una biblioteca y una guardería en el morro, pero era una comunidad con muchas carencias. Los deseos de los jóvenes fueron crear una banda para un grupo y todo lo necesario para un campo de fútbol.

El tercer lugar fue la comunidad Utopia e Luta, en el centro de Porto Alegre. Es un grupo de familias que ocuparon un edificio en el 2005; el edificio les fue adjudicado oficialmente este año. La primera reacción de la gente –antes de mi llegada–, cuando Potira les presentó el proyecto, es que no querían trabajar en algo material. Entonces propusieron hacer una maqueta de su edificio y representar en la maqueta un proyecto de mural que tenían para la fachada. Querían también mostrar esa maqueta en la Bienal. Cuando me encontré con ellos les dije que para realizar ese proyecto necesitarían materiales, y que había dos soluciones posibles: comprar la pintura y todo lo necesario –y entrar en un sistema clásico de consumo–, o "fabricar" los elementos, es decir, hacerlos de madera para el trueque y así tener una alternativa para la realización efectiva. La propuesta los convenció, y decidimos juntos hacer la maqueta con el proyecto y todo lo necesario para su realización, incluyendo la carta de pedido de autorización al municipio.

La experiencia del trabajo en las comunidades fue muy fuerte, y diferente en cada lugar. Los niños del morro Da Cruz comenzaron enseguida a trabajar, y cada uno se encargó de un objeto. Muy rápidamente se sintieron muy orgullosos de lo que habían hecho. En el proceso, yo intento que todos trabajen con el máximo de libertad. Ayudo cuando lo necesitan y les enseño cómo hacer cuando no saben. Hacemos para ellos los cortes con máquinas peligrosas, pero según las aptitudes de cada uno intentamos enseñarles el uso de esas máquinas. La relación no está basada en la asistencia permanente sino que busca la autonomía y el aprendizaje, con una gran

Cada lugar teve suas particularidades. No Morro da Cruz, apesar de trabalharmos com 2 desejos coletivos: uma banda e um campo de futebol, cada criança se mobilizou em realizar um objeto dentro desse conjunto, aquilo que mais a tocava. Ao mesmo tempo que foi um processo coletivo, também foi um trabalho bem pessoal de cada jovem, e isso se percebe nas características de cada obra: o violão que foi composto de um braço real e decorado com tachinhas douradas, os pedaços de couro revestindo parte da bola de madeira, a trama da rede nas goleiras, etc. Nicolas sempre diz que existe um momento, um instante em que o simples objeto vira uma obra de arte – alguma coisa que se acrescenta, o contorno que fica diferente, o contraste da madeira, o jeito como se prega uma peça a outra, esse processo de encontrar esse ponto para cada um dos objetos foi uma relação bem íntima entre Nicolas e cada um dos jovens. A residência com os jovens do Instituto Murialdo teve também forte caráter de construção de auto-estima e capacidades. Os jovens passavam o dia conosco, iam para casa na hora do almoço e retornavam à tarde, portanto o tempo de convivência e troca entre a equipe e o grupo era grande. Muitos jovens têm uma situação e um contexto de vida bastante complexos e muitos se sentiam surpresos em estar realizando algo que seria visto como uma obra de arte.

Potira Preiss, produtora do Programa de Residências

libertad en la manera de proceder. Doy a veces también consejos, para que los objetos guarden una unidad. Ya el hecho de trabajar básicamente con madera y objetos reales permite una unidad.

En la escuela de Lami el trabajo era más abstracto al principio, porque se trataba de un objeto grande, pero los niños entraron rápidamente en acción. Los niños también soñaban con las posibilidades que les permitiría la van (o el bus): decían que querían ir a ver exposiciones en la ciudad, por ejemplo. El bus era la herramienta que les permitiría descubrir otro mundo, y hacerlo era el camino para eso. En relación con el Proyecto Pedagógico, lo importante en el desarrollo de esta propuesta es que la experiencia se transmite directamente a los niños. Tuvimos poca relación con los profesores; era más bien una relación íntima entre los niños y el equipo de trabajo, es decir Potira, Gerson, José (por Lami) y yo. El resultado del trueque podrá ser luego una herramienta para el trabajo de los profesores, para llevar a los niños a descubrir nuevos territorios… De la misma manera, en el morro Da Cruz los educadores podrán utilizar los instrumentos para trabajar con los niños.

En el centro comunitario entraron rápidamente en el trabajo con energía. El proyecto fue muy importante para la comunidad, en el sentido de que permitió reunir a todo el mundo y compartir algo juntos. Me gustó mucho la propuesta del centro, porque abrió algo que yo esperaba, es decir, ir más allá de la proposición inicial del trueque y apropiársela. La gente del centro se dio cuenta rápidamente de que con la propuesta podían utilizar la plataforma de la Bienal para expresarse, y su proyecto es el resultado de eso. En el trueque cada uno troca algo con el otro y cada uno da y recibe.

Pensaba en la pregunta de una periodista sobre la necesidad de firmar los objetos (cada objeto está marcado con un sello con "El Gran Trueque, Nicolás Floc'h" y el nombre del autor o de la comunidad que lo fabricó). Le respondí que la identificación de los objetos tiene diferentes papeles: primero, El Gran Trueque es una obra conceptual, que tiene uno de sus fundamentos en la materialización de los objetos. En este sentido, y porque superviso todo el proceso, esos objetos son cofirmados por la gente y por mí. En segundo lugar, la presencia de una firma les confiere un valor necesario para el trueque, vuelve al trueque posible. Utilizo el mundo del arte y su realidad económica para hacer que una cosa imposible en apariencia se torne posible. Esto funciona también con la relación de los coleccionistas con las obras. Nadie pierde en el proceso, todo es trueque y cada uno con su acción crea valor, pero este proceso también dice mucho sobre nuestra relación con los objetos o no-objetos y el mundo. La gente de las comunidades tendrá un objeto, ese objeto será muy especial porque no es como ninguno, lo «han fabricado», y evoca siempre el proceso, la experiencia; cristaliza lo posible, abre lo imaginario. Este objeto, además de lo que es, recuerda que algo imposible o absurdo puede ser posible o real. Para el coleccionista, muy a menudo el valor de adquisición es muy bajo, pero esta situación misma le hace pensar en su relación con las obras, y la necesidad y los motivos de su coleccionar.

Pero el proyecto no se cierra con este texto, porque tenemos todavía muchas etapas por venir: la presencia de la gente de las comunidades en la Bienal y el día de los trueques, que organizaremos al final de la muestra.

Para terminar, deseo para todos una van que los lleve por muchos caminos reales o imaginarios, una fachada de utopías y luchas, una banda de música que se oiga mas allá de la ciudad, y unas camisetas que se tornen el orgullo de los jóvenes.

Na Escola Heitor Villa Lobos, no Lami, o tempo da residência teve que ser reduzido devido à gripe suína, o que nos proporcionou menos tempo para conviver com o lugar e as pessoas. Os jovens se intercalavam participando do projeto no período oposto ao período de aula. O processo de construção foi em partes, já que o desejo – uma Van – era algo grande que precisava ser montado. Aqui, o processo das identidades impressas está nas pequenas partes: a buzina trazida por um menino, o espelho móvel feito por outro, as placas personalizadas – foram os detalhes que enriqueceram e transformaram a Van em uma obra. Houve a necessidade de todos aprenderem a usar as diferentes ferramentas, que para as crianças apresentava a dualidade de serem, ao mesmo tempo, objetos de fascínio e medo já que as ferramentas de corte atraíam muito alguns meninos que só queriam cortar coisas e ou outros com receio de utilizá-las. Tenho que destacar a dedicação e a abertura da Regina, diretora da escola há 18 anos, uma mulher forte e sensível que abraçou o projeto desde o início, mobilizada pelo potencial pedagógico do projeto e pela vontade de proporcionar aos estudantes uma experiência diferente.

O diferencial da Comunidade Utopia foi o desenvolvimento de um trabalho com famílias e a relação com um grupo politizado com uma forte atuação nas lutas locais. A residência só aconteceu nessa comunidade, porque a proposta fornecia elementos interessantes para o momento que a comunidade estava vivendo como coletivo. A maioria das famílias tinha recém se mudado para o prédio e a residência foi uma atividade que mobilizou e provocou a convivência e o trabalho coletivo das famílias. Isso ficou evidente na discussão sobre o desejo a ser realizado que, por vontade da comunidade, não poderia ser um objeto material, deveria ser algo que expressasse os valores e o tipo de sociedade que a comunidade defende. O desejo escolhido foi uma manifestação artística e política – a pintura da fachada do prédio com a imagem dos povos da América Latina em Luta. A construção dos materiais para a realização dessa pintura foi a forma encontrada para concretizar a subjetividade do desejo dessa comunidade. O trabalho acontecia à noite, começava no horário em que as pessoas voltavam do trabalho e, por isso, foi a residência onde se exigiu uma disponibilidade extra já que alterava a rotina das pessoas. Como a comunidade localiza-se bem no centro da cidade, a porta aberta era convidativa para as pessoas que estivessem passando ou indo à comunidade para outras atividades. Nem todas as pessoas podiam participar todos os dias e, como tínhamos que fazer vários itens dos mesmos objetos (18 latas de tinta de 18 Litros, 15 pinceis, etc), o grupo foi criando uma metodologia de produção das esculturas como forma de dar conta do trabalho e ao mesmo tempo inserir no processo alguém que poderia estar lá só por uma noite.

Acredito que o que mobilizou as pessoas a participar não foi a possibilidade de adquirir algo, mas sim a experiência.

Potira Preiss, produtora do Programa de Residências

Na página ao lado, processo de construção dos objetos nas três comunidades que participaram do Projeto: EMEF Heitor Villa Lobos (Lami), Instituto Murialdo (Morro da Cruz) e Comunidade Utopia e Luta (Centro).

Nesta, aluno do Instituto Murialdo, construindo seu objeto de desejo.

Fotos: Nicolas Floc'h

Na página ao lado, aluno da Escola Estadual de Ensino Fundamental Heitor Villa Lobos, Lami, Porto Alegre.

Nesta, EMEF Heitor Villa Lobos, Lami, Porto Alegre.

Fotos: Nicolas Floc'h

Na página ao lado, Joyce, moradora da Comunidade Utopia e Luta, posando com os materiais de pintura.

Nesta, Comunidade Utopia e Luta, Centro, Porto Alegre.

Fotos: Nicolas Floc'h

A residência me tocou muito... É um processo bem delicado, porque para produzir é necessário mais do que recursos e materiais, principalmente uma disponibilidade pessoal de criar uma relação com essas pessoas e as comunidades em que elas estão inseridas; é um processo de afetividade que não pode estar atrelado à execução de um trabalho, mas que deve surgir de uma vontade genuína de querer gerar um impacto significativo no cotidiano das pessoas (e no teu também). Foi essa troca subjetiva e afetiva e o observar desses processos o que mais me mobilizou. Esse foi o meu desejo dentro da Grande Troca. Me sinto muito grata por ter vivido isso, pois minha pequena utopia também foi realizada.

Potira Preiss, produtora do Programa de Residências

Na página ao ladio, alunas do Instituto Murialdo – grupo JUARTE, posando com o instrumento construído.

Nesta, alunos do Instituto Murialdo – grupo JUARTE, posando com o instrumento construído.

Alunos do Instituto Murialdo, posando com o instrumento construído.

Fotos: Nicolas Floc'h

Extravinil
Extravinil
Extravinil
Extravinil
Extravinil
Extravinil
Coral
Coral

Na página ao lado, materiais de pintura produzidos pela Comunidade Utopia e Luta.
Foto Nicolas Floc'h

Nesta, Comunidade Utopia e Luta junto com o artista Nicolas Floc'h assinam as obras trocadas na obra *A Grande Troca* na mostra Biografias Coletivas na Armazén A5.
Foto: Eduardo Seidl / Indicefoto.com

Comunidade Utopia e Luta recebe o material da obra *A Grande Troca*, de Nicolas Floc'h, para renovação da fachada do prédio. Outubro de 2009, Porto Alegre, Brasil.
Foto: Flávia de Quadros / Indicefoto.com

"…como escapar al dominio de los eventos culturales?"

"Viajar para perder o rumo"

A. S. / M. H. B.

ANDRÉ SEVERO E MARIA HELENA BERNARDES

AS MARAVILHAS

Apresentação

O projeto *As maravilhas* prevê a realização de um filme experimental concebido e produzido por artistas dentro do contexto do litoral do extremo sul do Rio Grande do Sul e almeja alcançar não somente o embate entre uma ação artística e a paisagem peculiar do extremo sul do Brasil, mas também propiciar uma reflexão sobre os limites cada vez mais imprecisos da arte como disciplina na atualidade.

A proposta de realização de As maravilhas, apresentada por André Severo e Maria Helena Bernardes, foi desenvolvida a partir da experiência de seus criadores em trabalhos e projetos cuja premissa principal era a de precipitar circunstâncias de deslocamento contextual e de confrontação cultural direta com paisagens distantes dos grandes centros de produção e exibição da arte.

Conforme a perspectiva que ajudou a estabelecer diretrizes para As maravilhas, a produção criativa e intelectual não pode ser dissociada da experiência vivida. Nesse sentido, utilizando-se das características peculiares da paisagem da metade sul do estado do Rio Grande do Sul, o projeto pretende encontrar o espaço e os meios para a realização de um produto audiovisual capaz de gerar discussões sobre a importância, para a formação e produção artística e cultural abrangente, de investigações intensivas que resgatem a um primeiro plano a experiência de compartilhamento direto entre artista/autor e público.

O produto audiovisual resultante deste confronto de linguagens e de paisagem será exibido publicamente no próprio ambiente que o gerou e em redes periféricas dos grandes centros urbanos. Pretendemos, portanto, que o projeto que ora propomos componha-se não somente como uma nova possibilidade de apresentação do resultado de um produto artístico, mas sim como uma forma de melhor compreender as linguagens, os artefatos e as instituições sociais que, hoje, pensam dentro de nós como uma espécie de inteligência a ser disseminada dentro de uma dimensão coletiva.

Apostando, pois, na justaposição de contextos, na diversificação de meios, na interação de linguagens, doutrinas e práticas, no debate circunstanciado e na interrogação comparticipada sobre os limites e fronteiras da experiência artística, *As maravilhas* guarda o objetivo de exprimir circunstâncias de troca e envolvimento entre a elaboração artística, o ambiente social citadino e rural, o contato (direto ou indireto) com agremiações consociais como uma das possibilidades de ocorrência contemporânea da arte – compondo assim, para os artistas e pensadores envolvidos no projeto e para todos os que entrarem em contato com esta proposta, um período investigativo caracterizado, sobretudo, pelo intercâmbio.

Justificativas

"... cultivar os espaços vazios..."
Ricardo Basbaum

Se aceitarmos que o pensamento contemporâneo radicalizou a descrença no modelo modernista, podemos aceitar como uma das conseqüências desta radicalização o fato de encontramos hoje nas práticas artísticas a formação de um campo aberto, uma gleba ampla e desobstruída para o exercício da liberdade de entrecruzar conhecimentos, desmaterializar objetos, transfigurar realidades, criar situações, interferir ou interagir com o meio ambiente e a coletividade.

Partindo deste princípio e apostando, pois, no intercâmbio entre distintas realidades geográficas e culturais como elementos que dão forma e potencializam a reflexão e a criação artísticas, o projeto *As maravilhas* não almeja simplesmente dar suporte à realização de um produto audiovisual hermético e destinado à fruição de públicos específicos, mas também desencadear o compartilhamento coletivo de experiências calcadas na transformação permanente do pensamento e do gesto artístico que incitam ao fundamento de um envolvimento mais estreito com a arte e com o outro.

Intentando em contribuir para o estabelecimento de um entrecruzamento de fronteiras capaz de fazer voltar a atenção para os processos de investigação e redefinição de conceitos que animam e pluralizam a experiência artística, As maravilhas pretende se estabelecer como um projeto que incentiva o aprofundamento da reflexão sobre as possibilidades do pensamento artístico se estabelecer, efetivamente, como uma prática cultural no campo social.

Nesse sentido, ao passo em que atestamos que a diversidade e riqueza deste tipo de experiência podem adicionar uma disposição essencial para o desenvolvimento da prática criativa, propomos este projeto, não apenas como uma tentativa de abordar questões caras ao terreno da arte, mas também como uma possibilidade de refletir sobre o conjunto mais abrangente do escopo humano, com suas linhas de desejo, suas paisagens de sentido, suas redes móveis, seus contextos mutáveis.

Desta forma, o que se pode desde já destacar de *As maravilhas* é a expectativa do estabelecimento de convergências capazes de ajudar a canalizar a atividade criativa e reflexiva para novas direções e encorajar a justaposição de pensamento e movimento.

Tendo, como uma de suas metas principais a ampliação do compartilhamento da arte contemporânea para além das possibilidades já assimiladas, *As maravilhas* aposta na democratização dos meios de difusão dessa produção, preservando seu conteúdo e densidade de informação. Com a exibição de seus resultados e a promoção de debates públicos *As maravilhas* não almeja apenas traduzir ou decodificar códigos artísticos para públicos diversificados, mas sobretudo estabelecer uma rede

Proyecto peculiar, me sorprendió y tardé en entender pues rompe muchos esquemas acostumbrados, sobre todo porque es un trabajo con el tiempo y la espera. Cuando se tienen ejes así de abstractos es difícil llegar sin algún desvío, pero se trata de una propuesta que produce espacios de escucha. Su materia es la lejanía, el límite, el vacío, concretados después en narrativas y video. Pero tras estos puntos de condensación, la voz del paisaje tan distendida como su desnudez sigue impresionando. Me parece que su aporte es de tanta riqueza como su indefinición "artística".

Francisco Reyes Palma, sobre o projeto *AREAL*

relacional entre artistas, intelectuais e público em geral abertos ao entrecruzamento de idéias, como modo de refletir o próprio hibridismo verificado na produção artística atual – que hoje transita desembaraçadamente por outras áreas do conhecimento e modos de produção.

Memorial Descritivo

A produção de *As maravilhas* se dividirá em três etapas: Etapa de Pré-produção, Etapa de Produção e Etapa de Pós-Produção.

1. A Etapa de Pré-Produção

1.1. Elaboração de projeto.

1.2. Primeira viagem para o litoral sul do Rio Grande do Sul para escolha dos ambientes para filmagem e contatos iniciais com a população local.

2. A Etapa de Produção

2.1. Escolha definitiva dos ambientes e planos para filmagem.

2.2. Contato com a população local e definição de redes de apoio.

2.3. Realização de ação artística.

2.4. Filmagem.

3. A Etapa de Pós-Produção

3.1. Edição das imagens.

3.2. Finalização do filme.

3.3. Exibições públicas do filme acompanhadas de debates.

A produção e realização do filme não deverão ser feitas à distância, mas sim através de um intercâmbio constante, realizado não apenas entre os artistas participantes, como também entre esses e a população local.

O plano geral de trabalho baseia-se na colaboração simultânea dos artistas com a população local; e se desenvolverá a partir de encontros que sigam os deslocamentos indicados e sugeridos durante a produção do filme.

Para que a troca e a comunicação entre os participantes se efetuem estreitamente e possa estender-se à interação pública, pretendemos que registros fotográficos e filmados das paisagens e dos contextos, anotações e projetos de artistas, relatos de viagem, trocas entre os habitantes das localidades a serem visitadas e ensaios dos participantes sirvam como base formal e conceitual para a realização dos filmes e a estruturação dos debates públicos.

Os deslocamentos, neste projeto, constituir-se-ão, portanto, como uma ação de encontro, criação, disseminação e entrecruzamento de idéias, informações e reflexões envolvidas na produção e concretização da proposição e composição do ambiente imaterial que possibilitará o processo almejado de criação em cooperação coletiva.

Deste modo, *As maravilhas* aposta em uma abertura e reconfiguração da experiência artística e do entrelaçamento de situações heteróclitas na realidade cotidiana como modo de fazer salientar

a convicção que nutrimos de que, seja no campo da arte ou no terreno aberto das diligências ordinárias, a intensidade da experiência e do pensamento não pode ser sedentarizada.

1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

1 No momento em que respondemos a essa pergunta, nosso trabalho ainda está em andamento, mas podemos antecipar que devolveremos os resultados de nossa investigação na paisagem natural e na troca humana de que pudemos desfrutar na residência através da realização de uma roda de histórias contadas, a qual abriremos na praça central, ou na igreja de Tavares, com a coordenação de nosso amigo e guia Sr. João Batista. Também convidaremos a comunidade a ouvir e a contar histórias da vida comum, da região ou do que lhes parecer mais interessante, retribuindo com as histórias e impressões que colhemos nesse período de residência em Tavares. Como encerramento do encontro, apresentaremos o filme *Arranco*, como outra possibilidade de narrativa, para além da oral, causal ou linear, uma narrativa de intuições visuais a partir do contato com essa paisagem.

2 A região da península não é particularmente curiosa e nossa presença não desperta muito interesse. Fomos apresentados a várias pessoas, mas o contato se dá gradual e suavemente, sem trazer a arte para um primeiro plano. As pessoas falam pouco e não perguntam nada, mesmo uma professora da Secretaria de Educação, a quem fomos apresentados e que poderia encaminhar a divulgação do trabalho na rede municipal, não se mostrou entusiasmada, apenas passivamente receptiva. Entendemos que essa é uma característica da região, sua personalidade e composição cultural. Nossa presença desliza delicadamente em meio às pessoas para não perturbar o relacionamento tímido, mas sensível, que se forma.

3 Há muito a arte tem se esforçado para se apropriar da vida. E, talvez, a arte mais interessante seja aquela que já não é tão zelosa de seus procedimentos específicos ou de sua missão como "Arte" no processo civilizatório. Como disse Allan Kaprow, um gesto artístico pode acontecer silenciosamente enquanto se amarra os sapatos numa esquina. Respondendo à pergunta: parece que chegamos ao momento de a arte sinalizar para a vida que ela pode se apropriar de si mesma, de momentos pequeninos como contar uma história ou inventar uma receita, sinalizar para a vida o direito à valorização das coisas pequeninas, sempre suscetíveis de produzir espanto. A vida não depende só da arte para produzir espanto, ao menos, não depende só de artistas especializados para isso.

4 Nosso projeto seria desenvolvido, inicialmente, em Mostardas, com uma pequena exploração pelos arredores da cidade, o que incluía o município de Tavares. Porém, devido a um mal-entendido na comunicação com a produção, fomos parar em Tavares, na primeira viagem, hospedando-nos e partindo de lá para explorar outros lugares. Nisso, descobrimos que tudo o que mais nos interessava em Mostardas, pertencia, na verdade, a Tavares, que não recebe o crédito devido por abrigar maravilhas como a Lagoa do Peixe em seu território. Errando, acertamos em cheio, elegendo Tavares, que não conhecíamos até então, como nosso posto central de trabalho.

Tavares
Fomos dar lá por acaso.

Iríamos a Mostardas, mas um ruído na comunicação nos levou a Tavares, pouco mais ao Sul.

Era um feliz acaso, pois A. e eu não conhecíamos a cidade e toda a região nos interessava. Ficou acertado que B., proprietário do hotel, nos levaria até a Lagoa do Peixe em seu jipe.

O dia de sol se confirmou já na saída de Porto Alegre. Um milagre, depois de tanta chuva. Três horas de estrada se passaram.

Tavares não chegava nunca.

Quando chegou: ruas retas, algumas asfaltadas, outras não; uma avenida principal muito larga, com praça e canteiro no centro; poucas árvores; quatro construções mais altas, com dois andares, próximas à praça; a igrejinha da paróquia azul, de feição colonial, fica a umas poucas quadras da avenida central, de onde se afastam uns poucos quarteirões regulares, com casinhas bem arrumadas, algumas mistas, centralizadas em terrenos largos. Todos parecem viver de forma parecida em Tavares. Ninguém vive muito melhor ou pior do que seu vizinho.

A maior parte das construções é nova, mas uma antiga casa de chácara resiste em frente ao hotel, com pátio, árvores e cachorros.

Montículos de areia fininha brotam junto à calçada e sob os bancos da praça. Sol brilhante, céu azul, vento cortante. Uma cidade da Península, como as demais. A maior é São José do Norte. A menor, o Bojuru.

Boi na Praia, Miraguaia na Soga
Dizem que o gaúcho é campeiro até na beira do mar, o que não é de todo falso quando se trata do gaúcho do litoral Sul.

Quando as terras de Santa Vitória do Palmar a Rio Grande foram transformadas nos "Campos Neutrais", a praia foi tomada por tropeiros sem tropeada, cavaleiros sem montaria, gaúchos sem raça valente, mas de muita astúcia, que se alojaram nos banhados sem nutrir uma migalha de amor pela beira-mar.

Homens duros, de paladar carnívoro, que pouca carne viam pela frente, e quando a viam, ingeriam-na em pedacinhos muito pequenos e salgados, empurrados com bastante farinha, que era para fazer render o manjar, enquanto espreitavam se aproximar da praia um barco qualquer, carregado com um mantimento qualquer e que, mais cedo ou mais tarde, iria soçobrar naquele mar de névoa e vento.

Os mais fortes e mais bravos galopavam pelos areais da Praia Grande, soltando o gado a pastar na costa.

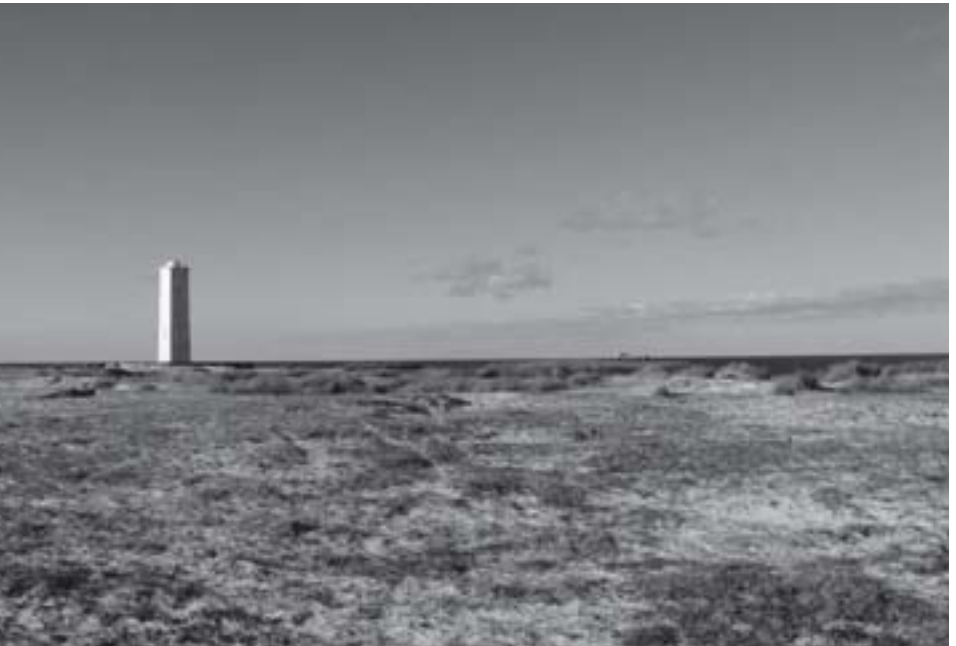
Se o pasto é duro, seco e escasso, a praia é imensa, quase sem fim, então, de tantinho em tantinho, o bicho vai engordando nessa vastidão e o dono só volta para reunir sua tropa quando ela já está criada e rendendo bem.

"Vou soltar meu boi na praia". É assim que, até hoje, o povo desse litoral se refere a esse rebanho da areia que se cria por si, enquanto o peixe, que dá farto no mar, nada livremente sem se preocupar com rede, com nada.

E, mesmo quando pesca, o gaúcho praiano não dispensa o laço: "Coloquei o Miraguaia na soga" – é o que ele diz quando, com um laço bem dado, amarra a soga à margem para garantir que o peixe espere vivo na água e não estrague sob o sol. Porque peixe é comida fraca, nem vale a pena salgar. ("Mas se fosse um quarto de meu boi da praia", pensa o gaúcho, "que rico charque isso iria dar!").

O Filho do Faroleiro

Contam que o pai era muito severo. Vivia com a família e cuidava do farol. Queria que o filho mais velho o substituísse, quando morresse. Era o mais isolado do Sul, esse Farol do Albardão. Não tinha nem uma vilinha de pescadores junto dele, nem daquelas que ficam vazias na maior parte do ano e, lá de vez em quando, recebem gente que vem de longe para jogar tarrafa, e vai embora quando o tempo vira. Não tinha nada.



Quando chegou a época da escola, a mãe e os meninos pequenos mudaram-se para Rio Grande. O pai e o filho mais velho ficaram cuidando do farol.

Contam que esse filho nunca quis ser faroleiro, que odiava aquela solidão, queria ir embora para Rio Grande, estudar e sair pelo mundo. O pai, porém, já tinha tudo planejado. Ofício de faroleiro se passa de pai para filho, e pronto. A rotina de pai e filho era cuidar que o farol não apagasse e esperar pelo barco da Marinha que vinha trazer o rancho, o óleo e outras coisinhas necessárias àquela vida parada.
Contam que, um dia, o filho enlouqueceu. (Na praia, ninguém gosta desse filho, por isso talvez exagerem, mas tudo indica que, se ele fez o que fez, foi de caso pensado).

Que o homem era bruto, vá lá. Era faroleiro, vivia naquele nada e quase não falava. Um dia, veio o barco da Marinha. O pai não desceu, arrumava alguma coisa lá em cima, não fazia questão de gente. Deixou por conta do filho. Entregaram o rancho, o óleo e um cadeado novo, que o antigo tinha sido comido pelo sal. O barco foi embora e o pai ficou lá em cima, arrumando uma coisa e outra. O filho fechou a porta, passou o cadeado e se foi embora pela praia. Livre e solito, "no más".

Quantos dias ele caminhou e como é que foi dar em Rio Grande, ainda é um mistério. Cento e tantos quilômetros de praia, sem água, sem comida, sem nada. A mãe desconfiou da história. O pai não iria mandar o guri estudar na cidade e ficar sozinho no farol. A mãe ligou para a Marinha. Mandaram um barco que encontrou o faroleiro definhando em vida.

Até hoje não se sabe o que aconteceu com o filho mais velho depois disso.

Se deu em alguma coisa, se estudou, se foi viver na cidade grande, ninguém foi atrás para investigar, ninguém gosta dele na praia.

Certo, mesmo, é que faroleiro ele não é.

O Areal

Nós decidimos sair a caminhar por praias e cidades que ainda não conhecíamos muito bem, mas que estavam ligadas à paisagem Sul de nosso estado, que, como se sabe, é marcada por campos amplos, planos, vazios e, também, isso poucos se lembram, compreende a região litorânea dos areais. Escapavam à nossa perambulação os areais do litoral Norte, gradualmente desaparecidos da reta de mar marrom que costeia o estado, extensão ventosa e de águas frias, mas que, ainda assim, atrai à sua margem grande número de pessoas que vêm se expor ao sol e ao vento com seus laçaços de areia. Como se vê do alto, por avião ou por imagens de satélite, ressalta-se, nesse trecho, a reta voluntariosa de construções aglomeradas, casas erguidas sobre o seco e sobre o charco, o vento varrendo cômoros e areias movediças que conformavam, no passado, o areal do Norte. Não raro, há casos em que as dunas retornam e as casas desaparecem mansamente sob a areia, entre um veraneio e outro de proprietários aos quais restará, à chegada, confrontar-se com a perda total, sinistro enunciado pelas apólices de seguro que porventura tenham feito os que ousaram construir fora do território demarcado pelas antigas casas de madeira, igualmente arbitrárias, mas, contudo, fortes, conhecedoras de uma beira-mar desbravada há tempo, quando os areais dominavam esse território. Quadradas, plantadas na planura, essas casas remontam a veraneios isolados, desprovidos de água corrente e eletricidade, trajetos duros, percorridos desde a cidade por carretas e, logo mais, por carros escuros, de faróis volumosos, que terminavam também por se atolar na areia – como as construções de hoje em dia que desaparecem tranquilamente diante da conformidade dolorida de seus donos – tempos de onde provém o hábito de conservar as fachadas marrons bloqueadas por tampões inteiriços durante nove meses ao ano, vedando as aberturas contra o sal que, por fim, terminará por corroer parcialmente os utilitários domésticos, animados no verão e letárgicos no inverno.

Preferíamos caminhar ao Sul, onde reaparecem as elevações de areia costeando o oceano, de um lado, e o inconcebível volume de água da Lagoa dos Patos, de outro. Atraídos pela faixa estreita de terra que se interpõe entre "o mar de fora" e "o mar de dentro", como dizem por ali, iniciamos nossa perambulação por essa zona, ampliando-a para a cercania de campos horizontais que se prolongam rumo ao interior do estado, a se perderem de vista, diluindo, na distância, os aglomerados de casas, postes e antenas.

Piratas dos Neutrais

Contam que, um dia, veio dar na Praia Grande um cargueiro inglês carregado de porcelanas que tinha como destino um porto ao Sul.

Todas aquelas pessoas – tripulação, oficiais e passageiros, trajando roupas finas de europeu – foram encontradas na praia em uma manhã agradável, de sol e tempo seco. Do navio, parece não ter restado nada, embora tenha encalhado em um banco de areia, não longe da orla.

Por conta do mistério, logo se espalhou o boato de que o naufrágio teria sido obra de piratas que, há muito tempo, comandavam aqueles ermos que antecedem a fronteira com o Uruguai.

Eram os Piratas dos Campos Neutrais, que lá se instalaram, nos tempos da Colônia, quando, para frear a disputa entre um lado e outro, Portugal e Espanha decretaram aquelas terras como "terras de ninguém".

Esvaziada e sem dono, a vastidão que começa no Rio Grande e termina no Chuí ficou à mercê de uma gente desgarrada, de má índole, que foi sendo atraída para lá. Gaúchos que já não tropeavam, nem guerreavam, vinham até a praia soltar o gado roubado das estâncias, usando aqueles nenhures para esconder pilhagens e se refugiar da Lei.

Quando o sol se põe nos Neutrais, praia, campo e mar aberto emendam numa só planura. Na escuridão, o continente parece prolongar a água e, por isso, além do mar bravo e dos temporais repentinos, os navios evitam costear a praia.

Sobre o naufrágio do cargueiro inglês, a história correu mundo: auxiliados pela noite, os piratas costumavam amarrar luzinhas no pescoço das ovelhas para serem avistadas de alto mar, como se fossem embarcações ou estrelas no horizonte, atraindo os navios para a terra firme.

A história convenceu a todos sem que ninguém se perguntasse que luzes eram aquelas, já que, naquela época, não havia eletricidade, nem pilha, nem bateria, nem coisa parecida.

Quanto à tripulação, essa mesma é que não contradisse a lenda: casacas de botões dourados indicavam um oficial aqui, outro ali; um vestido amarrotado pelo peso da água, uma calça arregaçada até o joelho, o laço de uma gravata e um suspensório distinguiam a dama do marujo, a criança do cavalheiro.

E foi só o que revelaram as ossadas encontradas na Praia Grande, naquela manhã. Para saber mais, só se o socorro tivesse chegado a tempo.

Os Pescadores

Dois homens sem camisa ignoravam o vento gelado e discutiam, encostados a uma construção. Passados alguns instantes, os homens partiram correndo em direção ao mar, passos curtos sincronizados, carregando, a quatro mãos, uma churrasqueira portátil que levaram até um ponto qualquer da praia, parando ali, por um momento, para, rapidamente, retomar a corrida, recuar até outro ponto e colocar a churrasqueira no chão e, tendo discutido brevemente após olhar ao redor, reiniciaram a corridinha em direção a um terceiro ponto, em nada diferente do primeiro, nem do segundo, mas que fechava o triângulo de locais possíveis para se fazer um assado à beira-mar. Esse último ponto parecia bom,

indicavam seus sorrisos e, também, o fato de haverem depositado definitivamente a churrasqueira sobre a areia, exposta ao céu e ao horizonte visível por todos os lados. Eles pareciam tranquilos, embora não se pudessem ouvir suas vozes por causa do vento.

A Pescaria

Na volta, quando caminhávamos na direção Sul, passamos novamente pelos pescadores que estavam parados à beira da água, corpos molhados da cintura para baixo. Sua expressão –alegre diante da churrasqueira– poucas horas antes era, agora, de pura frustração: rede, que devia ser grande o suficiente para prover duas famílias, estava reduzida a um montículo drasticamente emaranhado sobre a areia úmida. O mar horizontal, com suas ondas baixas, não transparecia tamanha violência. "Mas foi ele quem fez isso", disseram os homens, "O mar é calmo na superfície, mas por baixo ele é assim", e apontaram para a rede retorcida, onde agonizavam alguns peixes miúdos e um siri. "Ele está vivo?" – "Sim", responderam, arrancando-lhe uma das patas como prova do que diziam. De mãos vazias, deram as costas para a cena inutilizada.

Tavares / RS, agosto a novembro de 2009.
Fotos: Projeto Areal

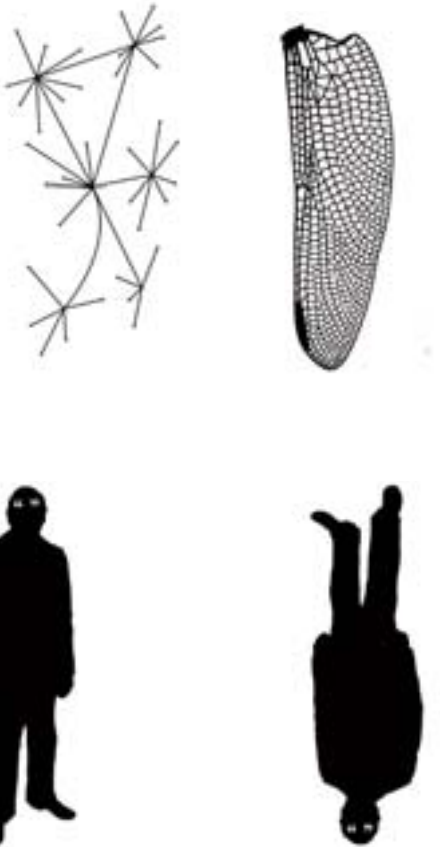
Maria Helena e André. Tavares / RS, 2009.
Foto: Eduardo Saorim.

“El dibujo está en todas las actitudes humanas… el carpintero, el músico, el geógrafo…. [es un] sistema transversal a todas las actividades humanas”

“…el profesor como agente de cambio”

“Únicamente podemos dar lo que ya es del otro”

N. P.



NICOLÁS PARIS VÉLEZ

LABORATORIO DE DIBUJO “ARQUITECTURA PLEGABLE”

Descripción

El proyecto pretende constituir un grupo de experimentación usando el dibujo como herramienta transversal para desarrollar procesos de mediación que produzcan y condensen ambientes de diálogo. Un lugar para facilitar la inclusión de estudiantes y profesores en experiencias compartidas y reflexiones comunes, las cuales están determinadas por capas que coexisten e individuos que se definen en términos del otro. Trabajar sobre los "pliegues" de esas capas y, como un abeja polinizadora, estimular el intercambio y la fertilización cruzada de las reflexiones en doble vía, en las que lo importante son los eventos apoyados y los encuentros facilitados.

El punto de partida son laboratorios de dibujo abiertos, desmontables y susceptibles de réplica para apoyar el desarrollo de ideas e incentivar la construcción de ambientes de diálogo en las escuelas. *Arquitectura Plegable* es material gráfico y pedagógico para ser usado como portador de ideas y funciones en un momento concreto con ejercicios que, a partir de superficies bidimensionales, cambien en términos de apariencia, encuentro y significado.

Proyecto

El dibujo es un rumor. Una herramienta para movilizar ideas y construir ambientes de diálogo.

A partir de ese planteamiento formulo un laboratorio para que estudiantes y profesores usen el dibujo como instrumento transversal de aprendizaje y, espontáneamente, experimentar, desarrollar ideas y estrategias de trabajo partiendo de sus percepciones / pensamientos y la forma como podrían comunicarlas y usarlas en el tiempo.

El experimento pretende construir ambientes definidos por eventos y actividades que potencien ideas en un lugar concreto para especular, analizar y apoyar códigos de presentación, más que de representación, y facilitar la inclusión de sus participantes en diálogos comunes y prácticas compartidas.

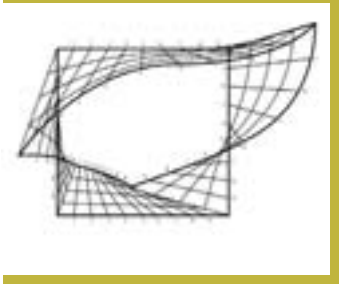
Así, los ejercicios del laboratorio sirven de plataformas para incentivar el movimiento y la exploración de la brecha del diagrama y la anécdota hacia un aprendizaje significativo. Los diagramas, a partir de la memoria y las narraciones, movilizarán ideas y estrategias para desarrollar proyectos de aula que partan del entorno y los intereses de los maestros y las necesidades de sus estudiantes.

Los ejercicios de dibujo serán realizados y difundidos por medio de obra gráfica y material pedagógico móvil que puede cambiar de escala al ser doblado: *Arquitectura plegable* se convierte en techo, superficie de una mesa o tapete, transformando los espacios de trabajo en lugares y redes de encuentro y colaboración que pueden ser usadas como herramienta para entrar a nuevos códigos y transportar conexiones inesperadas; en sistemas para ocupar el tiempo y

Una de las propuestas más complejas y cercana a la problemática curricular es la de Nicolás, en este sentido entronca con el planteamiento inicial de Marina De Caro y con mi presentación donde sugiero que el arte se asuma como elemento estructurante de la currícula.

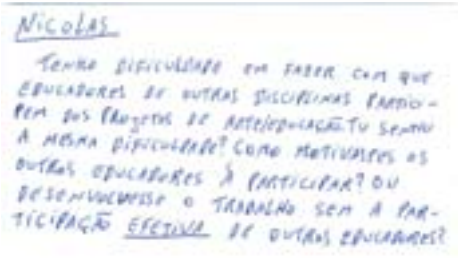
La palabra pedagogía, en términos de arte, suele satanizarse, por esto resulta saludable que Nicolás establezca otros términos y otros límites para repensar sus procedimientos. El prefiere tomar sus conceptos de la pedagogía y no del mundo del arte, de ahí que se refiera al "ambiente pedagógico" y no al taller o al dibujo como herramienta; no obstante, su proyecto pone en funcionamiento una elaborada caja de herramientas creativas.

Francisco Reyes Palma, a respeito do projeto *Laboratório de dibujo "Arquitectura Plegable"*



suspender el momento de foco y de juicio, compartir decisiones y responsabilidades, especular acerca de lo que es posible y crear situaciones que se reflejen en lo potencial.

Dibujo y material pedagógico móvil, con la ciudad como lugar y el tiempo como tema.


Nicolas

Tenho dificuldade em saber com que educadores de outras disciplinas poderia desenvolver o meu projeto de interdisciplinaridade. Tu sentes a mesma dificuldade? Como motivarias os outros educadores à participar? Ou desenvolverias o trabalho sem a participação efetiva de outros educadores?

Actividades

1. Elaboración de maqueta de actividades, ejercicios y diagramas de la obra gráfica (impresiones de apoyo para los ejercicios de dibujo) y material pedagógico para el desarrollo de los proyectos de aula.

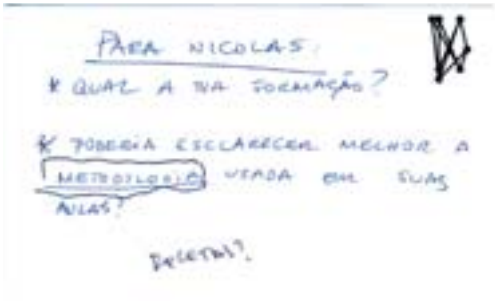
Viaje de investigación

2. Entrevistas (profesores, alumnos, mediadores y equipo del proyecto pedagógico) para encontrar la palabra y usarla como productora de imágenes. Diálogo.
3. Entender el entorno a partir del movimiento de otros (profesores y alumnos de colegios, mediadores y equipo del proyecto pedagógico). Recorrido.
4. Visita y observación de las dinámicas de los colegios y clases de los profesores que partiparán en el laboratorio.
5. Elaboración de un diagnóstico y diccionario gráfico, con el objetivo de determinar las acciones y ejes de trabajo en el futuro.
6. Planeación de encuentros y/o talleres. Encontrar.
7. Definición y publicación de herramientas, capacitaciones, acompañamiento, elaboración de obra gráfica y material pedagógico *Arquitectura plegable*. Construir.
• Realizar obra gráfica para ser usada como soportes en talleres con profesores y estudiantes.
• Publicar una cartilla para elaborar y replicar los proyectos de aula. Un documento pedagógico en continuo desarrollo y construcción.

Viaje de Residencia

8. Constituir un grupo de reflexiones y trabajo con los maestros de escuela y apoyar la construcción de proyectos de aula por parte de los profesores, incentivando la generación de ideas para ser implementadas en el futuro en las escuelas. Capacitar.
9. Trabajo en los salones de clase con los estudiantes para apoyar el desarrollo de los proyectos de aula. Acompañar.
10. Implementación y desarrollo de obra gráfica y material pedagógico *Arquitectura Plegable*. Intervenir.
11. Realizar encuentros o talleres experimentales de dibujo en las

escuelas con el apoyo de los profesores. Eventos satélites del laboratorio de dibujo y dirigidos a los niños. Experimentar.
12. Recolectar y disponer los diagramas resultantes en forma de red y de estudio o taller plegable. Exponer.



Ejercicios

El laboratorio empieza con la experiencia directa de los profesores con los ejercicios de dibujo. Luego, ellos mismos adaptan y crean nuevas actividades para sus objetivos pedagógicos y de formación, al mismo tiempo que construyen un proyecto de aula.

Algunos ejemplos para reconocer el dibujo como herramienta transversal de trabajo y posibles ejercicios a desarrollar durante la residencia:

Planos / diagramas habitados. Con el apoyo de obra gráfica, se elaboran retículas y matrices para luego disponer en ellas los elementos básicos del dibujo (línea recta, línea curva, punto y círculo) y sus combinaciones.

Objetivo de la sesión:
• Desarrollar habilidades de motricidad fina y ubicación espacial.
• Explorar la brecha entre diagrama y anécdota.
• Sensibilizar a los participantes hacia conceptos tácitos de escritura, estructura y construcción de narraciones.

Materiales:
Colores, lápices, obra gráfica y material pedagógico.

Dibujo-dibujar >> Desarrollar habilidades de dibujo experimental y desinhibir al participante respecto del papel en blanco.

Objetivo de la sesión:
• Usar el dibujo como herramienta de narración y expresión.
• Desarrollar confianza hacia el dibujo.
• Identificar una secuencia de trabajo, la cual puede ser usada para cualquier ejercicio relacionado en el futuro.

Materiales:
Papel, colores, lápices, pegamento, borrador, algunos elementos bidimensionales y tridimensionales.

Secuencia de trabajo:
Calentamientos
• Hacer relajación del cuerpo y los ojos.
• Revisar los cinco elementos de la forma.
• Hacer algún tipo de ejercicio físico.
Planear

• Organizar los materiales de trabajo.
• Escoger los papeles y herramientas (colores, borrados, etcétera)
• Describir e imaginar el evento del dibujo por comenzar.

Em cada escola, cerca de, 14 a 17 professores candidatavam-se para participar do projeto. Os motivos poderiam ser muitos... Uma das professoras, a de matemática, um dia comentou que quando soube da proposta se inscreveu pela simples curiosidade em conhecer quem era o louco que se dispunha a trabalhar com tantos professores e de tão diversas áreas. Como seria isto? Todas as disciplinas trabalhando com desenho?

As bibliotecas das escolas foram transformadas numa espécie de "consultório pedagógico", onde Doctor Paris recebia os professores para uma conversa individualizada. Naquele ambiente intimista e silencioso das bibliotecas, Nicolás ouvia seus históricos, problemas, idéias e desejos.

Ana Lígia Becker, produtora do Programa de Residências

• Imaginar toda la escena o composición.
• Proyectar lo imaginado en el papel en blanco.
• Hacer dibujos preliminares de su idea.
Desarrollo

• Escoger el punto o tema central del motivo.
• Proyectar el punto de inicio en el papel en blanco.
• Observar el elemento o los elementos y duplicarlos.

Toques finales

• Agregar los detalles del evento.
• Agregar color y texturas.
• Agregar las ideas o toques del entorno.

Códice >> Construir un códice antiguo en el cual, partiendo de una narración, el participante dibuja la secuencia narrativa y desarrolla habilidades de aprendizaje al relacionar imágenes y símbolos.

Objetivo de la sesión:
• Los participantes como productores de imágenes y conceptos.
• Entender la idea de secuencia y proceso narrativo.
• Los participantes serán guiados por un facilitador para que dibujen su versión de la narración (significado propio) en formatos plegables.
• Apoyar el proceso de aprendizaje de lectura–escritura partiendo de la narración y su representación gráfica (dibujo) hasta llegar a las letras o símbolos.
• Asimilar tácitamente principios de la lectura y escritura, como renglones, secuencia y continuidad, izquierda-derecha, personajes principales y secundarios, inicio, nudo y desenlace, para luego entender cómo se estructura y cómo se escribe.
Materiales:
Papel plegado, lápices y colores.

CONSTRUCCIÓN DE LIBRO Y CAJA >>
Construir contenedores para documentar el trabajo realizado.

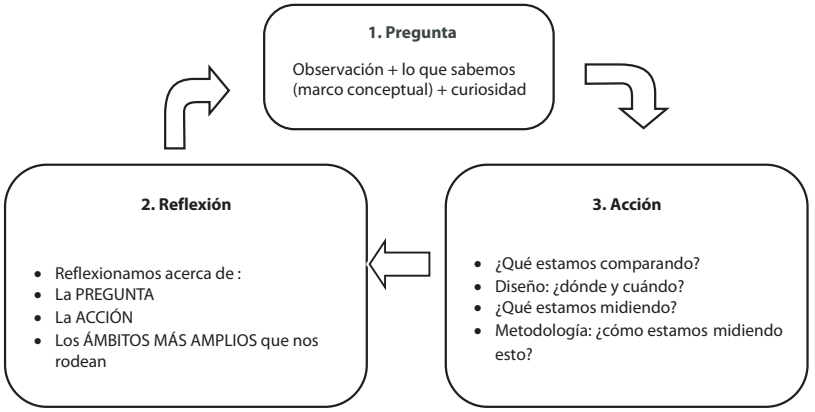
Objetivo de la sesión:
• Pensar en términos tridimensionales y escala a partir del plano.
• Explorar la idea de documento y archivo.
• Entender el dibujo como contenedor y explorar la brecha entre contenido y objeto.

Materiales:
Lápiz, papel, tijera, obra gráfica y material pedagógico.

Preguntas >> Desarrollo de esquema de trabajo para planear las clases a partir de la formulación de preguntas que abran posibilidades de diálogo e investigación.

Objetivo de la sesión:
• Desarrollar herramientas pedagógicas para construir ambientes de diálogo.
• Explorar el entorno a partir de la curiosidad, necesidad e imaginación.
• Entender la narración (respuestas) como punto de partida de la representación gráfica.
• Desarrollar secuencias de trabajo, las cuales serán usadas para iniciar proyectos y ejercicios de aula en cualquier asignatura.

Materiales:
Obra gráfica y material pedagógico.
Secuencia de trabajo:



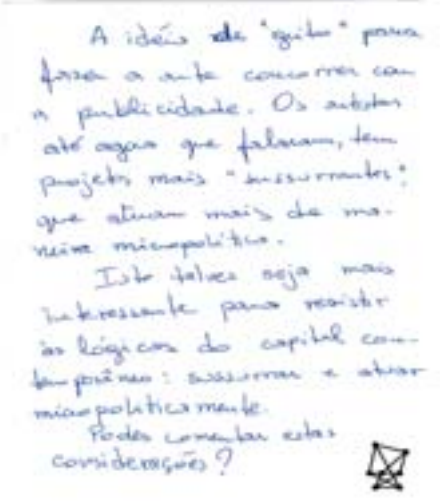
Cadena de valor >> Desarrollo de un diagrama o mapa de recorrido para visualizar un proyecto de aula a partir del uso del dibujo y sus posibilidades.

Objetivo de la sesión:
• Reconocer al profesor como mediador o facilitador y productor de ideas y proyectos.
• Poner en práctica y evaluar el dibujo como herramienta para construir ambientes de aprendizaje y de diálogo.
• Sistematizar y hacer replicables, en el tiempo, las iniciativas de los participantes.

Materiales:
Obra gráfica y material pedagógico.
Secuencia de trabajo:
• Encontrar el objetivo
• Encontrar los hechos
• Encontrar el problema
• Encontrar la idea
• Encontrar la solución
• Encontrar el plan

Objetivo final
Para el cierre del proyecto se llevará a cabo un encuentro en el que la obra gráfica y el material pedagógico se presentan, pero funcionando como signos de intenciones.

Será un encuentro de varios días en los cuales los visitantes (niños en primera instancia), con el apoyo de los profesores, pondrán en marcha los ejercicios y proyectos de aula. Poco a poco, se irá ocupando el lugar de encuentro con los productos o reflexiones de los diálogos, reflejando el proceso de trabajo y haciendo eco a futuro de los posibles desarrollos de los proyectos de aula: un evento determinado por los niños, los maestros y su propia voz.



1 ¿Cuál fue la metodología aplicada en la traducción, trascripción o transmisión del proyecto para esta residencia? Cuál fue su inserción en el sistema educativo y/o en el trabajo con comunidades de Río Grande do Sul?

2 ¿Qué receptividad ha tenido su proyecto en la comunidad y entre los colaboradores (los profesores y actores sociales y las autoridades locales involucrados en el mismo), participantes y alumnos?

3 ¿Cómo pueden los conceptos artísticos contemporáneos enriquecer los sistemas educativos, otros modos de sociabilidad y la creación de ámbitos micropolíticos para la experimentación de nuevos espacios de diálogo?

4 Anécdotas inesperadas durante la puesta en práctica de la residencia.

¨Arquitectura plegable¨ se construyó desde experiencias pedagógicas directas con la Escola Estadual de Ensino Médio Santa Clara y la Escola Nicolau Müssnich en la ciudad de Estrela. La primera es un centro educativo de una colonia alemana, y la segunda esta ubicada en la periferia de una ciudad satélite a Porto Alegre.

El proyecto artístico se fundamentó sobre la intención de trabajar conceptos del ámbito escolar y desarrollar material pedagógico con el mismo equipo de trabajo que lo replicaría en el tiempo. Diagnóstico, capacitación, acompañamiento y sistematización fueron palabras que me interesó llevar al proceso de la residencia para explorar caminos que estimularán a los profesores y estudiantes a compartir sus experiencias a través de representaciones gráficas, a modo de herramientas básicas de comunicación. Laboratorios colectivos, conversaciones individuales y acompañamiento en los salones de clase fueron las etapas para construir ejercicios de dibujo que hablarán de sugestiones más que documentos que enseñan un acontecimiento, desarrollando tipos de trabajos que pueden sobrevivir gracias a sus posibilidades orales apoyados en elementos visuales.

Mi trabajo consistió en acompañar a los maestros en la construcción de proyectos de aula y ejercicios desde experiencias significativas o actividades que tomaron como referente el entorno y las experiencias de los estudiantes; proponiendo el dibujo como un sistema operativo y transversal para ensanchar el campo de acción en cada una de las asignaturas. Transversal porque trabajé con más de 30 maestros de varias disciplinas y sus estudiantes, pero además porque me moví transversalmente por los turnos y los lugares de trabajo sin alterar la dinámica normal de las escuelas.

El proceso con los profesores y sus estudiantes definió escenarios de observación o posibilidades para encontrar nuevas inquietudes, nuevas tareas que promovieron ambientes de diálogo o situaciones que permitieron entrar en nuevos códigos y transportar inesperadas conexiones. Situaciones que construyeron aprendizajes en doble vía y por libre elección, donde la práctica artística y la práctica docente, en mi caso, permitió desarrollar nuevas estrategias o reforzar sistemas de trabajo desde la pedagogía hacia mi labor como artista.

Queridos coordenadores pedagógicos e professores,

Muito obrigado por nos receber e compartilhar um pouco do seu tempo.

Os pontos seguintes explicam o projeto anteriormente apresentado, permitindo compartilhá-lo com seus colegas.

Com o desenvolvimento do projeto **Laboratório de Desenho** pretende-se:

1. apoiar o trabalho dos coordenadores e professores no desenvolvimento de planos de aula e/ou exercícios de desenho que permitam o desenvolvimento de idéias/conceitos que constituem o conteúdo de cada disciplina ou área de conhecimento, partindo do interesse dos professores e das necessidades dos estudantes;
2. utilizar o desenho como ferramenta transversal/linguagem comum entre todas as disciplinas, incentivando a construção de ambientes de diálogo entre as mesmas;
3. propiciar o desenvolvimento de processos de aprendizagem significativa, compreendendo o desenho como um sistema de pensamento, mais do que uma técnica de representação;
4. desenvolver materiais gráficos-pedagógicos que permitam replicar/difundir os exercícios de desenho.

Por quê o desenho?

1. Os elementos básicos do desenho (a linha reta, a linha curva, o círculo e o ponto) são os elementos básicos utilizados em todas as disciplinas (na escrita, leitura, matemática, geometria, física, química, geografia, etc)
2. O desenho está presente em todas as atividades humanas (nas atividades do carpinteiro, do arquiteto, do músico, do geógrafo, etc), no planejamento de todas as coisas/objetos (de uma cadeira, edifício, música, mapa, etc) ou seja, todas as idéias nascem com o desenho.
3. Se tudo é planejado com o desenho, tudo pode ser entendido com o desenho.
4. Estamos sempre desenhando, não somente com um lápis e uma folha de papel. Também desenhamos quando, ao caminhar, deixamos nossos passos impressos na terra, com nossas palavras quando conversamos, quando dormimos deixando nosso rosto marcado no travesseiro, etc.

Conforme colocado anteriormente não será possível desenvolver o projeto em todas as escolas visitadas.

Solicitamos que nos enviem uma lista com os nomes dos professores interessados, indicando a(s) disciplina(s) e a(s) série(s) com as quais pretendem trabalhar neste projeto. Logo, nos comunicaremos para acordar com quais escolas construiremos o Laboratório de Desenho.

É importante dizer-lhes que todas as suas palavras e comentários têm nos auxiliado muito a desenhar este projeto, os caminhos a percorrer. Obrigado por tudo!

Um forte abraço,
Nicolás Paris
Artista Residente
Programa de Residências: Artistas em Disponibilidade
Projeto Pedagógico – 7ª Bienal do Mercosul

Nicolás não prescrevia "receitas" pedagógicas, as construía com cada professor a partir das suas necessidades e dos estudantes. De lá, saíam professores animados com seus exercícios de desenho, esperando o momento de colocá-los em prática na sala de aula. Nesta tarefa também encontraram parceria com Nicolás.

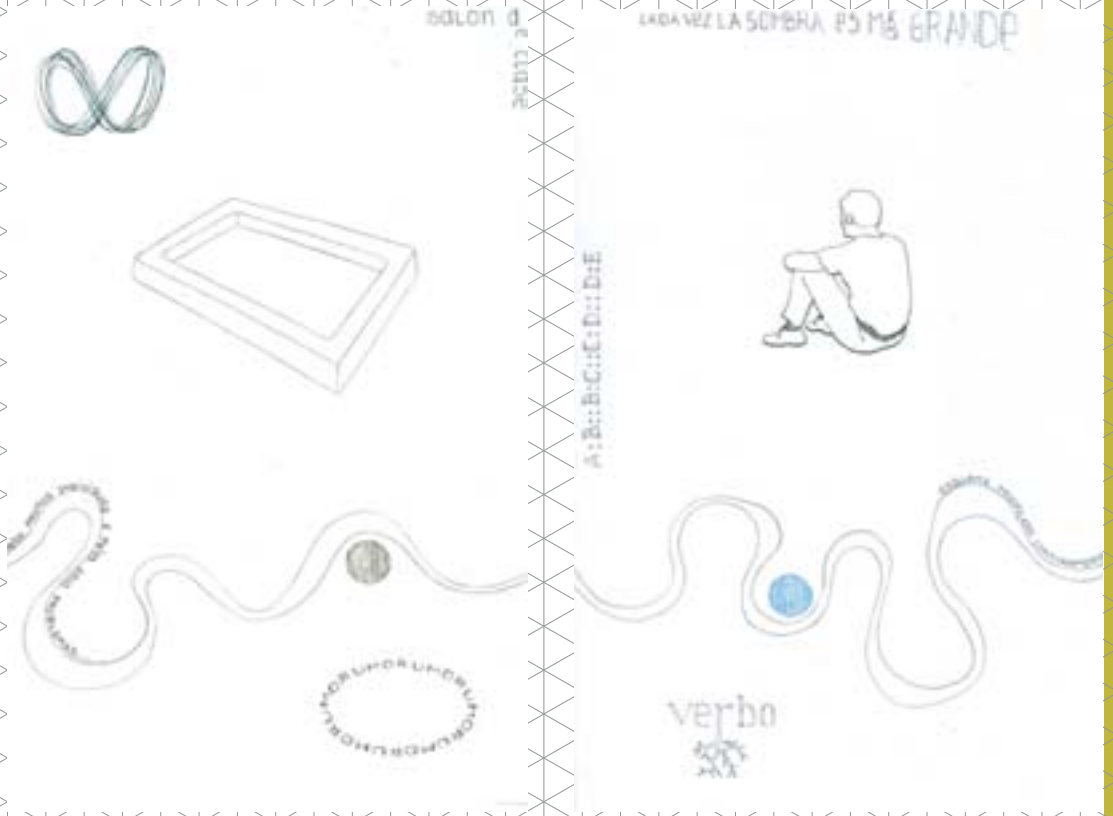
Ana Lígia Becker, produtora do Programa de Residências

MEU CHAPÉU, MINHA CASA.
MEU CADERNO, MINHA ESCOLA.

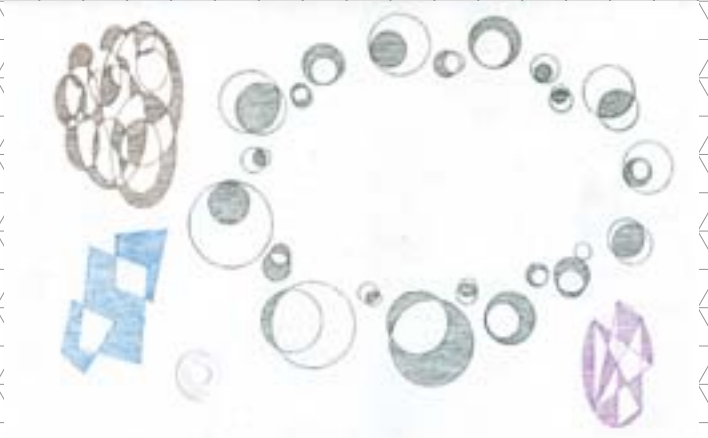
Durante os recreios, os alunos vinham conversar com ele (tinham curiosidades), queriam saber mais dele, entender melhor porque ele estava ali, aprender espanhol e ensinar português.

Alguns traziam seus diários e cadernos de desenho, outros terminavam o exercício iniciado em aula e vinham lhe mostrar depois. Pediam autógrafos, nunca sem dar o seu ao Nicolás, pois esta era a condição que ele colocava.

Ana Lígia Becker, produtora do Programa de Residências



o
i
t
o
i
g
a
e
a
c
a
l
e
r
a
p
r
l
t
r



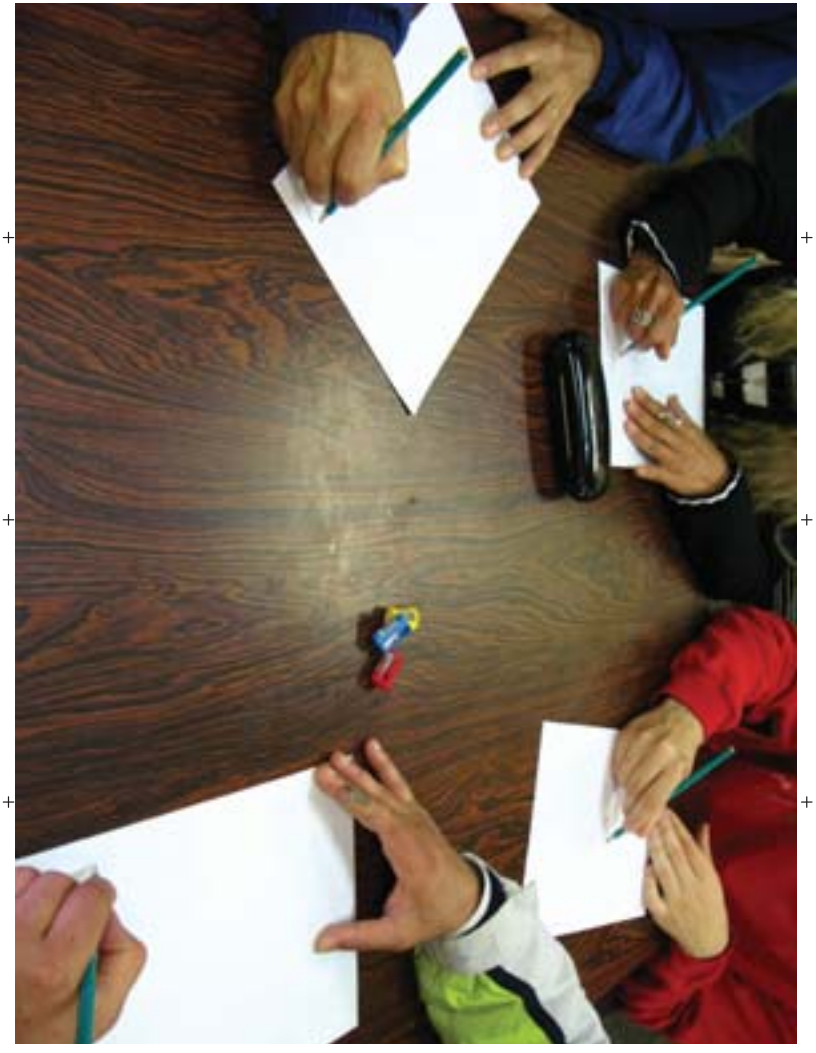
Archivo móvil, el cual contenía material gráfico y todo lo necesario para el desarrollo del proyecto. Al final del trabajo, el modulo permaneció en cada escuela con la obra gráfica convertida en material pedagógico para ser replicado y tal vez, seguir creciendo.
Foto: Nicolás Páris

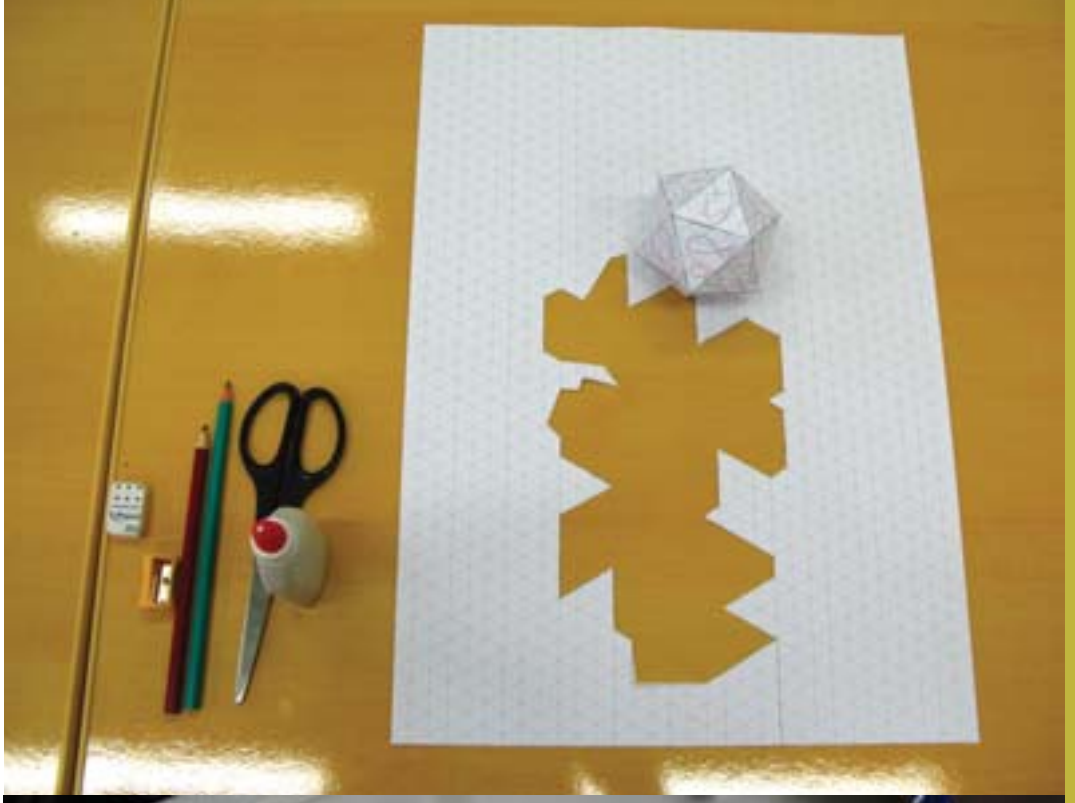
Na página ao lado, ejercicio para el área de matemáticas y geometría. Usando diferentes herramientas los estudiantes se sensibilizaban hacia el concepto de unidad de medida, y también reconocían su cuerpo como herramienta y unidad para relacionarse con el entorno.

Nesta, mesa de trabajo, con resultados del uso del material gráfico después de un laboratorio colectivo con profesores.

Resultado de un ejercicio de dibujo en la clase de matemáticas y geometría. En grupos de tres estudiantes, dibujaron espacialmente la proyección de un volumen, experimentaron con conceptos de escala, proporción, paralelo y perpendicular para luego traducirlos a lenguaje matemático.

Fotos: Nicolás Paris





Na página ao lado, profesores trabajando en los laboratorios de dibujo colectivo, sobre obra gráfica que luego se convierte en material pedagógico.

Nesta, material gráfico convertido, por un profesor, en un ejercicio de dibujo para el área de geografía. Con el objetivo de sensibilizar a los estudiantes hacia conceptos de ubicación espacial y construcción de mapas pensando en términos tridimensionales.

Resultado de un ejercicio de dibujo para el área de portugués. Cada uno de los estudiantes realizo una baraja de dibujos con las partes de una oración (sujeto, acción, lugar y tiempo); luego las intercambiaron, creaban nuevos eventos y la representación gráfica la traducían a representación escrita. Desarrollando habilidades de narración a partir de sus propias experiencias.

Fotos: Nicolás Paris

MESA DE ENCONTROS
ARTISTAS EM DISPONIBILIDADE

a educação como espaço para o desenvolvimento de micropolis experimentais

Lucas Rubinich
Marcos Villela
Francisco Reyes Palma
Ricardo Resende
Luis Alarcón
& Ana María Saavedra

“Yo creo realmente que los intelectuales somos artistas (...)
también nos definimos como productores de arte en términos de las mediaciones; producimos conocimiento o divulgamos o hacemos que circulen las obras; es parte de la existencia de las obras y en ese sentido yo no me siento tan distante. El mismo proceso de producir y reflexionar es una forma muy creativa y muy placentera.

De alguna manera creo que, de las inquietudes que se me generaron con este proyecto, una es darme cuenta de que (sin) el proceso en su conjunto de lo que significa hacer arte, que va desde la galería, al museo, al libro, al lector (...) no hay arte: por lo menos en su base contemporánea son componentes vitales. La idea de obra es la que tiene mayor peso, pero ni es la única ni todo transita por ella, y muchas veces ni siquiera se transita por la noción de obra y sin embargo se mantiene la gente activa en el campo del arte.”

Francisco Reyes Palma
durante a Mesa de Encontros *Artistas em disponibilidade*,
Porto Alegre, 2009

LUCAS RUBINICH

Las difíciles relaciones entre el arte y la educación

¿Es posible lograr experiencias productivas que integren al mundo artístico contemporáneo y al sistema educativo? La pregunta es pertinente porque esta relación ha sido de aprendizaje (necesario) de lo consagrado, de incorporación de algo hecho por conocer y no como herramienta de conocimiento. La propuesta del proyecto pedagógico de la 7ª Bienal del Mercosur es radicalmente diferente por varios motivos, pero sobre todo porque cada uno de ellos contribuye a la desacralización del arte y a pensarlo, entonces, como algo vital, posible de estar implicado en los aspectos más triviales de la vida cotidiana, problematizándola, desacomodando nuestros conocimientos de receta consabidos, dados por hecho.

I

La relación cristalizada con los objetos artísticos y culturales es un elemento que tiene fuerte presencia (por supuesto, también coexiste con formas vitales y productivas) en diferentes espacios del mundo social. El objeto artístico como fetiche prestigioso, como bien que proporciona distinción a quien se relaciona con él es parte de prácticas sociales que pueden observarse también en aquellos espacios que reivindican una perspectiva crítica. La cita, no como argamasa de la argumentación, sino como pura mostración de autoridad, genera relaciones que, para una perspectiva que considera a los objetos artísticos como objetos de conocimiento en el sentido amplio, puede ser pensada como oscurantista. Un oscurantismo peculiar, que se vale de objetos luminosos transformados en íconos cristalizados. En las clases introductorias en la carrera de sociología de la UBA, les relato a mis estudiantes una experiencia que ejemplifica de manera contundente ese tipo de relaciones con la cultura, expresadas en puros rituales de autoridad.[1]

Algunos sociólogos franceses indagaron en los años sesenta la relación que poblaciones campesinas entablaban con la modificación de los rituales religiosos de la Iglesia católica promovida por el Concilio Vaticano II. Específicamente, la promoción de relaciones más directas con las comunidades que incluía la realización de la misa en los idiomas nacionales, abandonando el tradicional latín. Lo que indagaron aquellos investigadores fue la relación de unas comunidades campesinas con esos cambios.

¿Qué ocurría que esos campesinos, a los que ahora el sacerdote les hablaba en una lengua que podían comprender, la rechazaban? ¿Por qué añoraban el latín, una lengua que no comprendían? Una lectura posible de estos comportamientos es que, entre otras cosas, lo que se está produciendo en esas situaciones del mundo religioso es un ritual instituyente, que marca claramente los límites, que dice sin ambigüedades quién es quién. Hay un intermediario de lo divino que es el sacerdote, con la potestad que le proporciona la escenografía sagrada: el púlpito, los íconos religiosos con predominio

1. Hace unos años, inmediatamente culminada una clase magistral de un intelectual prestigioso del campo cultural de Buenos Aires, una estudiante avanzada se encuentra conmigo y me relata lo que según ella había sido una experiencia de extraordinaria singularidad . Su relato hablaba de lo que ella evaluaba como una gran conferencia, plagada de sabiduría. Decía que el conferencista había citado de manera magistral a Derrida, a Deleuze, que había recuperado de una manera excepcional a Foucault. Que todas esas citas y más, habían sido de antología. Consultada sobre el tema específico de la conferencia, contestó que en realidad no sabía, porque, en verdad, no había entendido nada, pero que de todos modos estaba fascinada. Más allá de que este relato pueda estar un poco exagerado, es indicador de algo que efectivamente ocurre en la relación de zonas de la cultura, en espacios pertenecientes a ese mundo.

de dorados, el escenario (aunque sea en una pequeña capilla) majestuoso en relación con las viviendas de los campesinos, más alto que los asientos de los fieles; la vestimenta del sacerdote, la cruz majestuosa, los candelabros, y también otra lengua: la que rompe con la trivialidad de lo cotidiano, la que conecta con la divinidad. El sacerdote hablando en el púlpito de manera similar al resto, con las mismas palabras, aunque sean otros temas, se percibe como una simple persona, desprovista de las luces de la divinidad que esa distancia escenográfica reforzaba y que esa otra lengua ponía claramente en otro lugar: superior al cotidiano, cercano a lo divino.

El latín de los mundos culturales contemporáneos es, a veces, la cita como pura cita de autoridad, produciendo no conocimiento sino majestad, y también el objeto de arte contemporáneo prestigiado y consagrado por la institución que recibe la aquiescencia y admiración pero no por sus características, por su propuesta conceptual, por la manera en que se inscribe en las tradiciones artísticas y en el mundo estético cotidiano contemporáneo, sino porque se observan solamente sus credenciales consagratorias.

En el caso del sistema educativo lo que aparece como arte suele ser la autoridad demasiado consagrada, sobre la que no hay demasiada disputa. Entonces, en algunas prácticas docentes de niveles primarios y medios se llega con alguna dificultad hasta el arte de fines del siglo XIX y el resto lo ocupa casi exclusivamente y de manera rápida la cita a Picasso. Por supuesto que hay experiencias productivas que desmienten lo anterior. No obstante, la relación cristalizada con los bienes artísticos tiene una extensión y persistencia atendibles.

II

La propuesta del proyecto pedagógico de la 7ª Bienal del Mercosur tiene algunos elementos centrales que se diferencian del abordaje conservador y subordinado en relación con el mundo del arte. En principio, los convocados son artistas contemporáneos que trabajan, de diversas maneras, en la construcción de sus objetos artísticos. Para decirlo más coloquialmente, hay tela y caballete, junto a múltiples elementos y estrategias de construcción de un bien artístico. Además, gran parte de los trabajos toman en cuenta la relación social que se entabla con quienes de algún modo están formando parte del hecho artístico: participando directamente en su construcción, proponiendo una relación mano a mano con ese objeto y, sobre todo, valiéndose de elementos cotidianos, disponibles y, más aún, generando una disposición hacia la relación con el objeto artístico que permite incorporarlo como algo posible de ser construido, proponiendo que la singularidad no resulta de una genialidad distante sino que está cercana en un barrio pobre de Porto Alegre, en una escuela gaucha, con cualquiera que pueda estar dispuesto a imaginar formas diferentes de combinar materiales, colores, ideas.

Y como quienes hacen esta propuesta son artistas contemporáneos que trabajan con el cuerpo, con la voz, con videos, con materiales que hay a mano, con lápiz, pincel y pensamiento, no hay una propuesta de transmisión de lo elemental para que como parte de un proceso se vaya incorporando una determinada destreza. Acá se pone todo sobre la mesa. Se pone la obra sobre la mesa y/o se despliegan los procedimientos de su construcción o se participa en su construcción, pero se está trabajando con arte, no con un ejercicio que se quiere parecer al arte.

Los artistas en su trabajo, facilitado por la libertad conceptual del arte contemporáneo, pueden percibir su tarea como algo que tiene elementos de la tarea docente, aunque no lo es. Se está participando de un hecho artístico en el que están implicados estudiantes, vecinos, profesores, pero es un hecho artístico, entre otras cosas porque los que participan en su construcción son artistas contemporáneos con reconocimiento.

En esta situación queda abolida la posibilidad de relación paternalista con el otro. El docente, el estudiante, el vecino construyen junto con el artista un objeto artístico de diferentes características y el artista implicado es quien participa de un proyecto de la 7ª Bienal del Mercosur. Esta experiencia no es solo un episodio más o menos interesante de un pequeño programa de educación popular, es una obra de la Bienal y esto posibilita otra relación con el mundo real del arte contemporáneo reconocido como tal.

III

La apuesta del Proyecto Pedagógico interviene de manera productiva en los debates sobre políticas culturales y en aquellos referidos a la relación del arte contemporáneo con grupos amplios de población.

En el primer caso pelea con las miradas que sostienen un relativismo cultural desproblematizado. Esto quiere decir dar cuenta de las particularidades de cada grupo cultural y trabajar con las tradiciones propias de ese grupo. Cuando esta perspectiva se exagera y se encierra en sí misma, termina generando una pura reproducción de la desigualdad social y cultural. En las sociedades complejas hay multiplicidad de formas artísticas, circulan diversas estéticas; algunas de ellas pueden pertenecer (aunque no es totalmente así) a grupos subordinados social y culturalmente. No obstante, la complejidad de las sociedades contemporáneas hace que la cultura de la subordinación posea, de manera resignificada, elementos de las culturas predominantes. Por lo tanto pretender un aislamiento de alguna subcultura, resulta, en principio, irreal, y luego problemático en términos político-democráticos. ¿Por qué? Simplemente porque es imprescindible que los distintos grupos puedan acceder a los bienes culturales diversos y, sobre todo, a aquellos que las culturas en sus zonas más dinámicas han producido amparadas en la memoria de tradiciones que remiten a siglos de experiencia. No es posible que a algunos grupos les sea negada la historia del arte porque hay que rescatar su especificidad. Es necesario promover ese rescate, pero de ningún modo aislar a una cultura subordinada en su situación de subordinación. Lo que hace el Proyecto Pedagógico es producir muy vitalmente el encuentro de las zonas más prestigiadas del arte contemporáneo con espacios sociales que habitualmente no tienen acceso a estos encuentros.

En el segundo tipo de debate está presente la pregunta de si es que agentes sociales desprovistos del capital de la historia del arte pueden relacionarse con bienes cuyos elementos están ligados irremediablemente a esa historia. Lo que ignoran estas miradas es que esos grupos desprovistos de la historia del arte tienen relación con diversas formas de las artes (mediáticas, orales, etcétera) y que entonces pueden contar con un capital que permite entablar esa relación. Y es más, para una mirada democrática es imprescindible dar cuenta de que ese capital de la industria cultural, de la cultura popular es un capital que posibilita la relación con estas zonas más dinámicas

del arte. Y, entonces, que esa relación es necesaria para que la mayor cantidad de ciudadanos puedan acceder a esos bienes que la sociedad prestigia y que son la expresión de una historia universal de la cultura con la que todos deben poder relacionarse, aunque sea parcialmente, por medio de una experiencia como las propuestas en el Proyecto Pedagógico.

En esa relación surge, además, otra cosa. Supe relatar a otros alumnos algunos aspectos del cuento "Aballay", del escritor argentino Antonio Di Benedetto, cometiendo la herejía del resumen, para dar vueltas sobre estos problemas.

Aballay, en un lugar de los llanos cuyanos a fines del siglo XIX o a principios del siglo XX, procesa singularmente un discurso o sermón que escucha de un cura en una capilla de la campaña. En el sermón de la tarde en la fiesta de la Virgen, el cura dice algo sobre unos santones que se montan a una pilastra: los estilitas,[2] una forma peculiar de los anacoretas.

El pecado se paga, en ese tiempo del relato, de distintas maneras de acuerdo con el sector social y de acuerdo con la circunstancia. Un señorito de la época o se habría presentado a las autoridades, o habría relatado lo acontecido en confesión. Quizás en caso extremo se hubiese hecho monje.

Este gaucho había matado, y ese quizá no era el pecado, ni mucho menos. La muerte en pelea era cosa aceptada y quizás hasta confería cierta honorabilidad. Pero en este caso había matado en presencia del hijo del hombre. Y era esa mirada infantil la que lo atormentaba. La ley, que no prestaba demasiada atención a esas cuestiones, podía redimir a un hombre frente a la sociedad pagando sus culpas en la prisión. Pero esto es otra cosa, y en el pensamiento del hombre la ley no redimía nada.

El cura había pronunciado ese sermón en el que mencionó a los estilitas con la superficialidad de la costumbre, burocráticamente si se quiere. Y no pudo menos que asombrarse cuando uno de los bárbaros se acercó a consultarle, primero con prudencia y luego insistentemente, sobre las características de los estilitas, sobre el tipo de pecado que expiaban, sobre cuestiones que podíamos llamar operativas: cómo hacían lo que hacían.

Los estilitas montaban a una columna y no se bajaban más para expiar sus culpas, para estar más cerca de Dios. El gaucho, luego de reconocer esa forma como una expiación acorde con lo terrible de la falta, imaginó diversos estilos posibles de emularlos. No habría de encontrar columnas en esos llanos y descartó los árboles por seguridad. Encontró al fin en el caballo el lugar ideal. Con dos caballos no descendería más al suelo y podía dejar claro ante Dios que no ignoraba y sabía cómo pagar la falta cometida. Así fué que decidió montar a un caballo y no bajarse más. Y por aquellos que lo vieron y por las mentas que acerca de él fueron creciendo y ramificándose se transformó en un mito para la región. Por lo misterioso, inexplicable.

Quiero decir con esto que muchas veces explicamos el sermón del cura y construimos supuestos con base en él sobre el significado que tiene para los fieles y las prácticas y comportamientos que influencia. Eso lo sabemos hacer sin haber observado, sin registrar prácticas, gestos, palabras, sin reflexionar sobre las tradiciones presentes en la cultura local, con algunos indicadores supuestamente duros como escaso fundamento.

2. Los estilitas eran religiosos, ascetas dedicados a la contemplación que anduvieron por el Oriente cristiano alrededor del siglo V. Su particularidad era que se subían arriba de una columna y allí se quedaban en penitencia para alcanzar una relación especial con Dios. El origen etimológico de la palabra tiene que ver con esta acción: los que se suben arriba de una columna (del griego *stylos:* columna). Especialmente anduvieron por Antioquía y Siria, y a quien se nombra usualmente es al llamado Simón el estilita.

Los Aballay aparecen montados permanentemente en sus caballos y nuestra imaginación construye centauros invencibles o agentes portadores de una pobre racionalidad. Los docentes, los estudiantes, los vecinos que pueden no tener una relación con el arte contemporáneo, cuando la entablan de la manera no paternalista como propone este proyecto se convierten indudablemente en creadores activos.
No son personas que no pueden entablar esa relación y tampoco míticos cultores de alguna forma olvidada o del naif. Son ciudadanos que cuando encuentran una manera vital y productiva de relacionarte con el arte lo hacen, democratizando no solo el consumo, sino también la producción.

MARCOS VILLELA PEREIRA[3]

Grito e Escuta: Contribuições da Arte para a Prática Educacional

O propósito deste ensaio, no âmbito da reflexão proposta pelo Projeto Pedagógico da Sétima Bienal do Mercosul para a Mesa de Encontros, é explorar a idéia da arte como ferramenta metodológica para a educação. Sem a pretensão de trazer idéias revolucionárias ou inéditas, o objetivo é, antes, problematizar alguns aspectos desses dois termos – arte e prática educacional – no contexto contemporâneo e oferecer algumas contribuições para essa reflexão.

Vale dizer que este exercício se inscreve na intersecção de diferentes campos de estudo e, por isso, exige algumas demarcações e esclarecimentos preliminares.

Formas Contemporâneas de Sociabilidade

Do ponto de vista do tempo, o contexto da contemporaneidade será entendido como o conjunto de condições que perfazem as formas de sociabilidade inaugurada pelas transformações ocorridas no mundo do capital e do trabalho a partir da segunda metade do século XX. O avanço da economia neoliberal, as novas performances do Estado e a emergência de categorias como a *participação*, *sustentabilidade*, *responsabilidade social* e da *cidadania* constituem esse panorama de novas formas de subjetivação que se espalha vigorosamente pelos quatro cantos do planeta. Vivemos uma época de paradoxos difíceis de entender e, por isso, difíceis de suportar (SAFRANSKI, 2005). Durante tanto tempo lutamos pelos valores e direitos universais que perdemos a capacidade de relativizar a existência e a condição humana. Profundas transformações vêm se processando nas relações de produção, tanto de bens materiais quanto de sujeitos e subjetividades. As bandeiras e as lutas políticas, ao longo do tempo, abriram espaço para a diversidade, para a diferença, para a inclusão, para a tolerância, de tal modo que aqueles valores relativos à universalidade, universalização e totalidade produziram como efeito a emergência e a proliferação de particularidades e singularidades inimagináveis. Uma vez que *todos* têm que ter direito a *tudo*, isso produziu um estado de realidade que precisa dar conta de abrigar e dar visibilidade a absolutamente *todas* as formas de ser, em *todas* as instâncias.

3. Doutor em Educação, Professor Titular do Programa de Pós Graduação em Educação na PUC/RS. marcos.villela@pucrs.br

Um outro aspecto relativo a essa ordem de contemporaneidade é relativo à velocidade com que as formas de ser que se produzem rapidamente e, sem deixar de existir, vão exigindo e suscitando outras tantas. Somos efeito de uma importante marca da modernidade: a *vontade* de *emancipação* e de *revolução* que sobrevive há séculos como um forte rumor do tempo presente. De tal forma que da revolução e da emancipação importa *mais* o *impulso* do que o *ponto de chegada*: uma vez alcançado o objetivo, já o tempo presente se infla desse impulso revolucionário e emancipatório e um novo movimento se instaura. A naturalização desse impulso, auxiliado pela tecnologia, só fez acelerar o tempo presente que se esvai cada vez mais intensamente. De tal maneira que os modelos que, até pouco tempo, tinham a marca da permanência e da exclusividade ou da unicidade, vão abrindo espaço para a exigência da impermanência, da transitoriedade e da pluralidade. Hoje, pode-se – ou *deve-se*? – ser de muitas maneiras *ao mesmo tempo*, dependendo da contingência que nos circunscreve.

Enfim, vale dizer que as formas mais tradicionais de sociabilidade não deixam de existir, mas abrem espaço para a emergência simultânea de infinitas outras. Impossibilitados de repetir a clássica interrogação pela verdade única ou pela alternativa *certa*, resta-nos, no mínimo, a pergunta por qual a *mais adequada* em tal momento, em tal circunstância, com tal propósito, com tal condição.

E esse esforço, essa experiência da vertigem nos exige inclusive relativizar o relativismo, ou seja, nos empurra na direção do exercício da ponderação, da análise das contigências e da prudência ante a impossibilidade do repouso absoluto: mesmo a afirmação de que "tudo é relativo" precisa ser relativizada.

A Educação e a Nova Sociabilidade

A educação, nesse cenário contemporâneo, continua sendo tida como principal instância do processo de socialização do indivíduo, mas dá uma guinada muito forte em seu projeto, menos por uma mudança no conceito de educação do que por um redirecionamento na idéia de socialização. A implicação do sujeito no contexto social que o circunscreve corresponde, dentre outros aspectos, ao seu atravessamento pelos diferentes modos das relações de produção ultrapassando a esfera econômica e articulando, como já afirmei, a cultura, a moral e os mais diversos setores da existência cotidiana. As novas formas de produção material possibilitadas pelo capitalismo contemporâneo impregnam o contexto da sociedade e alteram drasticamente os seus rumos.

O lugar da escola e os sentidos da educação, nesse contexto, estão bastante deslocados daqueles que ocupavam há algumas décadas. Os conteúdos clássicos da educação escolar e as disciplinas tradicionais, por exemplo, já estão, em grande parte, disponíveis por outros meios que não as salas de aula. E são outros os conteúdos que ocupam agora essa posição. E também são outros os sujeitos que transitam por esse lugar, são outras as infâncias e as juventudes que vão à escola e que são sujeitos da educação.

De certa maneira, esse panorama em nada nos surpreende. Entretanto, somos (nós, os adultos professores e formadores de professores) deslocados e surpreendidos por esse deslocamento daquilo que vinha sendo *nosso* projeto político e pedagógico mais primário. Nos surpreendemos com uma escola que tem tantas tarefas e atribuições diferentes de "dar aula", uma escola que, ao lado de instruir também forma, educa, distrai, entretém, protege, ilustra, articula, concede,

socializa, vacina, entre tantas outras funções que desempenha. Nos surpreendemos com crianças e jovens que temos dificuldade de compreender e que também têm dificuldade de nos compreender. Nos surpreendemos com sujeitos e instituições que se produzem de modos que não conhecemos nem compreendemos e que se movem em muitas direções ao mesmo tempo e com uma velocidade que nos confunde. Entretanto, todos (eles e nós) pertencemos ao *mesmo* mundo e ao *mesmo* tempo... todos. Talvez as nossas referências e representações não venham mais coincidindo, talvez ainda tenhamos dificuldade em permitirmo-nos ser atravessados por essas novas relações e essas formas de sociabilidade e seus efeitos sempre inéditos e desconhecidos.

A escola de hoje pertence ao tempo presente. Há algum tempo, a escola era voltada para o futuro: a trajetória escolar tinha um fim que não estava nela mesma, mas em uma posição ou uma condição a que se podia aceder depois de percorrê-la. Estudava-se, ia-se à escola para ser alguém, para ser alguma coisa. Hoje, o próprio estar na escola já é um estado de ser, um modo de vida. A escola, de certo modo, está fortemente articulada, interfere e sofre efeitos sobre a pluralidade de relações de produção praticadas na sociedade globalizada. Um exemplo desse movimento é a relevância que assume o valor "competência". A exorbitância de esforços em torno da construção desse conceito, acaba por permitir compreendê-lo como veículo de uma idéia que não é ele mesmo: subliminarmente à idéia de competência é possível perceber um intenso movimento e uma elevada concentração de componentes de reforço e sustentação do modelo neoliberal de relações de produção de bens e de subjetividade. A competência, então, se define como um saber de ordem prática que se caracteriza por uma virtude experiencial generalista, uma disponibilidade multirreferencial e em todas as direções que constitui uma espécie de essência, uma exigência a todo sujeito que, efetivamente, faz ou queira fazer parte da sociedade.

O saber é prático, a razão é instrumental. E a sociedade contemporânea se empenha em vincular fortemente a educação à tarefa de dar lugar, de produzir, de reproduzir e de contribuir para fazer proliferar diferentes modelos sócio-econômico-culturais, reforçando as interpretações que concebem a escola como um importante aparato que assegura, em seu cotidiano, as práticas sociais, políticas e culturais necessárias para a produção e reprodução do capital e das formas de sociabilidade. A normalização praticada no interior da escola acaba por fazer crescer a intenção de acabar com qualquer desvio ou elemento impeditivo que possa obstruir as relações necessárias ao funcionamento desse modelo de subjetivação. A *competência* é uma norma.

É interessante observar a avaliação que faz Henri Lefebvre (1991), por exemplo, ao conceber o movimento da história como um movimento de profundas transformações na natureza das relações sociais do dia-a-dia. A passagem do tempo rearranja as relações de produção, e a ordem cotidiana vai sofrendo alterações provocadas pelas novas práticas. Círculos concêntricos de interferência se instalam e a mútua influência vai se processando por saltos: sociedade, instituições, sujeitos e cotidiano se interpenetram numa espécie de ciclo complexo. O processo de homogeneização, fragmentação e hierarquização por que passa o cotidiano instala uma ordem de suscetibilidade extrema à repetição compulsória. As relações sociais e de produção passam a representar um campo fértil para a disseminação de certo estado

de massa. E a educação escolar, obviamente, aparece aí como um dos mais importantes agentes desse processo.

Mais do que nunca, cada sujeito, ao ser pressionado por certa ordem de saber, norma ou disciplina que o torna virtualmente impotente, descobre em si uma quantidade de poder e de potência criativa que até então não lhe era perceptível ou necessária (FOUCAULT, 1993: 8). À medida que essa potência vai sendo entendida sob seu aspecto positivo, o sujeito favorece o impulso de emancipação. Essa tensão, gerada no seu cotidiano, o torna prenhe de intenções e idéias relativas a algumas das conexões que sustentam as coisas em seu estado presente e, de posse dessa referência, o sujeito pode, mesmo de maneira informal, *sabotar* o processo fazendo proliferar a diversidade e a multiplicidade no interior daquele campo particular. Isto é, ao mesmo tempo em que percebe a particularidade de uma dada circunstância, premido pela interferência tanto daquele princípio social da universalidade quanto da vontade de revolução, o sujeito pode agir de tal maneira que a realidade vai sendo contaminada por "*furos*" cujo efeito de médio e longo prazo é a mudança, sistematicamente se estruturando.

A Arte e a Estética como Expressões da Prática

João Bernardo trata a estética como o modo expressivo de qualquer prática. Segundo ele, *"não existe qualquer prática que, ao mesmo tempo em que suscita outras expressões, não suscite também a expressão estética, pois não há prática que não se expresse de uma maneira e essa maneira é a estética"* (BERNARDO, 1991:49). Na cotidianidade, cada ação do sujeito realiza-se de alguma forma e a estética revela-se como "espelho" da prática na medida em que é ela que permite acesso à configuração sensível do real. A arte é uma face expressiva da realidade, um efeito sensível (portanto, *prático*) do conteúdo do real: a arte é um espelho porque afirma as expressões das práticas. (BERNARDO, 1991:50)

A estética, na medida em que é o *como* da prática, dá forma ao modo de cada parcela do que é vivido e possibilita vislumbrar formações que são inerentes ou subjacentes aos fatos. Isto é, a prática consiste em uma circunstância de experiência do real por um sujeito; no confronto entre uma exterioridade e uma interioridade, uma não é a outra e, por isso mesmo, uma reflete a outra, possibilitando ao sujeito um desvelamento de sua subjetividade ao tomar contato com a sua expressão estética. (BERNARDO, 1991: 49-50)

Paul Willis, por sua vez, define estética como *"a qualidade mais específica que caracteriza a mente humana. É a capacidade de tornar consciente através de alguma prática concreta ou mediação ativa, de suas próprias qualidades de consciência do mundo. (...) é a forma de conhecer nossa própria consciência"* (WILLIS, 1990: 10-11). Dessa maneira, ele contribui para a desconstrução da idéia de estética como exclusivamente atrelada a atividades artísticas ou a cânones da Filosofia da Arte e a faz *"articulada como qualidade criativa em um processo onde os significados possam ser carregados."* (WILLIS,1990: 11-2) Seu conceito se aproxima da *"grounded aesthetic"*, buscando agregar aí algumas práticas e expressões cotidianas não comumente reconhecidas como "arte": roupas, objetos e estilos pessoais, seleção e consumo ativo de músicas, revistas ou TV, rituais de romance (WILLIS, 1990: 1). Ao instalar essa compreensão no interior da prática social e cultural, converte-se a estética em elemento essencial de construção

REFERÊNCIAS

BERNARDO, João. Dialética da prática e da ideologia. São Paulo: Cortez; Porto: Afrontamento, 1991.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. O que é a filosofia. Rio de Janeiro, 34, 1992.

EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. (trad. Mauro Sá R. Costa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. 11.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. Que es la critica?: Critica y Aufklarung". Trad. Javier De la Higuera. ver Filosof, 11, 5-24, Jul-Dez 1995.

GIROUX, Henri. Teoria crítica e resistência em educação. Petrópolis: Vozes, 1983.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. Micropolíticas: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HERMANN, Nadja. Ética e estética: a relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática, 1991.

NEVES, Lúcia Maria Wanderley; SANNT'ANNA, Ronaldo. Gramsci, o Estado educador e a nova pedagogia da hegemonia. *In*: NEVES, Lúcia Maria Wanderley (coord). A nova pedagogia da hegemonia: Estratégias da burguesia brasileira para educar o consenso na atualidade. São Paulo: Xamã, 2005.

OELKERS, Jürgen. A educação para o bem: potencial de legitimação da pedagogia geral. *In*: Educação. Porto Alegre, ano XXX, n. 2 (62), mai/ago, 2007.

PEREIRA, Marcos V. Utopias contemporâneas para a vida coletiva. *In:* Travessias. Cascavel, n.2, 2008 (Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/cultura/utopiascomtemporaneas.pf Acesso em 27/06/2008)

PEREIRA, Marcos Villela. Estética da professoralidade (Tese de Doutorado). São Paulo: PUCSP, 1996.

PEREIRA, Marcos Villela. Prática educacional em arte como experiência de resistência: inquietações de fim-de-século. *In* QUARTIERO, Elisa e SOMMER Luiz Henrique. Pesquisa, Educação e Inserção Social: olhares da Região Sul. Canoas: Editora da ULBRA, 2009. (pp567-584).

PLESSNER, Helmut. Antropologia dos sentidos. *In*: GADAMER, H.-G. e VOGLER, P. Nova Antropologia. São Paulo: EPU/EDUSP, 1977.

RATTO, C. Compulsão à comunicação – modos de fazer falar de si. Educação & Realidade. V.31, n.2. Porto Alegre: UFRGS, jul-dez. 2006.

RATTO, C. Comunicação, estética e aprendizagem – impasses contemporâneos. 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPED. Caxambú, 2007.

SAFRANSKI, Rüdiger. Cuánta globalización podemos soportar? Buenos Aires: Tusquets, 2005.

WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. *In:* Porto Arte. Porto Alegre, v.6, n.9, mai, 1995.

WELSCH, Wolfgang. Mudança estrutural nas Ciências Humanas: diagnóstico e sugestões. *In:* Educação. Porto Alegre, ano XXX, n. 2 (62), maio/ago, 2007.

WELSCH, Wolfgang. Undoing aesthetics. Londres: Sage, 1997.

WILLIS, Paul. Common culture: symbolic work at play in the everyday cultures of the young. Buckingham: Open Univ. Press, 1990.

da subjetividade, concebe-se cada sujeito como inevitavelmente imerso em sua prática cotidiana, passível de consciência e domínio das diferentes dimensões que o configuram. A idéia de produção estética, neste caso, aparece como recepção criativa, ativa de textos e artefatos como parte de um processo social que pode incluir sua própria produção, tanto em novas formas quanto em recombinação de já existentes. (WILLIS, 1990: 13) Assim, a estética é a forma de expressão de tudo quanto se possa ser, pensar ou fazer, é a prática propriamente dita do sujeito.

Cada sujeito é um caso possível do infinito e inumerável conjunto de possibilidades de ser. Tornar-se quem se é, mesmo que aderindo a estereótipos e modelos, é dar corpo a uma forma singular de existir, única e irrepetível. Como uma obra de arte.

Em cada momento da história da humanidade, vemos esforços para apreender as informações manifestas no mundo do qual fazemos parte, alguns com êxito, outros não. Não havia motivo para que se olhasse a realidade sob apenas um ângulo, já que era o homem quem conhecia e, uma vez vivendo a multiplicidade, tudo o que está ligado a ele, está atravessado pela pluralidade. Os movimentos artísticos, tomados como "movimentos", de um modo geral, nascem como alternativa de leitura e expressão dos muitos padrões de vida, das infinitas experiências de linguagem e das diferentes experiências e visões de mundo, oriundos do movimento de permanente construção e consolidação da sociedade. A arte, ao mesmo tempo em que consiste em um exercício de infinitas miradas, possibilita infinitas leituras. Os artistas, enquanto produtores de suas obras e protagonistas ou detonadores de movimentos dialogam com uma série de determinações – objetivas e subjetivas, interiores e exteriores. Parece que a tarefa do artista é fazer ver, antecipando-se ao seu próprio tempo (PEREIRA, 2009).

Que efeitos, então, teria trabalhar a experiência estética aliada à formação e prática do trabalhador da educação? Que relações há entre a arte e esse panorama contemporâneo da vida? O universo da arte não é região alheia ou isenta das tensões e contradições produzidas pelas correlações de forças presentes nas relações culturais ou sociais. Talvez uma questão seja trazer à tona componentes e vínculos ativos entre a arte, a sociedade, os modos de subjetivação e as relações de produção, abrindo espaço para experimentar o trabalho com arte como uma instância de efetiva invenção no interior do cotidiano da vida.

O professor pode ser, também ele, um propositor. O professor, dentro de seu campo de competência, tem tido a possibilidade de ser um propositor de situações que, ao mesmo tempo em que suscitem o aparecimento do estranhamento, encorajem o seu enfrentamento, como forma de realizar um investimento de fato consistente na apropriação, por cada um, do processo de produção de suas formas de ler e dizer a vida, de ser e estar no mundo. Trata-se de tomar a potência de estranhamento e de criação próprias da arte e fazê-la própria da prática educativa. Tomar da arte sua forma de ser, seu modo singular de existir e emprestá-lo à educação. Não nos termos do seu conteúdo, mas de sua expressão. Não pelos seus cânones ou objetos, mas pelo seu funcionamento.

A contribuição que me aproximo de propor é que se pense em como a arte pode propiciar à prática educativa uma espécie de alívio, de relaxamento das práticas paradigmáticas de resistência que a caracterizam. Enquanto as

formas tradicionais de sociabilidade ainda predominavam, em resposta a certo modo liberal e conservador de funcionamento do capital e do trabalho, enquanto ainda se viviam os tempos da Guerra Fria, do capitalismo financeiro e trilateral, a escola cumpria com esmero as funções de reprodução desses arranjos. Mesmo quando se produziam práticas de resistência, quanto mais oposição se pretendia apor ao modelo hegemônico, tanto mais forte era seu revide. Mas o tempo passou, o modelo se transformou, a crise entrou em crise, e o que era sólido começou a derreter. O sentido do trabalho vem mudando, o capital vem assumindo outras formas, e tanto o objeto quanto as formas da reprodução e da resistência vêm sendo drasticamente deslocados. Enquanto não sabemos se lutamos contra monstros ou moinhos de vento, o mundo vai processando essas mudanças e alcançando modos de funcionar muito diferentes.

Pensar um caminho para a prática educacional contemporânea implica em suscetibilizar o estranhamento e propor alguns novos arranjos do modelo institucional. O que podemos é tornar a propor uma abertura ante a surpresa, ante o desconhecido, permitir o exercício da invenção e pensar a prática educacional, de modo que o professor se torne um pouco artista e um pouco artesão para dar conta de proporcionar esse tipo de abertura. Operar a arte aí nesse quadro como uma possibilidade de contribuir para a experimentação de uma educação com potencial criativo. A arte como ferramenta e metodologia para a educação.

A experiência estética pode proporcionar uma noção bastante clara das *diferenças*. Entre o grito e a escuta, entre o som e o silêncio, entre a companhia e a solidão, o sujeito pode acumular pequenas transformações e enriquecer seu potencial de invenção. Resgatando e retomando alguns momentos deste nosso encontro, reitero a idéia de praticar e realizar uma utopia no sentido de tomar o capital pedagógico da arte e fazê-lo impregnar o sistema educativo, gerando propostas pedagógicas replicáveis. Assumir a arte como *forma* de conhecimento e, por isso, abdicar de tentar ensiná-la como se ela tivesse essência, objeto ou conteúdo estáveis ou inativos, buscando, antes, conhecer o que as pessoas entendem por arte. Se a resposta é a desgraça da pergunta, ao invés de conter, centralizar e fixar os conteúdos ou os objetos da arte, o propósito é a infiltração ativa, dinâmica, aberta e descentralizada do pensamento móvel e da arte como metodologia. Por fim, a arte não precisa desalojar ou desorganizar o currículo, mas proporcionar outras formas de organizá-lo e praticá-lo. Grito da arte e escuta da educação, grito da educação e escuta da arte, mobilidade e conversação propiciando o impacto direto de uma sobre a outra na direção de outros e outros possíveis.

FRANCISCO REYES PALMA

Umbrales y márgenes: una escuela atravesada por el arte[4]

Que los artistas generen metodologías educativas “replicables” o viables, en comunidades concretas y con efectos visibles, según plantea el Proyecto Pedagógico de la 7ª Bienal del Mercosur, sin duda marca un punto de inflexión en los modos

4. Corrección de estilo: Margarita Esther González

de intervención de las bienales de arte, a contrapelo de los aspectos de producción de visibilidad y ampliación de mercados.

Investigaciones recientes en neurobiología proporcionan evidencia en torno al potencial cognitivo del arte, hecho que favorece que las disciplinas artísticas puedan obtener mayor peso en el currículo escolar. Esta perspectiva pareciera dar lugar a un momento de umbral, especie de utopía del encuentro entre racionalidad e intuición,[5] donde el desarrollo de la neurociencia otorga al arte, por vez primera, una capacidad de amplificar los procesos de cognición, dado que se trata de respuestas neuronales que han sido observadas y medidas, lo cual podría quebrar la resistencia ante la inclusión de mayores contenidos artísticos en los planes y programas escolares.

Lo que en torno al arte descubrió la neurociencia en años recientes es algo que hace buen tiempo forma parte del saber intuitivo de la comunidad artística o de investigadores que, tras observar los procesos de enseñanza y construcción del conocimiento dentro del salón de clase, desarrollan propuestas educativas innovadoras.

Cursos Comunitarios

El Proyecto Pedagógico que por iniciativa de la artista Marina De Caro se desarrolla en esta Bienal, y su inquietud de hacerlo extensivo al currículo formal de las escuelas, bien podría dialogar con Cursos Comunitarios, un modelo educativo experimental proyectado para población rural dispersa en zonas incomunicadas de la república de México donde, de acuerdo con los criterios administrativos, la demanda educativa resulta tan magra que no se considera la opción de instalar una escuela regular en lugares habitados, a lo sumo, por una decena de familias.[6]

Dado que el Proyecto Pedagógico asociado al Mercosur se configuró para ser "replicado por asistentes (actores sociales, profesores e instituciones de las diferentes comunidades) bajo la supervisión del artista", se me ocurrió traer a colación la memoria reciente de Cursos Comunitarios, en parte porque fui testigo privilegiado de su desarrollo, como partícipe del equipo de colaboradores; pero sobre todo por la eficacia mostrada en su aplicación, al grado de que esta propuesta curricular se mantiene vigente pese a que inició hace treinta y cinco años.[7]

Cabe destacar la manera como la construcción de la propuesta de Cursos Comunitarios estuvo sustentada en una sólida reflexión teórica[8] y fue puesta a prueba en condiciones de trabajo real dentro del aula, de tal suerte que posibilitaba la organización del trabajo en grupos multigrado a partir de ejes de contenidos que se mantienen constantes, junto con ejercicios que proporcionan orientaciones muy detalladas. Dicha propuesta se desarrolló en dos manuales[9] dirigidos al joven que funge como maestro, mientras que los alumnos disponían de material didáctico de autoaprendizaje, fichas y cuadernos de trabajo con secuencias de actividades y ejercicios.[10] Para la elaboración de estos materiales didácticos, se consideraron por igual los avances de las didácticas específicas de cada asignatura y el conocimiento aportado por las investigaciones en torno a la escuela mexicana, en particular el relativo a las prácticas de enseñanza consideradas en su inserción institucional y social; es decir, la escuela vista como una totalidad en perspectiva histórica y no como maestros y aulas aisladas.[11]

Si bien en la escuela mexicana resulta más frecuente contar con un maestro profesional para cada uno de los seis años de

5. Utópico en cuanto al empeño por implementarlo pese a tantos escollos, pero ajeno al delirio de la utopía por constreñir el presente desde un ideal colocado en el futuro. 3. Sea de grado o multigrado parcial.

6. Sea de grado o multigrado parcial.

7. No olvidemos, además, que la principal exigencia del maestro es contar con acceso a propuestas didácticas desarrolladas como ejercicios aplicables a la situación posible del aula en lugar de las acostumbradas vaguedades o supuestos generales de los planes de estudio y los cursos de actualización.

8. Este proyecto fue delineado por Elsie Rockwell en el Departamento de Investigación Educativa del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional. El proyecto fue comisionado por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), órgano federal desconcentrado que desde 1971 tiene por responsabilidad atender la educación en las zonas con mayor índice de marginación.

9. El conjunto de materiales tuvo una primera versión entre 1975 y 1978, bajo el título de *Manual del instructor comunitario,* México, Secretaría de Educación Pública–Consejo Nacional de Fomento Educativo; y una segunda, realizada entre 1989 y 1993, aún vigente, titulada *Dialogar y descubrir,* SEP–CONAFE, edición que actualiza contenidos dado el cambio de programas y de textos llevado a cabo por la Secretaría de Educación.

10. Donde la evaluación no es un acto arbitrario sino un desprendimiento coherente de los propósitos del aprendizaje.

11. El trabajo del instructor es supervisado no solo por las autoridades escolares sino por los padres de familia, quienes asumen darle albergue y alimentación, mientras que CONAFE cubre un estipendio mensual durante dos años, que luego se continúa en forma de beca para que el joven concluya el ciclo preparatorio.

primaria, en Cursos Comunitarios un joven instructor es responsable de impartir todas las asignaturas del plan de estudios de la educación primaria; es decir, del primero al sexto año: situación de multigrado total en condiciones de excelencia.[12] Dicho instructor suele tener entre 15 y 21 años de edad; cursa todavía la educación media; y dispone solo de una capacitación intensiva de ocho semanas; sin embargo, obtiene resultados equiparables a los del sistema regular e incluso a veces los supera.[13]

Por supuesto que al traer a cuento esta experiencia distante de educación formal, no pretendo que se traduzca a la letra, sino que junto con ella podamos preguntarnos muchas cuestiones fundamentales asociadas a la viabilidad de los proyectos, imaginar nuevas respuestas, y considerar la sinergia que podría ocasionar el poder de afectación simbólica del arte.

Sugiero como materia de reflexión algunos indicadores estratégicos delineados durante la construcción de la propuesta de Cursos Comunitarios:

- El modelo es solo un recurso de apropiación y no un código inamovible, es este el sentido de modelo asumido por Cursos Comunitarios.
- Adecuar cada propuesta a las condiciones específicas del lugar donde se llevará a cabo el trabajo.[14]
- Cimentar la propuesta en conocimiento significativo, el establecimiento de correlaciones y secuencias.
- Tomar en cuenta que un pivote fundamental en los procesos de enseñanza y en los de aprendizaje se deriva de propiciar la constante interacción e intercambio entre alumnos con distintos grados de desarrollo, pues no es solo la relación maestro-alumno la que proporciona situaciones de enseñanza o de aprendizaje.
- Conexión con la comunidad como fuente de saberes y experiencias vivas.
- Partir de los tiempos efectivos destinados a la enseñanza como punto clave de efectividad, ya que muchas veces los planes y programas especulan con un tiempo ideal inexistente, lo que anula de raíz cualquier intento de aplicación o al menos la distorsiona al convertirla en un simulacro que en nada favorece los procesos de construcción del conocimiento por parte de los alumnos.
- Incorporar la experiencia de la investigación que recurre a la observación directa en los espacios escolares de las prácticas de enseñanza o de aprendizaje.
- En el caso de Cursos Comunitarios la perspectiva teórico-metodológica provino de los resultados de investigación con perspectiva etnográfica, que permitió considerar los espacios escolares más allá del aula, los tiempos reales disponibles para la enseñanza o la multiplicidad de las relaciones entre la cultura local y la cultura escolar, por citar algunos ejemplos.
- Dentro de la cultura escolar, tener la perspectiva de la cultura magisterial, una tradición fundada en prácticas cuyo carácter operativo ha sido construido y transmitido por generaciones. De este modo se incorpora el saber del maestro, sus modos de apropiación de las propuestas, que siempre son heterogéneos.
- También dentro de la cultura escolar considerar la perspectiva de los administradores, los encargados del currículo, ante los cuales hay que ganar los espacios. Quizá un nuevo frente de negociación para superar las inercias en torno al aporte del arte en el medio educativo y una inclusión menos subordinada en planes y programas, se encuentre en el argumento neurocientífico de la capacidad del arte como amplificador de los procesos de cognición.

12. A diferencia de la mayor parcelación en asignaturas según el plan de 1993 (español, matemáticas, ciencias naturales, geografía, historia, educación cívica y ética, educación artística y educación física), la propuesta de Cursos Comunitarios estructura el currículo en cuatro áreas (español, matemáticas, ciencias naturales, ciencias sociales), y ordena el trabajo grupal multigrado en tres niveles, en lugar de los acostumbrados seis años en que se desenvuelve el ciclo primario habitual.

13. La operación del multigrado permite interactuar con el grupo completo cuando el instructor introduce al tema, luego el grupo se divide por niveles (primer nivel, 1º y 2º año de primaria; segundo nivel, 3º y 4º año; y tercer nivel, 5º y 6º) para trabajar con apoyo de los materiales de trabajo como forma de atención indirecta. De ese modo, el instructor puede dar más atención directa a los pequeños, en tanto el resto trabaja por su cuenta, ya sea individualmente, en parejas o en equipos mayores.

14. Algunos estudios de Ruth Paradise dan cuenta de cómo las comunidades indias de México disponen de otras maneras de intervenir en los procesos de aprendizaje y construyen conocimiento por vías contrapuestas al modelo escolarizado que suele ignorarlas. Ruth Paradise, "El conocimiento cultural en el salón de clase: niños indígenas y su orientación hacia la observación", en *Infancia y aprendizaje*, núm. 55, España, 1991, págs. 73-86.

- Asumir la puesta a prueba de las situaciones didácticas y de los materiales de apoyo, dentro de las condiciones reales del aula y otros espacios escolares. De lo que se desprenden procesos de ajuste, a veces extremos, hasta asegurar su factibilidad.
- Por último, entre los varios aportes de la propuesta curricular de Cursos Comunitarios, resaltaría el empleo acentuado de imágenes, no solo de las llamadas artísticas, sino de aquellas usadas como soporte de los procesos de cognición, planteamiento que otorga a la imagen impresa un valor de contenido y legibilidad con importancia equiparable al de la palabra escrita,[15] y que contempla propuestas didácticas de interacción con la imagen; es decir, modos lúdicos de apoyo para la construcción de nociones y conocimientos.[16] Asimismo, habría que resaltar los intentos de propiciar un germen de investigación por medio de las bibliotecas de aula.[17]

15. Sabemos que la escritura actúa como el lugar de la verdad, y que lo que no está impreso en el libro resulta dudoso, de ahí el principio de código implantado por la escritura y su peso para la memoria. La imagen testimonial, la fotografía en particular, dispone de un rango de verdad como evidencia.

16. Como parte de los procesos de quebrar hipótesis establecidas, buena parte del esfuerzo consistió en introducir la noción de que la sociedad se transforma al paso del tiempo. Véase Eva Taboada y Francisco Reyes Palma, la serie de Dialogar y descubrir, que incluye el Manual del instructor comunitario nivel I y II, nivel III, y fichas de trabajo para el nivel II; Cuaderno de trabajo de Historia y Geografía nivel III, publicados en la Ciudad de México por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), entre 1989 y 1992, con un tiraje de más de 12.000 ejemplares, y múltiples reediciones posteriores. Esta serie sustituye a la que realizamos en 1978.

17. Dichas bibliotecas concentran el material bibliográfico disponible, como las colecciones de Libros de Texto Gratuito, así como la Enciclopedia Infantil Colibrí y los libros editados por CONAFE para los escolares.

RICARDO RESENDE[18]

Por uma dimensão maior

A minha contribuição para esta mesa de encontros não poderia se dar de outra forma que não a partir de minha própria experiência. Cada vez mais acredito que, para um trabalho intelectual, a vivência prática é fundamental. É impossível escrever um texto a partir do nada, por exemplo. É sempre necessário acrescentar uma referência ou um algo a mais no trabalho intelectual para que não fique vazio de comentários e conceitos.

Este algo a mais vem, no meu entendimento, obrigatoriamente de uma experiência prática.

A minha prática é pautada por uma formação que se deu, sobretudo, no espaço de exposição, como educador. Depois, como curador, na elaboração de exposições.

E, por fim, do outro lado, como o gestor de museu e, agora, na condição de diretor do Centro de Artes Visuais da FUNARTE.

Foi na faculdade de artes plásticas, que cursei entre 1983 e 1988, que me percebi "entre" duas situações: entre os colegas que se tornariam artistas e os que seguiriam a carreira de professores de arte.

Já me colocava ali como um observador de comportamentos. Acabou que fui fazer o estágio obrigatório das disciplinas pedagógicas em um museu de arte, como se esse fosse o encaminhamento natural das coisas.

Um das questões que mais me tomava na época era como transformar a obra de arte em experiência concreta de fruição para o público? Parece-me que, para isso, seria necessário criarmos dispositivos materiais e intelectuais que permitissem transformar uma experiência singular, a do artista, em objeto de partilha.

Mas, como?

Nessa Mesa de Encontros, fala-se do "diálogo entre a arte e a educação" e não mais de arte-educação, como se convencionou chamar o trabalho de formação do público de arte. "Diálogo" poderia ser traduzido também por aproximação ou encontro, em

18. Diretor. Centro de Artes Visuais, Funarte/ MinC. Julho de 2009

que se colocam de frente um ao outro, a confrontar-se a arte e a educação.
Desta forma, me parece necessário pensarmos dois caminhos neste diálogo entre arte e educação. O primeiro é o da formação do público e o segundo o da constante qualificação do artista (para alguns, o mais urgente). No meu entendimento, o professor de arte e o "artista-pedagogo" são os atores principais nesse processo.

Quais seriam, então, as novas possibilidades de educação para a arte, atualmente?

No Wikipedia, a definição que se convencionou para Ensino de Arte ou Arte-educação é a seguinte:

> "Arte-educação ou ensino de Arte é a educação que oportuniza ao indivíduo o acesso à Arte como linguagem expressiva e forma de conhecimento. A educação em arte, assim como a educação geral e plena do indivíduo, acontece na sociedade de duas formas: assistematicamente, através dos meios de comunicação de massa e das manifestações não institucionalizadas da cultura, como as relacionadas ao folclore (entendido como manifestação viva e em mutação, não limitada apenas à preservação de tradições); e sistematicamente na escola ou em outras instituições de ensino."[19]

Ou seja, entende-se por ensino de arte o que é dado nas escolas de artes para artistas e educadores, nas escolas do ciclo básico e o que é oferecido dentro dos museus e exposições como, por exemplo, a Bienal do Mercosul.

E não poderiam existir mais distorções do que se entende por arte-educação. Uma das mais graves é aquela que "exige" (ou exigia) que toda criança deve se empenhar em saber desenhar e pintar. Outra é a que diz que todo mundo deve tentar ser um artista em potencial. Sabemos que toda mulher e homem são criadores, mas suas criações aplicam-se em várias direções da vida humana, não apenas à criação artística.

Durante muitos anos, nas visitas guiadas realizadas nos museus e exposições de arte, vigorou a "teoria triangular do ensino de arte" defendida por sua criadora, a Profª Drª Ana Mae Barbosa, da Universidade de São Paulo, que "combinava trabalho prático com história e leitura de obra de arte". Aqui, também, se esperava que o público pintasse ou fizesse atividades artísticas após visitar as exposições, atitude que, muitas vezes, gerou efeito contrário no público – o da inibição. Atualmente, este modelo se mostra insuficiente e, na maioria das vezes, inadequado.

No Século 20, a prática artística se abriu a novas experimentações, extrapolando o seu próprio campo e seus meios tradicionais. Essas experiências começaram a se estabelecer na esfera das relações humanas e interpessoais, que se dão, sobretudo, no espaço urbano e através da colaboração/educação.

Hoje, com a arte contemporânea, as práticas artísticas se tornaram um campo aberto a experimentações, visuais e conceituais, permitindo que o artista se expresse das mais diversas formas, inclusive como artista-educador. As artes visuais não se poupam de ultrapassar suas próprias fronteiras colocando em risco a nossa compreensão de arte ou ainda, de sua existência e necessidade. A cidade, o seu cotidiano e as pessoas são os "temas" da produção artística na atualidade.

Embora ainda uma ferramenta desconhecida diante de suas possibilidades, os cursos e

19. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ensino_de_arte – Acesso em: 25/07/2009.

oficinas artísticas independentes tornaram-se fundamentais para a qualificação artística e do público. A educação através da arte poderia, neste sentido, permitir um verdadeiro reencontro do ser humano com o seu potencial criativo e a sua capacidade transformadora, gerando novas possibilidades de compreensão da vida e da arte.

Livros, catálogos e jornais especializados em arte, no meu ver, também seguem na direção equivocada. Afinal, para quem é produzido tanto material? No geral, os textos são complexos e de linguagem difícil. Trata-se de uma visão estreita do pensamento crítico sobre arte que, na maioria das vezes, não possibilita o acesso e dificulta a reflexão individual e independente sobre o que se está lendo. Quem leu os textos de Mário Pedrosa entende o que comento. Considerado um dos nossos maiores críticos de arte, era dono de uma linguagem clara e objetiva.

O que aconteceu foi um aumento considerável do distanciamento entre o público, a obra de arte e o artista. A vala ficou mais funda.

Até que chegamos à proposta pedagógica desta 7ª Bienal do Mercosul, que tem o artista como protagonista das exposições, programas e da própria proposta curatorial. Nada melhor e facilitador do que ter o artista como mediador vivo da sua obra e seus processos. A necessidade de enxergar a arte sob a ótica da História da Arte não parece mais funcionar. Hoje, os caminhos podem ser outros, como a sociologia, a filosofia, a física e a antropologia, por exemplo. São áreas recorrentes na formação dos artistas e, também –senão, principalmente–, do público interessado.

Nesse sentido, a proposta de residência dos artistas Maria Helena Bernardes e André Severo, é uma possibilidade interessante a ser seguida.

Esses projetos [de residência] e perguntas me ajudam a pensar como poderia ser a política para educação e arte da Funarte. Temos que trabalhar em uma dimensão maior.

LUIS ALARCÓN Y ANA MARÍA SAAVEDRA[20]

Arte disponible

El mundo no es, el mundo está siendo.
Paulo Freire

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación,
aunque sea mental, de sus espacios de vida,
es un artista.
C.A.D.A., Colectivo de Acciones de Arte

La experiencia de la Mesa de Encuentro nos ha permitido entender la estructura interna del proyecto Bienal del Mercosur que, en cuanto a temas educacionales, viene desarrollando y perfeccionando desde 1997 ("Programas educativos que desde el inicio de la Bienal han posibilitado el acceso e inclusión de profesores y estudiantes a un diálogo con al arte y el mundo contemporáneo. Programas que han atendido a un amplio y considerable público, formado jóvenes como mediadores, organizado talleres, simposios, conferencias y cursos gratuitos para el público artístico, y para la comunidad en general"[21]).

20. Ana María Saavedra / Luis Alarcón. www.galeriametropolitana.org / Chile, septiembre 2009

21. Beatriz Bier Johannpeter, directora de Educación de la Fundação Bienal do Mercosul, *Material Pedagógico 2008*.

Destacamos el avance producido por la 6ª Bienal del Mercosur 2008, en la que "el énfasis en la educación fue incorporado plenamente, de modo que el proyecto pedagógico forme parte del proyecto curatorial y supere la tradicional división entre las perspectivas curatoriales y educativas. A fin de potenciar esta intención, fue creada la figura del curador pedagógico, hecho inédito en la historia de las bienales. La presencia de este curador, en permanente diálogo con la curaduría artística, garantizó que, desde el inicio y en todas las etapas, las necesidades pedagógicas fueran consideradas, priorizadas y atendidas."[22]

Vivimos la experiencia de la Mesa de Encuentro como un acontecimiento cultural y social, que vino a traducir los lineamientos que tanto la Fundación como su programa educativo pregonan: "entender el arte como un instrumento para el ejercicio de la ciudadanía, desarrollar proyectos culturales y educativos que posibiliten la universalización del acceso a las artes visuales, ofreciendo herramientas para que el ciudadano se sienta capaz de ver el mundo de una forma más reflexiva y actuante en los temas políticos, culturales, ambientales, sociológicos, promoviendo la calidad de vida y la igualdad de oportunidades".[23]

A partir de la idea de *artistas en disponibilidad* –concepto acuñado por la curaduría pedagógica de la 7ª Bienal del Mercosur– hemos intentado hacer una lectura de los proyectos de obra presentados, recuperando una serie de ideas que fueron señaladas y discutidas al alero de la Mesa de Encuentro, con el propósito de insistir en la posibilidad de un cambio de paradigma para las dinámicas del arte contemporáneo, a partir de la idea de su resocialización en estrecha relación con la educación, motor de dicho proceso.

El arte como una nueva red de vínculos sociales

Contexto, cuerpos (vitalidad situada), y vínculos sociales como materiales y procedimientos de construcción de obra, que problematizan el sistema del arte, remueven cristalizaciones en su interior, y ratifican su potencial político al operar con la vida cotidiana, lo disponible, o lo que está a mano.
Lucas Rubinich (Argentina)

María Helena Bernardes y André Severo (Brasil), desde el proyecto *Arte de la conversación* (proyecto en tránsito), proponen el gesto mínimo de conversar, de entablar un diálogo entre dos o más, como una forma de arte colectivo, acción que se ve radicalizada pues se desarrolla en una zona rural, gaúcha y campesina, donde el intento de establecer un diálogo con quien no se conoce resulta un procedimiento azaroso y arriesgado.

Es en el encuentro con el señor Batista y el paisaje que lo rodea –momento de encuentro entre dos mundos normalmente separados, vía recolección de historias, imágenes, y canciones– que se desencadena el proyecto de arte, un proyecto que no estaba anunciado o programado, y que basa su existencia en la reaparición y recitado espontáneo de historias locales, y en su circulación futura y masiva.

Nicolas Floc'h (Francia), con el proyecto *El Gran Trueque, proyecto para deseos colectivos*, aporta el sentido de entender el arte como un proceso que centra la mirada en las necesidades, objetos deseados y/o deseos postergados de un grupo de personas (como una *van*, una cancha, un mural), que se ven invitadas a la vez que estimuladas a participar de una experiencia estética propuesta por el artista (por el mundo del

22. Beatriz Bier Johannpeter, *ibíd.*

23. Consejo de Administración de la Fundação Bienal do Mercosul, *Material Pedagógico 2008.*

arte) donde finalmente confluyen tanto los objetos producidos por el grupo para ser trocados, como sus deseos, cumplidos en una suerte de *absurdo de mercado*.

El arte es posible de entender y utilizar como potencial de afirmación, individual y colectivo; en la necesidad de una mayor presencia en el mundo educativo, como campo en expansión donde múltiples flujos se conjugan dando pie a un concepto ampliado de creatividad.
Francisco Reyes Palma (México)

Gonzalo Pedraza (Chile), con *Colección vecinal*, colección heterodoxa y barrial de "obras de arte", sugiere una serie de preguntas que vienen a destacar el carácter problematizador del arte. En especial, la pregunta por el poder: el poder del coleccionista, del dinero, del mercado, de la institución arte, de los curadores, de su ejercicio permanente de validación y/o segregación artística, etcétera.

Colección vecinal es, a la vez, una respuesta que combina maestramente lo docto y lo popular, en un ejercicio diagramático curatorial colectivo, donde la negociación y la acción de nexos locales es fundamental. Proyecto a-pedagógico y des-aristocratizador que no enseña sino que absorbe el propio conocimiento del contexto y lo hace circular, llamando –cual manual de acción– a que cualquier persona pueda ser protagonista del mundo del arte.

Rosario Bléfari (Argentina), con *Oficina de canciones*, propone un taller para hacer canciones por/para los que no las hacen, y en ese camino crear obras visuales ("escribir canciones es también dibujar"). Una invitación a profesores, artistas y público en general a participar de un juego colectivo que combina palabras, sonidos e imágenes, bajo la consigna democratizadora "todos podemos hacer canciones"; una invitación a participar de la experiencia, particular y heterodoxa, de mezclar rock y artes visuales, cruce contemporáneo que ha posibilitado expansiones múltiples por sobre límites y fronteras de distinto orden.

Ricardo Basbaum (Brasil), con *NBP, nuevas bases para la personalidad,* obra en proceso y abierta, que no requiere de la presencia del artista, plantea una conexión entre la vida cotidiana y la idea de participar de una experiencia estética, de manera individual, colectiva o en red; haciéndose cargo de ese objeto anómalo y atópico, que es el *NBP,* objeto que promueve "la inventiva de la gente", ya sea en espacios públicos o privados. Experiencia conceptual y dinámica que se reorganiza para el proyecto pedagógico de la 7ª Bienal del Mercosur, construyendo políticas de sensibilidad para un cuerpo docente específico y aprovechando las condiciones especiales que el carácter procesual y dislocador de la obra habilita.

El carácter especial del arte como vehículo educacional para la transformación, su potencial como construcción siempre en acto, como forma de conocimiento, y su alto impacto abren infinitas posibilidades para resolver infinitos problemas.
Marcos Villela (Brasil)

Diana Aisenberg (Argentina), con *Historia(s) del arte: Diccionario de certezas e intuiciones,* construye un diccionario que cruza lo culto y lo masivo, diccionario vivo (en clave performática) sobre el arte, que redefine y multiplica la idea de arte y su léxico, en una recurrente, insistente y apasionada pregunta por sus sentidos, y en el que palabras, imágenes y sonidos –en una imbricación simultánea, cual

cadáver exquisito expandido– trabajan en la construcción de un nuevo tipo de abecedario colectivo des-aristocratizador y ampliado, donde ética y estética confluyen y dan voz a quien quiera tenerla.

Diego Melero (Argentina), con *Filosofía política en el gimnasio*, propone el ejercicio y la juntura heterodoxa entre el gimnasio –el adiestramiento físico– y la academia de las Ciencias Sociales, construyendo una amalgama viva que mezcla filosofía y arte donde textos de autores clásicos (como Sade, Maquiavelo, Marx, Rousseau, Hobbes, etc.) se releen y recuperan en clave gimnástico-deportiva. Especial interés cobra esta acción filosófica, deportiva y liberadora cuando se sale de la academia en la búsqueda de interlocutores otros, como la gente común y corriente de un barrio o de una escuela. En ese momento, la producción de pensamiento individual, vía elongaciones y flexiones, se hace pensamiento y conocimiento colectivo.

Nicolás Paris Vélez (Colombia), a través de su *Laboratorio de dibujo*, propone un proyecto de obra-acción que basa su estrategia en el dibujo y en la focalización de su trabajo con profesores de escuelas rurales. Proyecto ejemplar y sintomático de la apuesta radical de la Curaduría Pedagógica de la 7ª Bienal del Mercosur, donde el dibujo (el arte) se constituye en clave de acción pedagógico-terapéutica que habilita diálogos, activa voces y genera escrituras.

El artista que "trabaja políticamente" apunta al desarrollo de un ejercicio de distanciamiento crítico para analizar temas y problemas candentes del mundo contemporáneo, y la posterior articulación de acciones/obras de arte con consecuencias políticas, que trabajan más allá de la representación, como arte útil que genera cambios sociales. En síntesis, arte de conducta que trabaja con las contradicciones sociales, y con una pregunta permanente: ¿qué es arte?
Tania Bruguera (Cuba)

Las instituciones las hacen las personas.
Ricardo Resende (Brasil)

Claudia del Río (Rosario, Argentina) y el *Club del dibujo* proponen la simple, pero profunda, idea de "estar juntos", provocar encuentros entre personas que no se conocen, y el desafío de imaginar maneras de construir, vía ejercicio lúdico, esa rara situación de juntarse para algo que no se sabe bien qué es. Club del dibujo, como club social y político, sin jerarquías, sin sede física (móvil), diseñado para producir acontecimientos, donde el dibujo y la acción de dibujar se constituyen en el recurso mayor (siempre disponible) para la acción de transformar la vida.

Francisco Tomsich y Martín Verges (Uruguay), por medio de *Traspuesto de un estudio para un retrato común,* y como representantes de un colectivo de artistas que no tiene nombre, que se define como móvil, múltiple y transdisciplinario (literatura, artes visuales, música, sociología, etnografía, historia, etc.), señalan las coordenadas básicas de un procedimiento acuñado por el colectivo (grupo de expedicionarios), que fundamentalmente consiste en habilitar espacios de trabajo efímero en lugares a explorar y descubrir. La producción y aceleración de un acontecimiento y su posterior reelaboración en clave cultural, por medio de exposiciones, recitales y/o publicaciones únicas (una mezcla entre bitácora poética y libro de artista) terminan por construir un retrato común de un lugar específico y sus habitantes.

Júlio Lira (Brasil) y el Colectivo Fortaleza, con *Recorridos urbanos: escuchar la ciudad, ruido de la bienal*, suerte de laboratorio de proyectos, agencia de operaciones, grupo de análisis y acción político-cultural, desarrollan proyectos que hacen de la movilidad y la reinvención de la ciudad sus instrumentos básicos. Su modo de acción se basa en recorrer e intervenir la ciudad por medio de la concurrencia de cuerpos y disciplinas (danza, artes visuales, literatura, etc.), las cuales se constituyen en un fluido crítico (compuesto por personas del mundo académico y popular), que circula y repiensa desde la acción sus patrones de convivencia, circulación y estratificación cultural, social y política.

Notas sobre arte y educación

Se trata de hacer, comparar, entender, en la medida de lo posible, y de utilizar todo (tanto el pasado como el presente que nos rodea) para nuestro beneficio y de la sociedad en que vivimos, creando condiciones fértiles para un pensamiento activo en lugar de una apreciación pasiva.

Luis Camnitzer
Curador Pedagógico
6ª Bienal del Mercosur

La 7ª Bienal del Mercosur, y su curaduría pedagógica –Artistas en disponibilidad: La educación como un espacio para el desenvolvimiento de micropolis experimentales– propone darle visibilidad, a través de un programa de residencias que será realizado en Rio Grande do Sul, a propuestas educativas que son desarrolladas de manera independiente y no formal por artistas contemporáneos que, interesados en expandir su campo de trabajo, repiensan su propia práctica escuchando las necesidades tanto de la comunidad artística como de la sociedad en general. Esas propuestas artísticas colaboraran desde su práctica y sus metodologías a un diálogo con el sistema educativo regional.

Marina De Caro
Curadora Pedagógica
7ª Bienal del Mercosur

1. El arte como un ejercicio democratizador, en el que las personas son protagonistas del proceso de generación de la obra, permite hacer reales espacios imaginados, lugares para la creatividad y la concreción de deseos personales o colectivos, propiciando una re-socialización del arte, vía múltiples formatos y recursos, en concordancia con la idea de procesos de transformación graduales y profundos, y donde las coordenadas culturales y educacionales son entendidas como fundamentales.

2. La relación arte y comunidad es posible a partir de un estratégico vínculo entre el mundo popular y el mundo docto, vía dos dinámicas básicas: desarrollo de obras participativas y trabajo continuo al interior del tejido social.

3. La articulación de programas de curaduría en arte contemporáneo, que se realizan en simultáneo con un ejercicio de trabajo comunitario, posibilita el desarrollo de pensamiento y acción más allá del arte y del dispositivo de exhibición.

4. El desarrollo de experiencias estético-pedagógicas compartidas involucra múltiples formas de negociación, más que de imposición.

5. El desarrollo de estrategias mínimas o micropolíticas –en escala humana y posibles de realizar– propone el diálogo y la generación de redes como sus “llaves maestras”.

6. La praxis artística requiere ser entendida como un ejercicio crítico-cultural que se organiza como desmontaje, revisión y ampliación, tanto de su propia institución como del territorio específico que se interviene.

7. La problematización permanente del arte de vínculos, tanto en términos éticos como estéticos, puesto que es un arte que trabaja con la compleja y frágil relación arte/vida (arte que trabaja con cuerpos), se hace estrictamente necesari, para empujarlo más allá de la moda, del populismo, del "arte por el arte", fortaleciendo su vocación contrahegemónica y contextual.

8. El arte de relaciones, obras *in situ* u obras producto de la acción de artistas en residencia –estas últimas las más complejas y radicales dentro de lo contemporáneo– requieren de la construcción de un correlato de reflexión teórica y la comparecencia de herramientas transdisciplinarias acordes con su dinámica dislocadora.

9. El arte contemporáneo tiene un potencial biopolítico que contiene la posibilidad de apuntar a la superación de situaciones opresivas y la generación de cambios sociales. Debe servir para algo, e ir más allá de la experiencia estética y/o el desmontaje institucional.

10. El arte contemporáneo, por tanto, debe asumir una posición y tener una opinión sobre situaciones de urgencia y conflicto.

11. La Bienal del Mercosur podría desarrollar una estrategia amplia y permanente de artistas en residencia; esto es, pensar en pasar de un paradigma artístico de mercado a un paradigma artístico educativo.

12. Obras *in situ*, como producción de acontecimientos, experiencias estéticas y conocimiento, promueven relaciones y cruces encaminados a romper múltiples barreras, vía cursos comunitarios. Obras *in situ*, como concatenación de múltiples estrategias de intervención, activan fisuras, tanto al interior de la institución arte, como de la lógica de mercado, entendiendo el proceso artístico como subjetividad(es) recuperada(s) para un abordaje crítico del complejo mundo contemporáneo.

En síntesis, proponemos la construcción de una idea de arte como investigación, proceso, negociación y acción por parte de los agentes participantes, que se convierten en generadores de un proyecto común: cambio de paradigma que da lugar a la creación de una nueva visualidad (cargada de realidad e imaginación), donde se conjugan gestos éticos y estéticos, en el entrenamiento para la transformación, poniendo en manos de las personas herramientas para abordar horizontes de futuro.

PROYECTO DE INTERCAMBIO
Y RESIDENCIA PARA ARTISTAS

VÍAS EN DIÁLOGO, UN FUTURO DISPONIBLE

Encuentro en Asunción, Paraguay

Laura Mandelik / Javier Rodriguez Alcalá (Paraguay)
Graciela Hasper/ Leopoldo Estol (Argentina)
Enrique Aguerre / Martín Barea Mattos (Uruguay)

Encuentro en Buenos Aires, Argentina

Ana Gallardo / Gastón Pérsico (Argentina)
Jacqueline Lacasa / AMORIR (Uruguay)
Javier Rodríguez Alcalá / Bettina Brizuela (Paraguay)

LAURA MANDELIK

Conocí a Marina De Caro cuando se reunió en Planta Alta con varios artistas del medio en su visita a Paraguay como Curadora Pedagógica de la 7ª Bienal del Mercosur.

Ahí pudimos conversar en lo que respecta a mi producción visual, además de contarle un poco acerca proyecto que tenemos con Bettina Brizuela en Planta Alta. Hablamos también sobre la falta de conocimiento de la producción de ambos países y de la necesidad de encuentros para estimular la producción con talleres e intercambios entre artistas.

Así, Marina desarrolla este proyecto como apéndice de la Bienal, y comenzó una cadena de mails sobre el proyecto que iba creciendo con los meses. Desde que el proyecto tuvo forma y conseguimos financiación de una institución como el Centro Cultural de España Juan de Salazar, por primera vez para Planta Alta, emocionados comenzamos a realizar reuniones, con los Javieres, Bettina y Gaby, para desarrollar los puntos que tocaría *Vías en diálogo, un futuro disponible* e ir bosquejando las actividades que realizaríamos durante la visita de los artistas argentinos y uruguayos.

Me sentí muy entusiasmada ya que era la primera vez que participaba de este tipo de experiencia. En noches de conversaciones sobre la realidad local, los puntos de vista de cada uno fueron un buen preámbulo que se dio entre nosotros. Bien, entre otras cosas nos pusimos a realizar un itinerario de posibles visitas a lugares, para esparcimiento y para disfrutar de los días en Asunción con los artistas que nos visitarían, además de convocar a artistas que podrían sumarse al intercambio.

Día 2 : Camino a Chaco í (día libre donde pudimos ver el horizonte)

El sol y el buen tiempo se mezclaron para darnos un día radiante, pero frío, por el río Paraguay, caudaloso y ancho. Ya estábamos todos: Gachi, vino con nosotras y esperamos en la playa Montevideo a los demás: Marina, Javieres, Gabriela, Leo, Martín y Enrique.

Listos para zarpar desde el puerto de Asunción hasta Chaco í subidos al toc toc toc, lanchón desvencijado verde y rojo. Entre el ruido del motor, risas y conversaciones íntimas a gritos sobre distintos temas, nos fuimos desplazando hasta el pueblo costero de Chaco í, donde los caminos son de tierra, las casas de madera y de colores vibrantes, todo eso frente a Asunción. Paseamos, mientras nos pasaban personas a caballo, moto o caminando, algunos ensimismados otros preguntando, conversando.

Yo saqué la cámara de fotos y comencé a descubrir ese paisaje tan rico en imágenes y tan con ganas de quedarme ahí. Paraguay es un país de muchos contrastes, no solo la luz sino todo, aprendí a disfrutarlo desde que vine a vivir aquí hace quince años, y nunca deja de sorprenderme.

Regresando se veía de alguna manera que para todos ese fue un momento de encuentro, de apreciación entre nosotros y la naturaleza, que por suerte nos invade.

Por eso, participar de esta experiencia me ha servido para conocer las distintas formas de producción de cada uno dentro de su realidad, saber de otros lugares, de artistas y gestores que fueron nombrados por ellos en las charlas, además de hacerme más consciente de las posibilidades que existen hoy para desarrollar trabajos colectivos con artistas o espacios similares, ya que las vías de comunicación han sido extendidas.

JAVIER RODRÍGUEZ ALCALÁ

Apuntes (pre) cartográficos

No resulta sencilla una aproximación a los escenarios recientes de producción artística en Paraguay, ya que la amplitud del tema conlleva el riesgo de incurrir en dos polaridades negativas. Por un lado, la simplificación de los procesos, con las injustas omisiones que ello implica. Por otro, la excesiva pretensión descriptiva, según ilustra aquella conocida ficción borgiana de los cartógrafos chinos, cuya obsesión de exactitud en el trazado de un mapa del imperio los llevaría al despropósito de querer hacer coincidir la extensión del mapa representante con la del propio territorio representado.

Desplazamientos / Micropolítica

Precauciones aparte, podría sin embargo señalarse como hipótesis que muchos de los escenarios contemporáneos de producción simbólica en Paraguay remiten sus antecedentes a los inicios de la década del 90, cuando se inicia una transición democrática, luego de 35 años de totalitarismo.

Aquel desplazamiento del dictador (ya que no de su sistema) supuso paralelos desplazamientos simbólicos. De entre otros: el enunciado macropolítico "duro", que sostuvo buena parte del discurso artístico de décadas anteriores, se fragmentó en un archipiélago de enfoques micropolíticos.

Nuevos actores culturales sumaron desde allí otras preguntas y otros lugares de interrogación. Por ejemplo: indagaciones de género; operaciones de introspección personal que buscan articularse con lo social; cruces entre la visualidad "ilustrada" y la popular –en el marco de identidades inclusivas de la multiculturalidad propia del medio–, o exploraciones sobre los posibles lugares del sujeto en los nuevos escenarios urbanos emergentes. No por casualidad esto último, ya que desde mediados de los 80 –y más acusadamente en los últimos años– el crecimiento urbano carente de planificación, la exclusión social, el deterioro ambiental, la pobreza y la inseguridad han resultado ser fenómenos dramáticamente convergentes.

Otras materialidades

Paralelamente a estos nuevos referentes temáticos y a su abordaje desde otros supuestos, desde los 90 se produce también una ampliación de los medios expresivos.

Cabría recordar que anteriormente la obra "deseable" pasaba prioritariamente por formatos tradicionales, al gusto de un mercado predominantemente conservador, que emergió a su vez del boom económico generado por los emprendimientos hidroeléctricos binacionales de los 70 y 80. En general, la legitimación de la producción de estas décadas preferenció en la obra el valor de cambio (económico) por encima de su valor de uso (simbólico); quizás como correlato de un masivo ingreso de "hidrodólares" que escasamente fueron reinvertidos en infraestructura culturalmente productiva.

Desde los 90, medios expresivos anteriormente soslayados –cuando no obliterados- por la crítica central (v.g.: las propuestas objetuales, la fotografía, etc.), o poco visibilizados (la imagen tiempo, en general, sea analógica o digital) conviven con medios expresivos tradicionales (pictóricos, dibujísticos, gráficos), o aun tienden a fusionarse entre sí.

Curiosamente, esta expansión e hibridación de lenguajes que se produjo en medio de una fuerte retracción económica que afectó al propio mercado de arte, tuvo como positivo efecto colateral una producción más orientada a la experimentación y menos obsesionada por los modestos parámetros del mercado de arte local.

Modalidades de Gestión Cultural: dualidad problemática

El desmantelamiento de la sociedad civil paraguaya, herencia de décadas de autocracia política, tendría repercusiones en la esfera cultural.

Aun en sectores anteriormente tenidos como contraculturales, ocasionalmente hoy integrantes de la centralidad oficial (y debido a un proceso complejo que incluso excluiría responsabilidades individuales), actualmente pueden identificarse pulsiones renovadoras que conviven con un compulsivo pensamiento único de décadas anteriores.

Proveniente de la esfera política, este imaginario de vocación hegemónica inercialmente fue desplazado al campo cultural y se expresaría hoy tanto en la vigencia de relaciones prebendarias entre los actores culturales, así como en la subordinación del artista/productor a esquemas de poder de invariado y rancio verticalismo.

Al margen de las acciones de interés efectivamente resultantes de este desplazamiento, podría no obstante apuntarse que las modalidades de gestión predominantes en Paraguay (al menos las más visibles y paradigmáticas) durante las últimas dos décadas, en no poca proporción adolecen de una suerte de síndrome de Estocolmo en relación al imaginario que en el pasado buscaron impugnar.

Superar esta problemática dualidad (pulsión plural / compulsión hegemónica) tal vez también pase por la restitución de una ciudadanía cultural en Paraguay, capaz de construir entornos de mayor pluralidad y eficiencia institucional; de otros escenarios posibles que favorezcan la convivencia de postulaciones críticas desde la obra artística.

interiores
Registro de espacios domésticos y situaciones cotidianas triviales. Imagen seleccionada de la serie fotográfica digital, toma directa (aprox.) 4,5 x 8 cm cada imagen. 2006-2008.

GRACIELA HASPER

Bitácora de Graciela Hasper en Asunción

El viaje comenzó con la invitación de Marina De Caro. Viajar a Asunción del Paraguay por primera vez en la vida: parpadeo con alegría. Me impulsó a no perder la oportunidad el hecho concreto de no conocer varios de mis países vecinos.

Salimos un lunes, Marina, Leo Estol y yo en el mismo remise, en el mismo vuelo. Nos fueron a buscar al aeropuerto de Asunción nuestras anfitrionas Bettina Brizuela y Laura Mandelik. En el aeropuerto también nos esperaban Martín Barea Mattos y Enrique Aguerre, que ya habían aterrizado desde Montevideo.

Fuimos todos a refrescarnos a un bar del centro. Probamos la sopa paraguaya, una sopa sólida. Cuando llegamos a Planta Alta (galería de arte y centro cultural) subimos las escaleras y dimos vueltas asombrados por el extraordinario espacio físico, los diferentes cuartos, el bar, la terraza y todas las obras expuestas. Esa misma noche asistimos a la inauguración de una muestra en el Centro Cultural de España Juan de Salazar.

El martes nos llevaron a conocer el Museo Etnográfico. Almorzamos cocina peruana y de allí fuimos a Planta Alta a escuchar algunas presentaciones de obras por parte de artistas paraguayos: había en el público más artistas, que no mostraron su trabajo. Después fuimos al Centro Juan de Salazar donde iniciamos la primera jornada de presentaciones públicas: primero Marina, después yo, y Enrique cerró la jornada. Javier, que tenía que presentar el panorama local, dejó su exposición para el día siguiente.

En la mañana del miércoles tomamos una lancha para pasear por el río: salimos del orbe Asunción y fuimos enfrente, a una isla casi desierta. Allí estiramos las piernas y volvimos. Almorzamos tarde, y raudamente salimos para el Museo del Barro, parando a tomar café con Gabriela[1]. En el Centro Juan de Salazar, al caer la noche, se comenzó con la segunda jornada de presentaciones públicas iniciada con la exposición de Javier, después Leo y Martín. De ahí fuimos a lo de Simone[2] que invitó una sopa de pescado y festejamos intensamente, junto a otros artistas, la noche de despedida, y parece que algunos no durmieron. Al amanecer del jueves no más que desayunar, despedirse cálidamente y salir para el aeropuerto.

Como aprendizaje: nos une el paisaje, la presencia del río frente a la capital. Estamos en el mismo territorio. Los artistas que allí estábamos hablamos el mismo idioma. Compartimos una región con similitudes de temperamento e historias nacionales con próceres entremezclados. Es increíble que no estén establecidos los suficientes puentes entre nosotros como para asegurar una interacción fructífera, pero al conocernos ya tenemos una ventaja.

En Asunción, Montevideo y Buenos Aires el río se llama de distintas formas, pero es el mismo.

1. Gabriela Zuccolillo, artista y crítica paraguaya.

2. Simone Herdrich, artista suiza, actualmente vive en Asunción, Paraguay.

Graciela Hasper, Imágenes de Asunción.
Cortesia da artista

ENRIQUE AGUERRE

En casa

Tres intensos días en Asunción y un aire de familiaridad acompañaron toda mi estadía en la ciudad. Cercanía con las calles y su gente, el aire fresco, el río, los amigos que nos recibieron en su casa, Planta Alta y las charlas interminables que nos obligaron a dormir el mínimo indispensable para encarar las actividades más formales en buen estado.

No era ansiedad lo que sobrevolaba en cada encuentro, pero sí cierto sentimiento de urgencia por intercambiar las experiencias que cada uno de nosotros genera en sus respectivos lugares –Asunción, Buenos Aires, Montevideo– y que conforman un mapa. Claro está que este mapa es inestable y se configura una y otra vez a partir de que cada nodo que lo compone se encienda. Y no hay mejor fuente energética que el encuentro personal con nuestros pares.

No sé realmente si para los artistas que fuimos convocados a este intercambio las jornadas en la Biblioteca Cervantes del CCE Juan de Salazar fueron tan intensas como la visita en grupo al Museo Andrés Barbero, o la travesía en barco por el río Paraguay hasta el Chaco. Pero sí lo eran para el público asistente y los artistas locales que se acercaban a conversar con nosotros. Este programa funcionó en varios sentidos y dejó complicidades que comenzaron a ejecutarse en los días siguientes al encuentro.

Descubrimos en estos tres días que los problemas que nos aquejan como artistas contemporáneos –ya sea emergentes o con una trayectoria media– son básicamente los mismos, que las estrategias para combatirlos se parecen mucho y que tenemos muchas ganas de hacer cosas juntos.

Me ha sucedido en ocasiones anteriores y estoy seguro de que en estas Vías en diálogo, disponibilidad a futuro volverá a pasar; nos vamos a encontrar en diferentes ciudades, participando de actividades muy diversas en los próximos años y diremos: ¿te acordás de aquel encuentro en Asunción?

Y todos los que allí estuvimos lo vamos a recordar.

"Hasta el anochecer, el barco navegó río arriba y volvió a inmovilizarse lejos de las orillas. Yo pasé la noche en un rincón de cubierta, asistido por el cura que, después de darme de comer, entre largos momentos de silencio, me interrogaba con dulzura pero sin resultado: el cansancio, o esos acontecimientos inciertos y distantes que transcurrían, para, al parecer, mis sentidos, no encontraban, en el fondo de mi ser, un lenguaje que los expresara."
Juan José Saer, *El entenado* (1982)

Fotos: Enrique Aguerre

LEOPOLDO ESTOL

Recién se despierta y, por ahí, sea un poco apresurado decirlo pero siento que si nosotros de alguna manera sostenemos estos PUENTES así de invisibles y en el aire como andan nuestros PASOS de tan poco y tan frágiles se llegue a ver un sendero de esos que cortan las plagas

ojalá nos veamos más seguido y la imaginación, los buquebus y los trenes nos lleven lejos

AVANTEN LOS PUEBLOS NATIVOS

Ecuador

y juntos

un pedacito del chaco finito con el que me sentí muy identificado: te dan un bote y bicis américa es para arriba, para abajo, para todos los lados

MARTÍN BAREA MATTOS

El poema de viajar al Paraguay o el arte del problema paraguayo

PROBLEMA – RBL = POEMA

El Paraguay como se encuentra encerrado entre países continente

los indígenas encerrados en banderas, "continentados", son otro país(aje) encerrado

El poema que vi del indígena con su collar de pen-drives sonriendo

lo contrapongo

con las miles de banderitas del país paraguayo adornando al país paraguayo

la bandera es y fue un software adquirido y construido en el mestizaje (?)

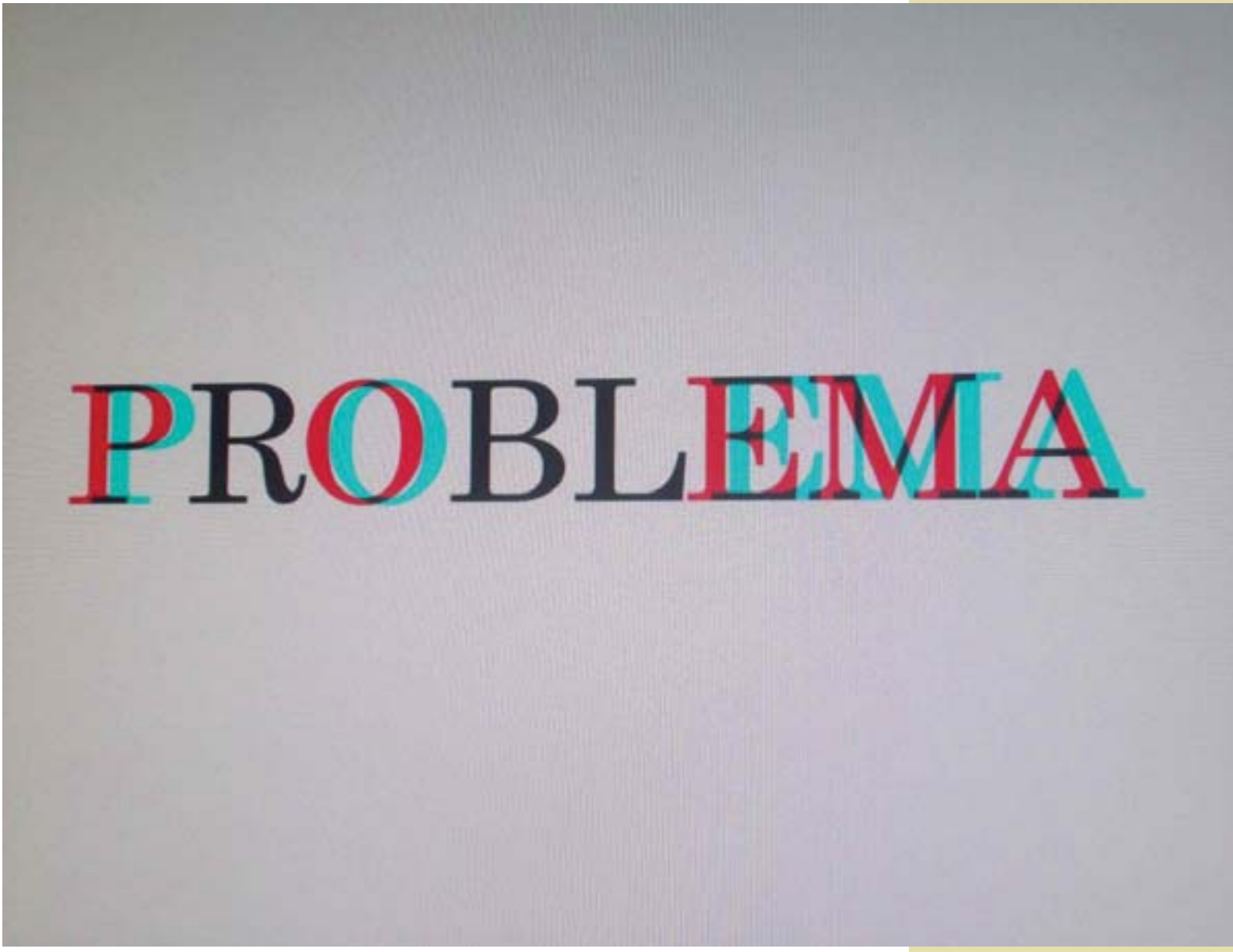
pero software guaraní (!)

no es locura (artista paraguayo)

buscar el camino perdido tras las 4 x 4

restablecer los afluentes del río en el tránsito

romper el marco.


PROBLEMA

ANA GALLARDO

Concordia

El contexto de circulación de la obra y del pensamiento del artista en la Argentina, el contacto entre artista y público, los cambios constantes de las situaciones políticas hicieron que muchos de nosotros tomáramos la iniciativa de gestionar nuestros propios espacios y dar así visibilidad a necesidades no siempre contempladas por las instituciones.

Personalmente, durante varios años he intentado generar diferentes espacios de encuentro entre artistas y espectadores para poder pensar y reflexionar sobre nuestras prácticas artísticas. Al coordinar varios espacios de arte y eventos relacionados con las gestiones de artistas, siempre estuvo presente la intención de incluir a diferentes públicos en estas discusiones.

Siento que aplico con mucha insistencia las "políticas de la amistad", porque es importante que cada espacio que coordino genere vínculos afectivos y, desde esa base, poder trabajar.

Cada espacio es propuesto como una sala de ensayo, un lugar apropiado para poder experimentar, poner en evidencia las dudas y las fisuras de nuestras propias prácticas, haciendo posible todo tipo de lectura.

El último proyecto tuvo lugar en una sala del Centro Cultural Borges, en pleno centro de Buenos Aires.

El proyecto Concordia es un plan de trabajo que intenta poner en diálogo a los artistas contemporáneos más jóvenes con artistas que por diferentes circunstancias han dejado de tener presencia y visibilidad en nuestro medio. Para esta ocasión se invitó a un artista joven, siendo esta, en la mayoría de los casos, su primera exposición individual. El artista joven a su vez tenía que invitar e incluir en su muestra a un maestro del arte argentino, un artista que estuviera olvidado por la historia, o que simplemente fuera importante para él.

En algunos casos colaboré para establecer ese link, en otros ellos traían su propuesta, pero cada uno de ellos tuvo que investigar a ese artista histórico elegido.

Estos encuentros no suceden fácilmente en Buenos Aires; habitualmente estas dos puntas generacionales no se reconocen, y se pierden así los vínculos necesarios para poder, por un lado, legar, y por otro recibir una herencia y cuidarla.

Por lo tanto generamos un vínculo, reconocimos un camino, armamos una grilla en la que se compusieron diálogos arbitrarios, caprichosos, absurdos, amorosos, pero importantes para sentar bases sólidas para nuestro trabajo.

"¡TELÉFONO!", Mariela Scafati-Lidy Prati,
Centro Cultural Borges, 2009.
Vistas de la muestra

GASTÓN PÉRSICO

Vínculos, relaciones, asociaciones entre diversos lenguajes y contenidos, pero también entre personas –los artistas con los que colaboro, el público–, están presentes en los proyectos en los que me involucro.

Por este motivo, al momento de presentar parte de la escena local en el encuentro con artistas invitados de la región, elegí tres nuevos espacios de Buenos Aires, que comparten algunos factores comunes. Se trata de espacios pequeños, de aproximadamente un año de trayectoria, gestionados de forma independiente, con una amplia concurrencia de público –cada vez mayor– en sus distintas convocatorias, inauguraciones de exposiciones, conciertos –dentro del local o en la vereda–, lecturas, cursos, proyecciones de películas, etcétera.

Es esa identidad de lugar de encuentro, casi como un club de amigos en expansión, lo que me interesa destacar. Espacios donde es posible vincularse con el otro a través del arte, la música o una comida. Creo que en este momento es algo necesario. Una característica de estos espacios es la presencia de material impreso, libros, ediciones. Me interesan los modos de circulación de este tipo de material, que permiten expandir los límites de una exposición, de un local, de una ciudad; sus desplazamientos configuran otros canales de difusión y circulación de las ideas.

En países donde la práctica artística depende en gran parte del impulso de los propios artistas, el intercambio de experiencias nos muestra cómo es posible llevar adelante proyectos con recursos económicos o apoyo particular u oficial escasos, a fuerza de voluntad y energía.

Es también frecuente la poca comunicación entre escenas tan cercanas. Vías en diálogo nos acercó una zona de construcción, un espacio intermedio de información y comunicación.

En tan solo dos jornadas nos permitió entrar en sintonía con artistas vecinos. Mutuamente nos fuimos contando –cada uno desde sus realidades cotidianas pero también con una realidad en común– proyectos, escenas, lugares de la propia ciudad donde poder compartir con el otro trabajos, ideas, textos, fiestas. Un poco lo que hace que nos acerquemos al arte y nos hace participar de él: disfrutar, pensar.

Heavy Mental Records.
Grabación del cd interpretado por los grupos Sacred Thrash (foto), Insurrección y Exocet.
2006 L
Las letras de los temas grabados fueron creadas por Gastón Pérsico a partir de citas tomadas de textos de Foulcault, Derrida, Debord, entre otros.

Heavy Mental: Foucault.
Acrílico sobre T-shirt. 2005.

JACQUELINE LACASA

Las vías de acceso a la educación y a espacios estratégicos de producción serán las que permitan verdaderos procesos de diálogo y pensamiento activo en el campo del arte uruguayo.

Las acciones esquizofrénicas, en términos deleuzianos, seguramente reafirmen las parcelas y las demandas de los agentes de producción artística, y nos alejen aún más de la sana capacidad de dudar y de creer.

Debemos coordinar los esfuerzos para que nuestros productos artísticos sean parte de proyectos de remoción profunda de lo instituido como cultura única y mítica.

Es un imperativo seguir transformando las líneas aún estáticas del pensamiento visual en líneas móviles de luz intelectual. Recordando a Friedrich Nietzsche: "Tenemos el arte para no morir en la verdad".

Jacqueline Lacasa

Montevideo

La uruguaya, 2009. Toma como modelo una obra del año 1890 pintada por Juan Manuel Blanes y titulada *La paraguaya,* y a partir de ella la propia artista encarna al personaje de *La uruguaya*, que partiendo de la emblemática obra recrea ,en forma crítica, el presente como un campo de batalla

Desde una experiencia colectiva y conectiva alonso+craciun <www.alonso-craciun.net> presentan AMORIR

Los procesos de transformación promovidos por el capital a escala global y las lógicas sobre las cuales ese mismo capital toca tierra se constituyen en centros de referencia obligados para cualquier debate sobre el espacio, la política, el arte y la cultura actuales. Desde la implantación de grandes infraestructuras y equipamientos productivos, el trazado concomitante de redes eficientes capaces de mover los enormes flujos de dinero e información, hasta las mutaciones verificables en la subjetividad de la población involucrada y no involucrada, el proceso de globalización y las resistencias al mismo suponen una completa redefinición de variables y una nueva sistematización, donde "lo económico, lo político y lo cultural se superponen e invierten recíprocamente".

En estos escenarios es donde nuestra modalidad de trabajo ampliamente conectiva-colectiva, nuestras propuestas artísticas y nuestras vocaciones ideológicas procuran intervenir. Entendemos necesario participar y proponernos como sujetos políticos en diferentes espacios y emprendimientos de la cultura. Encuentros de espacios de arte y cultura de carácter independiente, donde la comprensión de sus significados y alcances, desde dónde se formula y construye y hacia quiénes, resulta central en los procesos de desarrollo de nuestro pensamiento. Construir plataformas de prácticas artísticas y de pensamiento abiertas a la participación de artistas y ciudadanos con vocación de *ser* y *estar* en determinadas locaciones y lugares, hace a la pertenencia y a la vitalidad de las cosas más próximas. Construir en lo educativo, en la formación en artes visuales, en la relación con instituciones que cruzan lo social, lo artístico y lo material nos sitúa en territorios de relación y comprensión de nuestra época. Construir tiempos de resistencia al tiempo globalizante único requiere del arte y sus activos: compromiso militante, actitudes discursivas críticas hacia y con lo institucional, y pensar un desarrollo consciente de nuestro tiempo.

Amorir, Montevideo, Uruguay.
Espacio del colectivo Alonso – Craciun
Cortesia alonso+craciun

JAVIER RODRÍGUEZ ALCALÁ

Conjunciones: "Que se queden todos…"

Encontramos de interés señalar la diversidad de experiencias intercambiadas durante los recientes encuentros de artistas y gestores culturales de Uruguay, la Argentina y Paraguay, generados desde el Proyecto Pedagógico de la Bienal del Mercosur con el apoyo de los Centros Culturales de España en Buenos Aires y Asunción.

Descontado el carácter de las obras presentadas –de por sí anclado a la ineludible singularidad de cada sujeto/productor– las modalidades y escenarios de producción en cada país no resultaron menos variados; abarcando desde experiencias programáticas y estables en el tiempo hasta postulaciones ad hoc de espacios y colectivos deliberadamente efímeros.

Pero mas allá de la heterogeneidad, existiría un denominador común que articularía estas experiencias compartidas: el deseo de los actores culturales participantes de propiciar escenarios orientados a conjunciones plurales –en tanto horizontales– al interior del sistema arte de sus respectivos entornos.

Intentemos explicar eso de conjunciones plurales partiendo de un paralelo aparentemente ajeno a lo artístico. En la esfera económica global –afectando a nuestras sociedades– han sido recurrentes las crisis ocasionadas por la retracción de la contraloría ciudadana sobre la esfera pública y la descompensación artificialmente promovida entre la mal dicha "vieja economía" (infraestructural/productiva) y la también equívocamente llamada "nueva economía" (la de circulación, financiera/bursátil).

Desplazadas a lo político, estas contradicciones desembocaron, a su vez, en diferentes crisis de representación; una muy conocida: la encarnada en el nihilista estribillo/reclamo porteño "que se vayan todos…", de algunos años atrás.
Ahora bien, sin ignorar su autonomía y especificidad con respecto a otras esferas, es un hecho que la creciente complejización del campo cultural también ha generado asimetrías entre el nivel productivo de símbolos, el artista, su obra (¿un "viejo arte"?) y la instancia de visibilización y legitimación de estos bienes (¿un "nuevo arte"?); quedando muchas veces lo primero problemáticamente subordinado a lo segundo.

Para evitar equívocos injustos y/o ingenuos, no se trata de soslayar disyuntiva y excluyentemente la necesidad de cierta taylorización operativa en la gestión cultural, que en el pasado ha existido siempre y que hoy resulta inevitable dadas las condiciones objetivas de producción simbólica.
Pero sí sería deseable introducir –justamente, a modo conjunciones inclusivas–opciones coparticipativas tendientes a una redistribución más equitativa del plusvalor simbólico de la producción artística.

De estos encuentros destacaríamos –entre otras cosas– el avance hacia estas conjunciones, ya sea que se materializaran en vínculos institucionales o a través de contactos más distendidos con los espacios de producción y con los propios artistas productores.

Estas jornadas –que tuvieron como escenario galerías de San Telmo y del microcentro de Asunción, ateliers de Avellaneda y de Villa Morra, o las orillas del río Paraguay– aguardarían entonces, tanto una natural expansión en el espacio (Montevideo es una gratísima deuda pendiente), como una deseable continuidad en el tiempo.

Puesta en perspectiva, la utilidad de estas acciones así parece indicarlo ya que, finalmente, en estos lugares compartidos nos hemos quedado todos.

5mesiteros5
Mesas de vendedores callejeros; alcancías cerámicas; baratijas diversas estampadas con obras intervenidas de artistas referenciales del Paraguay; miniaturas de libros de crítica artística; reproducciones de fotografías del autor en CD. Las alcancías conteniendo el importe de la venta de estos objetos fueron enviadas a los autores de las obras reproducidas, a museos y al Ministerio de Cultura, pero en el camino fueron robadas y saqueadas.
Cortesia do artista

BETTINA BRIZUELA

Encuentros con el fin de encontrarnos

Los encuentros ocurridos este año 2009, primero en Asunción y después en Buenos Aires, con artistas argentinos, uruguayos y paraguayos, posibilitaron y posibilitan canales de tránsito cuyo fin es conocer qué pasa en el contexto de las artes y circuitos de cada país y conectar e intercambiar entre actores de producción simbólica de estos países, desde la cotidianidad del otro; este viro de hombro para saber qué pasa al lado es seguro porque se perciben los agujeros que quedaban a la hora de responder, ya sea por la falta de conocimiento, momento o intereses de las otras realidades cercanas pero casi desconocidas de las fronteras próximas como de su fauna artística. La aventura de la expedición para conocer al otro suena en el tórax diferente, como una cita a ciegas, predispuestos a lo positivo que resulta el intercambio siempre, proyección geométrica de suma y suma de personas con intereses comunes o no.

Esta búsqueda de intercambio responde a la necesidad de conectar con otros artistas de América latina y extender el horizonte de la mirada.

El cortísimo tiempo jugó a favor para intentar conocernos rápido, sin preámbulos rompimos el hielo y con distinto orden íbamos contando nuestros proyectos y producción, de dónde veníamos, qué cosa nos pasaba o cómo veíamos nuestro contexto. Las distintas o similares variables que condicionan la producción eran expuestas, compartiendo cada uno las experiencias que ha tenido y las direcciones que ha tomado su trabajo, considerando la importancia de otros artistas y sus gestiones en espacios que existen, de los cuales quizás no sabríamos nada si no nos hablan de ellos sus propios moradores.

Esta experiencia me sirvió para re-mirarme y re-mirar los proyectos en los que me encuentro con el espacio Planta Alta y con los artistas con los que trabajamos, aprender de los demás espacios que son presentados y cómo capitalizan sus objetivos; es a la economía de pensamiento a la que siempre se debe sacar provecho.

Un pensamiento sujeto: siempre pensé que lo mejor de las bienales es conocer al otro, conectar, compartir.

La experiencia de Vías en diálogo, un futuro disponible propició el intercambio de ideas y quehaceres a dos artistas de generaciones sucesivas de cada país, visualizando el panorama de producción. Así se pudo tener una lectura de cada generación, además de su lectura del panorama actual. Por distintos motivos históricos siempre ha sido difícil la correspondencia entre estos países vecinos; sobre todo en el plano cultural las políticas han intentado más bien hasta ahora separarnos y han sido esporádicos los intentos de interesarse genuinamente uno por el otro. Lamentablemente Paraguay no tiene las mismas condiciones económicas que los otros países latinoamericanos, y eso hace mella en cualquier actividad que se proponga. La falta de programas educativos orientados hacia la práctica artística nos pone en desventaja a la hora de contar con un público reflexivo, en lo que respecta a las artes visuales.

Por eso resulta tan importante establecer contacto con otros artistas de la región y propiciar el intercambio con el fin de hacer deambular y hacer visible nuestra producción también en otros contextos. Así visitamos en Buenos Aires galerías, espacios donde poder más adelante concretar exposiciones de artistas de Paraguay y a su vez ofrecer nuestro espacio para lo mismo. En ese sentido es destacable la afinidad entre los intereses de las personas que fuimos convocadas por Marina para estas jornadas, de donde han salido ya algunas propuestas para continuar esto que empezamos.

Consciente de que no se hacen amigos de la noche a la mañana, lo bueno es que nos caímos bien y que tenemos que continuar agrandando el círculo de estas presentaciones, porque a alguien siempre le es útil. Para mí fue sumamente importante conocer a Marina De Caro, Graciela Hasper, Enrique Aguerre, Leo Estol, Miguel Barea Mattos, Ana Gallardo, Gastón Pérsico, Cecilia Szalkowicz, Sebastián Alonso, Martin Craciun y Jacqueline Lacasa, además de mis amigos Laura Mandelik, Javier Rodríguez Alcalá, Erika Meza y Javier López.

Bettina Brizuela, Diario de Buenos Aires, 2009
Cortesia da artista

BIOGRAFIAS

Ana Gallardo (1958, Rosario, Argentina). Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina. Artista visual y promotora activa de nuevos espacios de exhibición y reflexión sobre arte contemporáneo. Recibió premios, subsidios y participó de residencias, entre ellos: RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina), Ostende, Argentina (2009); Residencia Casa Vecina, México DF (2008); Primer Premio a las Artes de la Fundación Federico Klemm, Buenos Aires (2007); subsidio del Fondo Metropolitano, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires (2007); beca de la American Center Foundation, Nueva York (2006). Entre sus exposiciones individuales se destacan: *El pedimento*, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires (2009); *Fragmentos para una niña triste*, Le 19, CRAC, Montbéliard, Francia (2008); *Acapella*, Casa Vecina, Fundación Centro Histórico de la ciudad de México, México DF (2008); *Casa Rodante,* Appetite Galería de Arte, Buenos Aires (2007). Algunas de sus exposiciones coletivas son *Lo permanente y lo transitorio*, Centro Cultural de la Embajada de Brasil, Buenos Aires (2009); *El diario personal,* Centro Cultural Parque España, Rosario (2008); *Artistas argentinos,* Galería Fernando Pradilla, Madrid (2008); *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists 1960-2007*, Americas Society, Nueva York (2007); *Ana Gallardo, Graciela Hasper, Guille Olieaziukc*, Art-Cade, Marselha (2007); *29º Bienal de Arte de Pontevedra,* Pontevedra, España (2006).

André Severo (1974). Vive e trabalha em Porto Alegre, Brasil. Mestre em poéticas visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, iniciou, em 2000, ao lado de Maria Helena Bernardes, as atividades de *Areal,* projeto que se define como uma ação de arte contemporânea deslocada que aposta em situações transitórias capazes de desvincular a ocorrência do pensamento contemporâneo dos grandes centros urbanos e de suas instituições culturais. Em 2004 publicou *Consciência errante*, quinto volume da série *Documento Areal.* Em 2008 inaugurou conjuntamente com Marcelo Coutinho, o projeto *Dois Vazios,* que almeja alcançar o embate entre duas vastas paisagens brasileiras: os pampas da região Sul e o sertão da região Nordeste. Dentre suas exposições individuais: *Paisagem Inscrita*, Torreão, Porto Alegre (2001); Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil (1999); *Ainda*, Paço das Artes, São Paulo, e MAC RS, Porto Alegre (1998). Dentre suas exposições coletivas, destacam-se: *Um Território da Fotografia*, Usina do Gasômetro, Porto Alegre (2003); *O Artista Pesquisador*, MAC de Niterói (2001); *A R E A L*, intervenções no Rio Grande do Sul (2001); *Deslocamentos*, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Ceará, (2001), entre outras.

Bettina Brizuela (1969, Asunción, Paraguay). Artista visual y gestora del espacio independiente de arte Planta Alta, en Asunción, dedicado al arte contemporáneo y coordinado conjuntamente con Laura Mandelik. Su obra está ligada por lo general con lo familiar y lo cotidiano, trabajando sobre la transformación de lo conocido en lo desconocido, del recuerdo en una realidad convertida subjetivamente en otra cosa. Trabaja con distintos medios, y utiliza constantemente la fotografía como bolígrafo, con ella lleva un diario visual del día a día. Entre sus últimos trabajos se destacan: año 2009: *Tránsito 2,* Centro Cultural de España Juan de Salazar, Asunción; *Objetos,* Planta Alta (Obra conjunta), Planta Alta, Asunción; año 2007: *20 Instants vidéo numériques et poétiques,* París; *Paraguay esquivo*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; *Resplandores,* Poéticas analógicas y digitales, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; *Era 07* Harto_espacio, Ensalada paraguaya y ensalada tucumana, Montevideo; *LOOP 07 Videoart Ahechá Video Arte de Paraguay*, Escola Massana, Barcelona; *Click*, Fotografía de Autor en Paraguay, Manzana de la Rivera, Asunción, *Homage to domestic familiarity*, Anya Tish Gallery, Houston-Texas. Fue artista invitada de la 5ª Bienal de Mercosur, con *Casa Enyesada*, y a la 3ª edición de la Bienal del Mercosur con el proyecto *Patios Traseros* Proyecto Historias de Ciudad, Intervenciones Urbanas Asunción. <http://www.flickr.com/photos/bettinabrizuela/>.

Claudia del Río (1957). Vive e trabalha em Rosario, Argentina. Artista visual, estudou teatro, pintura e licenciou-se em Artes Visuais pela Escuela de Bellas Artes da Universidade Nacional de Rosario, onde é professora desde 1982. Nos anos 80, trabalhou em circuitos de *mail-art* e *performance*. Desde 1984 expõe suas obras em mostras realizadas em distintos museus, bienais, centros culturais e galerias da Argentina, Cuba, Uruguai, México, Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Itália, Suécia, Suíça, Japão e China. Em 1997, representou a Argentina na Bienal de Havana, Cuba; e, em junho de 2004, participou como artista residente no Artekelu, em San Sebastián, Espanha. É co-fundadora do *Club Del Dibujo*. http://clubdeldibujo.wordpress.com/

Diana Aisenberg (1958). Vive e trabalha em Buenos Aires, Argentina. Como artista sua trabajo nasceu no desenho e na pintura e se expandiu consideravelmente em seus projetos pedagógicos e seu dicionário de arte. Ganhou destaque na Associação de Críticos Argentinos por sua atuação docente no ano de 2000 e o prêmio "J.A Martínez" em 2003. Foi coordenadora da área de artes visuais, cursos e eventos especiais do Centro Cultural Ricardo Rojas da Universidade de Buenos Aires. Coordenou a rede nacional de cursos de plástica e clínicas de artistas para análises de obra, em Buenos Aires e em todo o país. Foi curadora do espaço jovem arteBA, em 2006. Organiza a Residência de artistas RIAA desde 2006. É autora de *Histórias da Arte: dicionário de certezas e intuições*, projeto de construção coletiva premiado por Trama para a investigação da prática artística e sua projeção social. Entre suas mostras individuais estão: *Escuela/Salta*, MAC Salta, 2009; *Maestro,* Fundación Arteviva, *Project room*, feira arteBA, 2005; Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1992. Entre as mostras coletivas, destacam-se: *Vé, Vete y Vuelve,* Alianza Francesa, Buenos Aires, 2008; *150 mts Poéticos,* Centro Cultural *España*, Córdoba, 2007 e *Boquitas Pintadas*, Shangrilla, 2007. www.historiasdelartedicc.blogspot.com e www.daisenberg.spaces.live.com

Diego Melero (1960). Vive e trabalha em Buenos Aires, Argentina. Artista, sociólogo y entrenador de fisicoculturismo. Entre 1980 e 1983 estudou desenho e pintura com Guillermo Kuitca. Em 1986 ingressou na carreira sociológica, na Facultad de Ciências Sociales (UBA). Em 1999 realizou *El origen de la família, la propiedad privada y el Estado*, na Galeria Archimboldo, em Buenos Aires, onde cruzou as ciências sociais e a arte. Em 2007 participou da Documenta XII, em Kassel, com sua performance *Sobre el problema de acceso a la vivienda*. Desde então, realiza performances envolvendo aulas de ginástica e filosofia política, entre as quais se destacam as realizadas na Galeria Archimboldo, Buenos Aires (2008), Fundación Telefônica de Argentina, Buenos Aires (2007) e na última Bienal Venus, coordenada por Roberto Jacoby.

Enrique Aguerre (1964, Montevideo, Uruguay). Realizador de video y entornos digitales, miembro fundador del NUVA (Núcleo Uruguayo de Videoarte), coordina el Departamento de Video del Museo Nacional de Artes Visuales desde 1997. Desde 1989 produce videos asistidos por computadora: *Movimiento aparente,* en 1989, *Apóstoles de metal*, en 1993, *Centinela,* en 1994, y *Autorretrato,* en el 2003, entre otros. Produció CD ROM interactivos y desarrolla dos proyectos web: L_K Lab, en el 2002, y Suite-leibniz un año más tarde. Actuó como curador de nuevos medios en eventos tanto locales como internacionales en el 2003. En Uruguay exhibió su trabajo en el Museo Nacional de Artes Visuales, el Instituto de Cooperación Iberoamericana/AECID, el Instituto Goethe, el Centro Cultural del Mec, la Fundación de Arte Contemporáneo (FAC), entre otros. Videografía seleccionada: *Videopoesía no. 4 (El Saco de Tiépolo* (1989), *Hash, Hash* (1991), *San Agustín* (1991), *Ducassianas* (1992), *Estado de Gracia* (1993), *Traza* (1995), *Cautiva Orbita* (1997), y *RR como río* (1999). A partir del 2005 edita el blog http://fronteraincierta.blogspot.com

Francisco Reyes Palma (1945). Vive e trabalha na Cidade do México. Historiador, curador e crítico de arte mexicano. É pesquisador do Centro Nacional de Investigação do INBA: CENIDIAP e membro fundador do Curare, espaço crítico para as artes (México), do qual é presidente e colaborador permanente na revista de mesmo nome. Autor de ensaios sobre curadoria, museus, colecionismo, educação e formação artística no México.

Francisco Tomsich (1981). Vive e trabalha em Montevidéu, Uruguai. Artista visual e escritor. Estudou com Francisco Siniscalchi e no Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, em 2000. Atualmente, cursa Licenciatura em Letras Modernas (FHCE, Montevideo) e integra o coletivo *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común*. Em 2007 obteve um prêmio-bolsa no 52º Salón Nacional de Artes Visuales. Participou de 14 exposições coletivas em Montevidéu, Maldonado, La Coronilla, Conchillas e Berlim.

Gastón Pérsico (1972, Buenos Aires, Argentina). Artista y diseñador gráfico, egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Rogelio Yrurtia. En 1997 se graduó en Diseño Gráfico (Universidad de Buenos Aires). Participó en la Beca Kuitca 2003-2005. Ha expuesto individualmente en CCEBA, Instituto Goethe, Belleza y Felicidad, y en forma colectiva en la Alianza Francesa, el Centro Cultural Borges, Centro Cultural Rojas, MAC (Bahía Blanca), Traschi Gallery (Santiago de Chile), MAC Niteroi (Río de Janeiro), entre otras. Recibió el CIFO Grant Program 2007 (Miami), y en 2009 participó en la 2ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe (Puerto Rico). Formó parte del colectivo interdisciplinario *Suscripción* (1999-2005). Desde 2006 publica *Script* (Madrid-Buenos Aires) junto a Cecilia Szalkowicz y Mariano Mayer.

Gonzalo Pedraza (1982). Vive e trabalha em Santiago do Chile. Curador, licenciado em Teoria e História da Arte (2006) e mestre em Estudos Latino-Americanos, ambos pela Universidad de Chile, é investigador adjunto no projeto INCUBO (www.incubo.cl) e professor da disciplina "Historia del arte y Estudios Visuales", da UNIACC. Realizou as curadorias das exposições: *Colección Vecinal*, na Galería Metropolitana (Santiago do Chile); *Arte con mayúscula*, Galería Espacio G. (Valparaíso), entre outras. Em 2009, desenvolveu o projeto de Curadoria *Pintura/Fotografía* para a Galería AFA na ARTEBA (Buenos Aires) e Curadoria *Obra especifica Yoshua Okon*, na Galería Gabriela Mistral (Santiago).

Graciela Harper (1966, Buenos Aires, Argentina). Artista, no estudió en escuelas de arte; asistió en cambio a seminarios teóricos y a talleres basados en el de Diana Aisenberg. En 1991 obtuvo la beca de la Fundación Antorchas para el taller de Guillermo Kuitca. Desde 1989 presentó varias muestras individuales, entre ellas: en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en la Galería Ruth Benzacar, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en Buenos Aires; en la galería Annina Nosei de Nueva York, y la Chinati Foundation, de Texas, EE.UU. También participó en muestras colectivas, entre ellas: *From Confrontation to Intimacy: 1960/2007*, Americas Society, Nueva York; *Lo(s) Cinético(s)*, Museo Reina Sofía, de Madrid, Instituto Tomie Othake, San Pablo; *Cromofagia,* Sala Gasco, Santiago de Chile, y en la Galería Nara Roesler, San Pablo. En 2000/01 recibió la beca Fulbright-FNA para una residencia en Apex Art, Nueva York. En 2002 participó de la residencia de la Chinati Foundation, Texas, y coorganizó *Encuentro,* en el Instituto Goethe, de Buenos Aires, publicado en la revista de arte *Ramona* 29/30. En 2005 participó del Bellagio Center Residency Program / Rockefeller Foundation, en Italia. En 2006 cofundó la RIAA-Residencia Internacional de Artistas en Argentina. En 2007 la editorial Adriana Hidalgo, junto a la galería Ruth Benzacar, publicó un libro monográfico sobre su obra. En 2009 cofundó el Centro de Investigaciones Artísticas.

Jacqueline Lacasa (1970, Montevideo, Uruguay). Artista, curadora independiente, licenciada en Psicología, realiza estudios de posgrado en Psicoanálisis, Psicodrama y Esquizoanálisis aplicado a la teoría del arte. Miembro y docente de la Fundación de Arte Contemporáneo en Montevideo (FAC). Miembro de la Asociación Internacional

de Críticos de Arte (AICA). Desde 1999 realiza el proyecto: "La Hija Natural de JTG". Durante 2007-2009 desarrolla el proyecto "Museo Líquido", como directora del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay. Actualmente desarrolla el proyecto artístico "La uruguaya". Su obra ha sido expuesta en Argentina, Brasil, Chile, Cuba, España, Egipto, Estados Unidos y México.

Javier Rodríguez Alcalá (1960, Asunción, Paraguay). Arquitecto y docente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción, fue director de la Escuela de Bellas Artes de Asunción y curador en la 7ª Mostra Internazionale de Architettura /La Biennale di Venecia, y en *la* IV Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, Brasil. En Asunción ha colaborado con la organización de exposiciones y publicaciones y expuso en muestras colectivas de artes plásticas. Asesor del Centro Cultural de la República El Cabildo, de Asunción, Paraguay, y director del Observatorio Cultural de la misma institución. Actualmente coordina allí proyectos de investigación.

João Modé (1961). Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista com diversas exposições no Brasil e no exterior entre elas: *28ª Bienal de São Paulo,* em 2008; *A Cabeça*, individual na galeria A Gentil Carioca, RJ; *Contraditório – Panorama da Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo em 2007; *Stopover*, Kunsthalle Fribourg, Suíça; *Abrigo Poético – Diálogos com Lygia Clark*, MAC Niterói, RJ, ambas em 2006; *Bienal de Praga,* National Gallery, Praga, República Tcheca, e *Rede,* MAM do Rio de Janeiro, em 2003. Seu trabalho articula-se por uma noção plural de linguagens e espaços de atuação. Alguns projetos envolvem a participação direta do público.

Júlio Lira (1959). Vive e trabalha em Fortaleza, Ceará. Artista y bacharel em Ciências Sociais, pela Universidade de Fortaleza (1982) e Especialista em Desenvolvimento Urbano e Regional, pela Universidade Federal do Ceará (1983). Cumpriu os créditos de Mestrado em Desenvolvimento Urbano e Regional, na Universidade Federal de Pernambuco, em 1986. Em 2003 iniciou o Projeto Percursos Urbanos (CCBNB). Desenvolve diversos projetos, entre eles: Projeto Gestos Pela Cidade (2007) e Projeto Movimentos Improváveis (2008). Estudou Gravura, com Eduardo Eloy, em Fortaleza; Litogravura, na Oficina Guaianazes, em Olinda; e fez cursos de cerâmica, fotografia, vídeo-instalação e curadoria. Atualmente, faz especialização em Audiovisual em Meios Eletrônicos, na Universidade Federal do Ceará. http://juliolira.wordpress.com/

Laura Mandelik (1977, Buenos Aires, Argentina). Artista y fotógrafa de moda, actualmente vive y trabaja en Asunción, Paraguay. Coordina junto a Bettina Brizuela la Galería Planta Alta. Estudió entre el 2006 y el 2007 historia de la fotografía, iluminación y producto, en Motivarte, Buenos Aires; en el 2004 participó del Taller de Ensayo Fotográfico con Jorge Sáenz, en Asunción, y entre 1998 y 2002 se graduó de técnica y licenciada en Diseño Gráfico en la Universidad Católica de Asunción. Entre sus exposiciones más destacadas cabe nombrar, en el 2009, *Tránsito 2,* en el Centro Cultural de España Juan de Salazar, de Asunción; *Objetos* (Obra conjunta), Planta Alta, Asunción; *Casas Eléctricas,* Galería Planta Alta, Asunción; y, en el 2008, *La silla de acá y la silla global,* intervenciones vectoriales en el espacio (interiores y calle) work in progress, en la Galería Planta Alta, Asunción.

Leopoldo Estol. (1981, Buenos Aires, Argentina). Ni bien terminó el secundario empezó a estudiar Historia del Arte pero la abandonó después de algunos años de frecuentar talleres de artistas, donde encontró charlas más horizontales. Pasó por el taller de Pablo Siquier, por varios de Martín Kovensky, fue los sábados con Jorge Macchi a comer y compartir trabajos sobre una mesa. Ahí nomas le tocó formar parte de, hasta hoy, la última beca de Guillermo Kuitca: un grupo muy movido de compañeros. Escribe textos compartiendo las obras que más le apasionan; viajó a la Bienal del Mercosur anterior y hace poco volvió a dibujar; disimuladamente pasa música y se le mueve en bicicleta. Sus muestras por un rato siguen en el Sur. A su manera, sigue estudiando.

Lucas Rubinich (1955). Vive e trabalha em Buenos Aires, Argentina. Licenciado e professor de Sociologia na Universidade de Buenos Aires, Argentina. Graduado pelo Programa de formação de jovens investigadores do Centro de Estudos de Estado e Sociedade, Buenos Aires, 1986. Especialista em Sociologia da Cultura.

Marcos Villela (1962). Vive e trabalha em Porto Alegre, Brasil. Doutor em Educação e Professor Titula do Programa de Pós-graduação em Educação da PUC/RS. Presta assessoria a inúmeros organismos públicos e privados do país.

Maria Helena Bernardes (1966). Vive e trabalha em Porto Alegre. Graduou-se em desenho e gravura na UFRGS. Realizou exposições individuais no Museu Metropolitano de Arte, Curitiba, 1994; e na Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre, 1998. Por meio da colagem de tecidos e vidros sobre paredes, pratica interferências sutis que problematizam os limites entre a obra de arte e o espaço onde ela é inserida. Entre as mostras coletivas de que participou, destacam-se VIII Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, no Solar do Barão, 1988; e *Plano B*, Porto Alegre, 1997. Recebeu bolsa/ateliê–residência da Cité Internationale de Arts, na França, e atualmente trabalha em Porto Alegre.

Martín Barea Mattos (1978, Montevideo, Uruguay). Artista y poeta, realizó y gestionó importantes proyectos, performances y exposiciones. Desde marzo de 2006 coordinó las cuatro temporadas consecutivas del ciclo semanal de lecturas, recitales y performances de escritores, actores y músicos contemporáneos *Ronda de poetas* <http://www.rondadepoetas.blogspot.com/>. En 2008 fué invitado a la 4ª edición de FLAP! Festival Latinoamericano de Arte y Poesía, San Pablo, Brasil. En 2007 realizó la exposición Afiches y Archivo Sonoro / Ronda de Poetas, que consta del audio de 60 autores registrados en vivo durante el ciclo, en Subte Municipal de Exposiciones, Intendencia Municipal de Montevideo. En el marco del Encuentro Regional de Arte (ERA), fue invitado

por la Fundación de Arte Contemporáneo (FAC), a realizar arte-acción por los barrios de La Teja y Villa del Cerro. Ese mismo año coordina y participa del asalto poético urbano, llamado Autocracia: el poder del auto. Poesía en autos-parlantes. Ha editado varias publicaciones de poesía, entre las: *Por hora, por día, por mes* (Estuario/ Hum, Montevideo, 2008); *Los ojos escritos* (Feria nacional de libros, dibujos y grabados, Montevideo, 2003); *Dos mil novecientos noventa y cinco* (Artefato, Montevideo, 2003) y *Fuga de ida y vuelta* (La gotera, Montevideo, 2000).

Martín Craciun (1980, Montevideo, Uruguay). Realiza estudios avanzados en Arquitectura y Urbanismo (Farq, UDELAR), Diseño Gráfico (ORT), Música, Sonido e Imagen (EUM, UDELAR), Guitarra e Ingeniería de sonido. Trabaja desde el colectivo alonso+craciun a partir del año año 2003. Participante activo de diversas agrupaciones universitarias, Mesa de Vivienda/ Ceda (FARQ, UDELAR), Comisión de Vivienda Social (CoViSo, FARQ, UDELAR) Comisión de Extensión (FEUU) (2000-2004), ligado al campo de la vivienda social y la extensión universitaria. Compositor de piezas musicales para obras artísticas, compilados, remixes, bandas publicitarias, cortos, animaciones, programas de TV, etc. Formó parte de diversas bandas del medio local, como programador, dj, tecladista (Boomerang 2002-2004) y guitarrista (Sordromo 2004-2007).

Martín Verges Rilla (1975). Vive e trabalha em Montevidéu, Uruguai. Artista visual, estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes y Arquitectura de la Universidad de la República, em Montevidéu. Trabalha com desenho, pintura e instalação. Integra o coletivo *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común*. Exposições individuais: *Plan Fénix 2: Los Medios*, Plataforma M.E.C., Montevidéu, (2009) e *Cézzzanne*, Salle Marcel Sandoz, Cité Internationale des Arts, Paris, França. (2007). Principais coletivas: *Noces de Papier*, Maison des Auteurs, Angouleme, (2008); *Settimana a Venezia,* A. C. Spiazzi, Veneza, (2007); *1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre (1997). Residências: Cité Internationale des Arts, Paris (2007).

Nicolas Floc'h (1970). Vive e trabalha em Paris, França. Ao longo da sua carreira como artista, realizou performances e exposições em todo o mundo. Sua mais recente performance, *La Feuille*, foi apresentada no Musée d'art comtemporain, Bolzano; FRAC des pays de la Loire, Carquefou; Institut Français, Munique (2007). Entre suas exposições coletivas, destacam-se: *Biennale de Rennes*, Musée des beaux-arts, Rennes (2008); *Pleins phares*, *Le point éphémère*, Paris (2007). Exibiu seus trabalhos em exposições individuais, dentre as quais se destacam: *Matucana 100*, Santiago do Chile, Chile (2008); *Véhicule*, Transpalette, Bourges, França (2006); *Beer Kilometer*, W139, Amsterdã, Holanda (2004), entre outras. http://www.nicolasfloch.net/

Nicolás Paris Vélez (1977). Vive e trabalha em Bogotá, Colômbia. Arquiteto, pedagogo e artista visual, em 2007 obteve a bolsa MUSAC de criação artística, pelo Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León. Em 2006 ganhou o prêmio de Colección Banco BBVA Colômbia, no Salón de Arte BBVA. É autor do livro de artista *Doble Faz*, Edição la Silueta (2008) e, recentemente, desenvolveu projetos educativos para apoiar o trabalho de departamentos de educação em museus, como Salas Didáticas, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia (2009); laboratórios e oficinas, no Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Espanha (2007). Entre suas exposições individuais está *Algo Tan Simple Como Una Línea Y Un Circulo*. Laboratorio 987. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Proyecto Amorir/ alonso+ craciun

El colectivo **alonso+craciun** genera, da forma y lugar a iniciativas proyectuales de diferente orden. En esta manera proyectual consideran los siguientes principios de trabajo, entre otros:

–Pensar la fenomenología de lo real como una materia vuelta inteligible a partir de múltiples relaciones y técnicas de representación/ presentación.

–Preocupación por los modos de relación con el llamado "público" y la construcción de los mismos.

–Interés en los formatos de difusión y socialización de los procesos y resultados de los proyectos.

Desde el 2003 han desarrollado proyectos que involucran: fotografías, videos, instalaciones, acciones, textos, publicaciones, espacios de exposición y presentación, talleres, cursos, charlas.

Ricardo Basbaum (1961). Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Artista multimídia, escritor, crítico, curador e professor do Instituto de Artes da UERJ e da Faculdade Santa Marcelina. Iniciou seu trabalho a partir dos anos 80, realizando performances, ações, intervenções, textos, manifestos, objetos e instalações. Entre as exposições individuais e coletivas mais importantes estão a 25ª Bienal de São Paulo (2002) e o *urban tension* (museum in progress), em Viena, 2002. É autor de *Além da pureza visual* (Zouk, 2007), e dos livros de artista *G. x eu* (1997) e *NBP x eu-você* (2000). Colaborador dos livros *The next* documenta *should be curated by an artist*, ed. Jens Hoffmann, Frankfurt, Revolver, 2004, e *Interaction: artistic practice in the network*, org. Amy Scholder e Jordan Crandall, Nova York, Eyebeam Atelier e D.A.P., 2001, entre outros. Organizou a coletânea *Arte Contemporânea Brasileira – texturas, dicções, ficções, estratégias* (Contra Capa, 2001). É co-editor da revista "item", voltada para arte e cultura contemporânea. Desenvolve desde 1990 o projeto *NBP – Novas Bases para a Personalidade*. Desde 1994, desenvolve o projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* – apresentado na documenta 12, Kassel, em 2007. http://www.nbp.pro.br/

Ricardo Resende (1962). Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Mestre em História da Arte pela ECA–USP, tem carreira centrada na área museológica. Atualmente, é diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte e curador da Sociedade Amigos do Projeto Leonílson. Trabalha como curador independente em projetos especiais em instituições como o MAM – SP e MAC – USP.

Rosario Bléfari (1965). Vive e trabalha em Buenos Aires, Argentina. Cantora, compositora, atriz e

escritora. Começou sua carreira na banda de rock Suárez, com a qual gravou cinco discos. Seu mais recente álbum, o quarto de sua carreira solo, chama-se *Calendario* (Fan Discos, 2008). É colaboradora dos cadernos *Las 12* e *Soy*, do jornal argentino *Página 12*. Escreveu e dirigiu obras de teatro ("*Somos nuestro cerebro*" e "*¿Somos nuestros genes?*", ed. Eudeba) e poesia (*Poemas en prosa*, ed. Belleza y Felicidad). Como professora, ministrou oficinas de letras de música no Estudio Urbano (2007-2008) e no programa Arte rodante, para capacitação docente do Ministério de Educação da Argentina, nas regiões de Jujuy, Mendoza, Tierra del Fuego, Córdoba y Posadas (2007-2008). Dirige jornadas literárias em Buenos Aires e, em 2008, foi artista convidada do *Worldtronics* – Festival internacional de música eletrônica de Berlim/Alemanha. www.myspace.com/rosarioblefari

Sebastián Alonso (1972, Montevideo, Uruguay). Artista, licenciado en Artes Plásticas y Visuales, en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República (IENBA/UDELAR), realizó estudios avanzados en Arquitectura y Urbanismo (FARQ, UDELAR). Integra colectivos de producción e investigación artística desde 1996: Alonso+Marroig 2002/2005; Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación e Identidad, desde 2004 (junto a Miranda, Vicci, Turell, Marroig); integra el grupo Nisivoccia/de Souza/Alonso desde 2004; integra el colectivo alonso+craciun desde 2003. Docente en la Unidad de Relacionamiento con el Medio (URM/IENBA), trabaja en proyectos que vinculan la institución de enseñanza con el medio físico y social, desde una vocación por desarrollar proyectos en el espacio público, en el terreno de lo social, lo relacional y artístico. Ha desarrollado actividades de extensión universitaria en diversos proyectos centrales del IENBA, desde 1989 ("Campaña por los pueblos y su cultura en Libertad", "Barrio Reus", actividades centrales por los Derechos Humanos 2004/2006). Entre sus proyectos se destacan: "Pa(i) sajes económicos y otros", 2002/2003, "The Golden Coast" 2005.

Tania Bruguera (1968). Vive e trabalha em Havana (Cuba) e Chicago (EUA). Artista e pedagoga, é formada pelo Instituto Superior de Arte de Havana e no Instituto de Arte de Chicago. Tania conceituou e dirigiu como artista o projeto Cátedra Arte de Conduta, em 2002, em Cuba.

Tradução | Traducción | Translation

For an available art

For the Mercosul Biennial Foundation art is an instrument for the exercise of citizenship, and education is the way into an understanding of art. It is through education for art that we believe the citizen will be able to perceive the world more reflexively and actively in political, cultural, environmental and sociological terms. The result will be an individual more active and aware of his or her social role.

Our mission is therefore to offer cultural and educational projects, adopting the best practices in administration, encouraging dialogue, promoting respect for diversity and equality of opportunity for all. That is why our biggest investment is the educational action that we develop for each Biennial and its continuation.

In its thirteen years of existence, the Mercosul Biennial Foundation has sought to improve its actions in the fields of art, education and research, to expand its contributions to the community. We are enormously pleased to put the 7th Mercosul Biennial Education Programme into practice, as a landmark not just in the development of this Foundation, but also, we hope, a landmark in art teaching throughout Rio Grande do Sul and an important contribution to art education. A project like this promotes community mobilisation and the insertion of the individual into the conditions of contemporary art; an individual who – despite not having access to the exhibitions due to the distances between the towns – can feel an active part of this reality. A project like this, which understands art as an exchange of knowledge and considers it as a process of constructing thought, manages to reach the local, regional and Latin American public, fostering the richest aspect of human relations: dialogue, exchange of experience, and the breaking down of boundaries, whether geographical or social.

The educational material presented here has been devised by the education curators and the artist Marina de Caro, and is the result of the dedication and efforts of a team working to provide the tools for the exercise of citizenship. And that is what art means for us.

Mauro Knijnik, president of the 7th Mercosul Biennial
Beatriz Bier Johanpetter, vice-president and director of education for the 7th Mercosul Biennial

---

Utopias Never Die, or The Search for the Treasure and The Map of its Course

By Marina De Caro, Curator of Education

…for the child
in love with maps
and stamps
the universe matches
his vast appetite…
Jean-Luc Godard

I never believed those who wanted to be rid of utopias in order to leave their treasured space to the market that, guarded by that jealous dog Cerberus, defended consensus and social conformity.

Where are the ones who still dare to work and carefully sketch another universe, the ones who further projects to quench the thirst for a different world?

Like treasure hunters, we artists trust that utopias still exist, even though perhaps the most widely read historical discourse announces another vague fate. Whether latent or actual, utopias are the engine for action, the place of the possible, of the potential and the operative. To reach utopias, one must dare to trace new and strange paths. Imagination is the mother of utopia. Who does not imagine living in a world where we all have a voice and a vote, where we tend to small ideas so that even the most modest lives are endowed with history?

Potential artists and projects at hand: clear, sound, practical, generous and collective, we artists know how to make them come out. Between practice and theory, we find experiences that, for years, have been cultivating listening, speaking, screaming and whispering, poetry and art. Before in an intimate space and now in one broader, we mark on the map the sites of convergence, the micropolis, the independent and experimental cities.

A Catalogue of Possibilities

Between idea and reality, this education curator fell in love with the experiences of fourteen artists that, after being enacted in Rio Grande do Sul, are available to anyone willing to take them on and given them new nuances.

We share a network with Uruguay and Brazil that turns a border into a shared space: Rivera / Santana do Livramento. A space for both Uruguayans and Brazilians. The imagination of utopia is possible: all we have to do is look around.

Pencils that delimit or blur the thresholds and margins of school. They act from a certain place, from anyplace... "wherever you are, you can draw."

We take a ride in the vehicle of song. Whoever drives and steers makes the music play: "There is no timetable for art, it is a way of traveling," it says and drives away.

There is a slippery object in Pelotas, an object with a life of its own that is given over to the imagination of whoever desires it. A generous object that can give form to anything that happens, endow it with meaning and interest. Thus, without taming a process or crystallizing a method, art becomes gesture.

Places do not exist until they are represented, and not all places are found in the pages of the atlas. Like ants, artist working hard together enjoy it when they find a "common portrait."

Teaching art or learning what people understand art to be. Children are the curators because they know

what art is, and we want to understand them.
Reality and art have a shared trait: they are both incomplete and vague and, to talk about either, we need all the words there are. By delving into the dictionary, our dictionary, the dictionary of endless definitions, the one that awaits our ideas, we come across many essential words, certainties and intuitions.

If we listen to reality, we sense that art is capable of moving ahead while listening, of jumping about while drawing, of wandering while discovering, of learning while in motion.

We find new places when we give the city a massage, when we turn it into another landscape. In the end, its treasures are not buried; they are on the surface. In each of us lies all of our treasures.

Wishes come true, it's just a question of knowing how to formulate them precisely. Working together, hammer and nails in hand, it is more possible to make them happen.

The wind speaks, conversing throughout the Tavares region. There are artists who translate its words for us. Where once there was only wind, we now recognize the hum of conversation.

Some work meticulously to reveal secrets. They use diagrams, precise methods and eloquent instructions. School, then, becomes a laboratory, not a scientific laboratory, but one for drawing.

Together, we can imagine the present. Essays and trials, translations, questions and joint efforts come together on a work table.

And don't forget:
There are studios throughout the city. We trace the lines that connect schools, artists and ideas, lines we don't want to erase.

We start out visiting Argentina, Paraguay and Uruguay in order to imagine a map of artists' communities. Like a mirror, our eye, focused on the other, enlarges space and proliferates the number of future projects that come before us.

In the 21st century, utopias are a space of creation, and educational spaces can make those utopias possible.

Many of us keep working so that the ashes of the Phoenix become pigment.

On the Education Project **Artists at Hand:** Education as a space for the development of experimental micropolises

By Marina De Caro, Curator of Education

In early 2008, Victoria Noorthoorn, a freelance curator who works out of Buenos Aires, and Camilo Yáñez, a curator and artist who lives and works in Santiago, Chile, invited me to form part of a curatorial team. Specifically, they asked me to be the Educational Curator, a position within the overall curatorial project that they were submitting to the open international call issued by the Fundação Bienal do Mercosul for the Curatorship of the 7th Biennial.

The submission was awarded the project, and I embarked on the enormous challenge of conceiving, from the place of an artist, a proposal that would bring together my ideas about art and education. The proposal would enact projects that, thus far, had only been developed on a private level.

The basis for my work entailed considering the Biennial, and specifically the Education Project, as a period during which to question, investigate and experiment with possible connections between art and education. I wanted to avoid focusing on the physical space of the exhibitions, or limiting the project to the artists invited to participate in the Biennial. Hence, the proposals and experiences formulated by the Education Project entailed decentralization. It furthered actions in an array of directions and settings.

In keeping with the overall curatorial vision of *Grito e Escuta*, to which the outward spread of ideas was central, a map of action was drawn beyond the gates of the Biennial and of Porto Alegre. The project's conception involved the entire region of Rio Grande do Sul, as well as neighboring countries Argentina, Paraguay and Uruguay.

The Education Project acted in response to an observation that we deem fundamental: in recent decades, as a result of the free market economic policies of the 1990s, education projects have been frozen in time, and their institutions abandoned; little has been done to review educational methodologies and practices. At the same time, a good many independent and self-run projects have been developed by contemporary artists and other social players. Many artists geared their efforts towards re-establishing social bonds, thus expanding their area of action, rethinking their own practices and responding to the needs of both the art community and the society at large. The projects developed by such artists represent a considerable educational capital. Many of them implemented experimental and non-formal methodologies in the field of education, forging dialogue and confrontation with the formats of official education, its policies and agenda. Other artists simply, and more quietly, accumulated educational capital.

The vision of the Education Curatorship for this 7th Biennial, then, entailed partaking of these pre-existing artists' proposals, conceiving of education as a place for the development of "experimental micropolises," an intimate and autonomous space to house small actions geared towards the exploration of reality and social connections. It furthers the exercise of poetic thought beyond

the homogenous social imaginary of established institutions and systems.

Thus, the space of education turns into a laboratory for thought, showing that "el arte puede instalarse en la vanguardia, a la manera de un laboratorio conceptual, ideológico, intelectual y filosófico".[1]

Artists at Hand
Experimental Pedagogies and Translation Project

In order to further the convergence of the educational institution and the projects of contemporary artists, of art and non-art practices, of art and reality, we developed and implemented a residency program called **Artists at Hand**. This program took place in various regions throughout Rio Grande do Sul. Twelve projects whose origins lay in the field of contemporary art were selected. The projects, almost all of which were from Latin America, were then adjusted and translated, so to speak, to be moved from the art system to the educational system. This dialogue with the selected artists entailed many different instances, such as work with teachers and students, as well as the general public, during the Biennial itself.

As viewers are active agents capable of expression, participation and the free exchange of ideas, they were invited to participate in these residencies as teachers, students, collaborators or audience. Their experiences, both on the individual and group levels, constitute a special form of intelligence, one that we are interested in enabling to speak, thus enriching artistic practice and furthering reflection as the logical outcome of experience. Each visitor to the Biennial who had previously taken part in these educational projects had a point of view on artistic practice, its communication and social role. This is an invaluable basis for beginning to incorporate information about the works and proposals presented at this 7th edition of the Biennial.

The residency project was geared towards the experience and production of a participatory artistic project, one opened both to the educational community and to the larger community. Through this experience, we hope that the Biennial will not be understood as the only model for artistic and cultural projects; we hope, rather, that by means of a concrete practice it will contribute to the appropriation and understanding of artistic processes.

The artists invited to participate in the month-long residency project in the different regions of Rio Grande do Sul were mostly Spanish and English speaking.

Participants:

In **Porto Alegre**:
Júlio Lira, *Percursos Urbanos.*
Nicolas Floc'h, *El gran trueque: proyecto para deseos colectivos*

In **Porto Alegre**:
Diana Aisenberg, *Historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones*

In **Porto Alegre, Canoas and Montenegro**:
Diego Melero, *La filosofía política en el gimnasio*.

In **São Leopoldo and Teutônia**:
Rosario Bléfari, *Taller de canciones: sugestión y escritura como notación musical, la canción o* cómo decir las cosas bien

In **Riozinho**:
Francisco Tomsich and Martín Verges, *Traspuesto de un estudio para un retrato común*

In **Pelotas and Rio Grande**:
Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

In **Caxias do Sul**:
Gonzalo Pedraza, *Colección Vecinal*

In **Santa Maria**:
Claudia del Río, *Club del dibujo*

In **Tavares and Chuí**:
Maria Helena Bernardes and André Servero, *AREAL: arte da conversação*

In **Santana do Livramento/Rivera, Barra do Quaraí/Bella Unión, Quaraí/Artigas and Aceguá/Acegua**:
João Mode, *Projeto REDE*

In **Montenegro, Estrela and Santa Clara do Sul**:
Nicolás Paris, *Laboratorio de dibujo Arquitectura Plegable*

This residency project engaged the institutions and authorities of the different regions of Rio Grande do Sul in order to enable access to the educational system. This was possible thanks to the efforts of a group of individuals whose enthusiasm, as well as professional and personal connections, made it possible to build an effective network of working relations.

Due to how complicated it is for foreigners to arrive to an unknown city and effectively work in education there, this residency program was organized around three distinct instances:

Research trip whose aim was to make contact with teachers and other relevant cultural players capable of collaborating in the production and organization of the residencies and other community-oriented projects.
Roundtable to present publically the projects formulated for the residencies and to work behind closed doors with invited intellectuals for a period of two days on the pertinence, possible translation and redefinition of the various proposals.

Residencies: enactment of the twelve projects.
After the respective research trips were carried

1. Michel Onfray, *La potencia de existir. Manifiesto hedonista*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007, p. 162.

out in the months of June and July, the artists-in-residence and invited intellectuals participated in a roundtable in Porto Alegre from July 21 to 24.

Roundtable

All the artists selected to participate in the residency program were asked to present their projects in Porto Alegre. In addition to the artists, participants in the roundtable included intellectuals concerned with the dialogue between art and education. These guests were conceived as interlocutors and witnesses capable of accompanying the projects and their development from a keen critical perspective.

The public presentation segment of the roundtable meeting lasted two days, during which there were public discussions of issues relevant to the proposals of the artists-in-residence. These issues were presented by the artists themselves, with the collaboration of one of the guest intellectuals who acted as mediators.

The issues addressed were: *Art as a new social network; Contemporary artistic practices, between individual expression and collective knowledge; Art as tool and methodology for education; Possible dialogues between the contemporary artist and formal education,* and a final encounter entitled *Conclusions: movement, thought and knowledge.*

Almost 700 teachers attended the roundtable, and others did so remotely online. After each presentation, an open debate was held in which questions that interrogated the problematics of each presentation were formulated. The critical level of the debate was impressive.

Many of the teachers in the audience were eager to work with the methodologies presented by the artists-in-residence. Due to their interest, it proved necessary to find more alternatives for collaboration between teachers and the artists-in-residence, who ultimately occupied a physical space in the Pre-Biennial: Índices e Anotações, in the Santander Cultural.

The following two days consisted of closed-door sessions, a more private setting in which the artists worked intensively, generously rethinking their own projects and opening them up to debate. It was very important to think jointly about the pertinence of the 7th Biennial's Education Project, the feasibility of making a contemporary art project act that could have an impact on the educational system, among many other issues.

The organization of the final two days of the rountable was more organic and less rigid than the other sessions. There was room to attend to the needs and problematics of the artists themselves and their projects.

The intellectuals who worked on this process and attended the roundtable included Lucas Rubinich (Argentina), Tania Bruguera (Cuba), Francisco Reyes Palma (Mexico), and Marcos Vilela and Ricardo Resende (Brazil).

Spaces at Hand / Practical Maps

In keeping with the idea of decentralizing the Education Project, it was considered very important to involve the Porto Alegre art community, as well as the artistic and educational projects already underway in the city. The aim was to allow these projects to dialogue with the institutionalized educational system, specifically with schools.

The first step was to map the private studios, workshops, and institutions connected to contemporary art and its practices. The studios found in that process were invited to design an activity. A program of activities entitled *Espacios en disponibilidad / Mapas prácticos* (Spaces at Hand/ Practical Maps) was designed on the basis of the proposals in keeping with the overall vision of the curatorship of *Grito e Escuta*. That program was distributed to the educational community and the general public.

During the course of the Biennial, the schools and viewers who asked to participate in the workshops were able to choose from a wide range of activities proposed by contemporary artists working in Porto Alegre. Schools could also invite some of those artists to carry out activities within the educational institution.

The map that resulted from this process suggests another possible connection between educational institutions and artists from Porto Alegre, whose projects can expand over time. A map can be a more fluid and lasting dialogue between the art and school communities.

Tracks in Dialogue, A Future at Hand

Just as this edition of the Biennial deemed it important to involve the city of Porto Alegre and its artists in a program that increased the visibility of the educational and artistic work already in progress in the city, it was deemed important to increase the visibility of artistic thought from Latin America.

Thanks to the Fundação Bienal do Mercosul which helped connect different art communities in the cities of Asuncion, Montevideo and Buenos Aires, efforts have been made to further the exchange between these groups for future regional projects.

We believe that this is just the beginning of an interesting network for joint projects, communication and dialogue between artists. Such a network is necessary for conceiving and designing new projects that reflect the interests of these communities and of contemporary production, thus enriching the Latin American art scene.

Conceived as the seed of greater future exchange between artists, a program geared towards forging contact and common living experiences between artists was designed: *Vías en diálogo, un futuro disponible* (Tracks in Dialogue, A Future at Hand). The basis for the program is contemporary production and the different context for this production and for thought in the three participating countries. The project involves visual artists as well as cultural workers, writers and musicians in a residency program in the homes of artists.

The artists who participated this time were: Ana Gallardo, Graciela Hasper, Leopoldo Estol and Gastón Pérsico (Argentina); Bettina Brizuela, Javier Rodríguez Alcalá, Laura Mandelik and Javier López (Paraguay); Enrique Aguerre, Jaqueline Lacasa, Martín Barea Mattos and the Amorir collective (Sebastián Alonso and Martín Craciun) (Uruguay).

The minimum length of the encounters was three days, and they entailed two presentations and a public debate, as well as time for informal meetings between the artists. Many conversations took place, friendships formed, and possible joint projects took shape. A new sound, a new music, was heard throughout the region.

Teacher and *Mediator* Training

The 7th Biennial's Education Program furthered the training programs for professors and "mediators," the term used for the Biennials guides, supporting the emphasis on continuity put forth in the previous edition of the Biennial.

The training of teachers was designed so that teachers could become mediators for their own students.

The activities organized for teachers included:
Participation in the artists' residency program so that teachers could have experience developing an artistic and cultural activity for the community, an activity conceived jointly with contemporary artists. That gave teachers the opportunity to put into practice, appreciate and communicate this experience.

Participation in the roundtable: work with educational materials conceived to facilitate visits to the exhibitions.

Participation in the training seminar for teachers and mediators.

The training of mediators entailed an intensive seminar that involved studying the conceptual framework of the entire Biennial, its exhibitions and programs, as well as the art and production processes of the participating artists. The aim was to enable mediators, who were a permanent presence in the galleries, to better help the general public.

Publications of the Education Project

Two publications were designed for this edition of the Education Project of the 7th Mercosur Biennial. Each one met a specific aim.

The first publication –called *Fichas Prácticas* (Practical Materials)– was conceived as a tool to facilitate the connection between students, teachers, the general public, and art and other fields of knowledge. These materials were used by teachers in the classroom to give rise to associations between images of works of art and their poetics, on the one hand, and the other non-art disciplines found in the texts selected to dialogue with each of those images, on the other. These materials also helped mediators to engage the viewers by means of a phrase that would orient their visit to the Biennial and its works. From the very beginning, the idea was to work on the basis of poetic experience towards the construction of more specific knowledge.

The contents of this publication evidence the ideas of movement and decentralization associated with the artists' processes in terms of production, research and management. Spaces for discussion and exchange between artists and intellectuals were conceived, as were other contexts for the production and circulation of artistic project (for instance, the educational system or art communities in other countries in the region).

In this publication, we present all the original projects by the contemporary artists invited to participate in the *Artists at Hand* residency program. It includes documentation on the twelve residencies that initially worked in nine regions of Rio Grande do Sul and that, over time, came to include other regions and cities. It also includes material pertinent to two other programs: the roundtable and the Tracks in Dialogue, A Future at Hand program. Both entailed debate and reflection geared towards rethinking artistic practices in the contemporary context.

The roundtable was geared towards those interested in altering, transcribing and transforming their projects so that they dialogue with the formal educational system; Tracks in Dialogue, A Future at Hand was geared towards those who feel the need to establish new networks in a region like this one: though Mercosur's regions are geographically close, their common history has entailed moments that have created a distance that we must now start to bridge.

The texts by intellectuals included in this publication emphasize the concepts that run through the vision of the Education Program of the 7th Mercosur Biennial.

Lucas Rubinich works on the idea of the desacrilization of art. Marcos Vilela provides a theoretical, political and social framework for contemporary educational practice. Fracisco Reyes Palma discusses a specific non-formal educational practice in Mexico, highlighting some points to consider in implementing experimental educational experiences. Ricardo Resende offers for analysis his experience at the art institution Funarte. Ana María Saavedra and Luis Alarcón provide an analysis of each instance of the Education Project, as well as an assessment of the artists-in-residences' projects.

With these two publications, we hope to attest to an education project that, as an experimental practice, indicates a field of opportunities for art.

Artistas em disponibilidade
Residency Program**:**

1. João Modé
2. Claudia del Río
3. Rosario Bléfari
4. Ricardo Basbaum
5. Francisco Tomsich and Martín Verges
6. Gonzalo Pedraza
7. Diana Aisenberg
8. Diego Melero
9. Júlio Lira
10. Nicolas Floc´h
11. Maria Helena Bernardes and André Severo
12. Nicolás Paris

Translation or transcription or transformation or transmisión?
To what extent is what we were seeing the creation of public and social art products, and to what extent do these project really grasp or contain an awareness of what it means to work for the other in the long term?

[We must] find the best possible way to evidence (this experience) for the general biennial experience.

Tania Bruguera during the Roundtable *Artistas em disponibilidade*, Porto Alegre, 2009.

JOÃO MODÉ

Web is an interactive and touring project. It involves making a web using various procedures and materials and the direct participation of people.

After assembling a small core – a little tangle of strings and threads – that I call the 'embryo', public participation begins fairly spontaneously, leading the web to grow.

The initial idea is to work on the Rio Grande do Sul–Uruguay border in towns where the national boundary occurs without natural geographical intervention, such as rivers for example. In this way we will be able to develop the web across frontiers by interlinking people. I have also considered small villages where we can somehow 'materialise' relationships between people and between those people and their surroundings.

The frontier represents, albeit quite physically discretely in this case, the differences and similarities of existence between these two cultures with different backgrounds. A unique situation exists on this particular frontier in which various forms of 'contagion', permitted or otherwise, co-exist with the memory of historic border disputes.

The project proposes some way of materialising these relationships, interlinking people in a web of new material-affective connections.

As the towns are not large, I think the ideal approach would be a period of four days in each one, depending on the number of inhabitants. I envisage developing the project in about five towns, beginning perhaps with a village, then moving to the frontier towns. We will then always have the same web, growing as it goes to each place.

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?
No specific methodology was needed to adapt the project. I have been developing the *REDE* (WEB) project since 2003, and when Marina invited me to take part in her curation for the Biennial, I suggested doing it in the Uruguayan border region. I thought the *web* would be a good way of addressing the idea of "frontier".

We started the web in a little village near Sant'Ana do Livramento, called the Vila de Palomas. There, we were assisted by contributions from pupils at a small school, vineyard workers and the local inhabitants. From Palomas, we went on to the region where Brazil borders Uruguay and Argentina and set up the web in Barra do Quaraí (Brazil), then in Bella Unión (Uruguay). We had thought of going to Monte Caseros, in Argentina, but the Uruguay River was five and a half metres higher than normal, making the crossing impossible. So then we went to the towns of Artigas (Uruguay) – where we set up the web we were making – and Quaraí (Brazil) – where we began a new web. The two webs were connected by a string that crossed the River Quaraí (or Cuareim). From there, we went to the towns of Aceguá – which has the same name in Brazil and Uruguay – where we joined the two webs together. We moved on to Sant'Ana do Livramento and Rivera, where we concluded the project. At all stages we were assisted by students, tourists and the general population. It should be remembered that the REDE project has no end: one day all the webs already made will be united for the subsequent big web to continue growing...

Various systems can be analysed based on the idea of the web. We suggest that teachers begin from that broad notion of the web to work with their students. Through the democratic nature of the project we are trying to have as many people from different groups joining in. We seek to publicise the project intensively via the local communication media, through radio interviews, announcement cars, and word of mouth.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?
On the investigation journey we had contacted people from various areas and were able to rely on the participation of Nelzita Maria Garcia de Paiva, who is connected to education in the town of Sant'Ana do Livramento. She welcomed the project enthusiastically and organised the participation of classes from various schools. At that stage we started to build a web of communication about the project, involving Brazilian and Uruguayan cultural agencies, artists and public authorities.

Public participation always occurred quite spontaneously. No special skills are needed for making the web, When groups arrived to take part in the project, we sought as much as possible to give a short introduction with a background to the project and the reasons for chosing that region.

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

I believe in the transformative power of art. The choice of the border region for developing the project brought about an effective union between the people of the two countries. On various occasions we had Brazilians and Uruguayans working together to make the web, interlinking their frontiers (geographical, cultural, historical) not just physically but also ideologically. I believe this unity occurred more effectively than one promoted by politicians, in a kind of affective diplomacy.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

I asked help from Gabriela Silva – a Biennial organiser who accompanied me throughout the whole process – and we recalled a few points. For me, several words were new, not just Spanish ones, but also gaucho ones like "piola", a word the children used for thread. One child in Livramento said, "I didn't think that a heap of *piola* like that together could be so beautiful". "Nylon", is for example used to describe the plastic sheets we used to wrap and transport the web from one place to another; but Maria Morais, a coordinator from the Junta de Bella Unión, often used the slang word "Lujo!" (in Spanish) on several occasions.

As well as the words, other things stood out during the time we were there, like the *campagna* wind, that interfered considerably in our setting up and dismantling of the web and which stayed with us almost throughout; the constant presence of dogs near the web, wherever we set it up, as guards. And although we did not often use the craft wools from the region, I think that the local inhabitants' familiarity with the material helped them feel more at home with the threads and the web object. And then there were also the "panchos", "chivitos", "milanesas", "Pomelos", "parillas" and "Patricias"... We always found a way of eating on the Uruguayan side, where you can eat – and drink – well, and more cheaply. And also: we established friendships with people who formed strong ties with us.

CLAUDIA DEL RÍO

"Drawing, like art, is contagious... clubs... they are scenes, they open up spaces."

¡Dibuja! Drawing!
Space for drawing: studying it, tending to it, promoting it

Club del dibujo (Drawing Club) is an exhibition in the format of an encounter, where artists, amateurs and the general public get together.

Club del dibujo *is a platform for the reconstruction of urbanity through the collective exercise of a pleasurable and unnecessary task.*
It is conceived for a varied public of specialists and non-specialists.
Brought together by our inclination to draw and look at drawings, we started getting together in 2002.
We were influenced by the joint projects of Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1987) and by the manifesto entitled *Promoción Internacional para el estudio y la práctica autodidacta del dibujo* (Norberto Chávez, América Sánchez, Barcelona, 1979.)

Drawing is a low-tech medium that requires no virtuosity. It will never be in fashion.

We are interested in its availability: wherever you are, you can draw. It's portable!

In anthropological terms, drawing is an ancient trace that crosses through the centuries.

It is a reserve for humanity. It is social capital.

Why a club?
Clubs are genuine forms of association, cooperation and friendship.
The club as a social formation has been in existence in Argentina for more than 100 years. An integral part of our way of life, the club's symbolic efficacy is proven. In clubs, the politics of friendship finds a fluid place to grow.

Our project involves: **Events, Collection and Entertainment**.
Pieza de dibujo (Drawing Room), a room whose walls are blackboards, is a **Rehearsal Hall**.

It is a *Lehrstucke*.

The universe that unfolds when one enacts the drawing room (1) fluctuates between project and improvisation.

A specific **device** to formulate problems and their processes.

To formulate texts and images.

To formulate conversations, with a performative streak, since the space itself can be drawn. It is impossible to remove the body from that place.
In situ, watching the drawer(s) in the drawing room is riveting. Once finished, the visual outcome continues to motivate and give rise to questions. The pedagogy is performative.

Pedagogy as method and form.

Why blackboards?
When I was a girl, there were blackboards in every room of the house (says Claudia). We live in a city in Argentina with many streets. They are good for memory and communication. Their practice is playful and contagious.

They allow for acts of collaboration, acts of new experience for families, acts of conversation.

They are soft and capable of transformation. They expand. Expanded Conversation is a very promising life form.

The **Rehearsal Hall** changes depending on the city or town where it is put up. It is a space painted in blackboard paint, or lined with wooden panels and then painted in blackboard paint. In it, materials like liquid or dry chalk are used; papers and other things can also be stuck to the walls.
Written or video register of what happens inside.
The room can be erased (it is registered) and drawn again as many times as you like.

(1) Musical or theater piece, insofar as conceptual instruction that one or more people enact; the reference comes from music, theater and dance.

Visual Score and *Particella*
This project is inspired on the social sculpture by Joseph Beuys; on the blackboards of art history (Joseph Beuys, Rudolf Steiner, Tacita Dean, Jaroslav Koslovsky) and on our constant inquiry into the function of art.

Do you have blackboards at home? Might drawing on a blackboard be a sort of regressive utopia?

I will specify the final form of my activities and aims once I am familiar with the field, my local associates, the budget and timeframe.

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?
I thought it was important to work on this project without any previous assumptions about the cultural life of Santa María. As a methodology, trusting in one's ability to perceive a city is, on the surface, slow: What are the newspapers like? What sorts of stores are there? What are the trees and the climate like? Are there dogs in the street? Is it clean? What are Sundays like? What do people do for fun? How do they spend their free time? Is there a zoo? How many museums and alternative art spaces are there? How are the public schools? Do people walk? Do they have cars? Do they wash down their sidewalks? How, where and what do they eat? What do they hang out their windows? Do they have curtains? What words do they most use? Do they say "thanks you" and "you're welcome"?

During the research trip, Adauany Zimovski, the project producer, and I visited cultural actors in the city, groups active in the art and citizenship like CUICA and OCA. We met the Secretary of Education, the Secretary of Tourism and the Secretary of Culture. We went to some studios where they give art classes, as well as art galleries, three public elementary schools, the Escola Municipal de Arte Eduardo Trevisan, and a tourism school. I gave talks at the School of Art and Design at the Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) and at the Escola Municipal de Arte Eduardo Trevisan.

At these places, we held what I call *club meetings*. We got together informally to draw and talk. The aim was to get the word out about the Drawing Club and to think about an activity right for Santa María. We also wanted to investigate possible relations with people not involved in art. We wanted to get a sense of how they would behave in the space-device, the Rehearsal Hall or **Sala de Quadro Negro**, dedicated to connection and performance.

Would they be willing to observe, grasp and offer this sort of temporal machine, a space to house the local version of the Drawing Club?

In this space, what would the intersection between artists and non-artists curious about art, people who like art, be like?
After that first trip, I began to design the basic idea for the project, the **Sala de Quadro Negro** (blackboard room). It was designed according to certain formal connections to **Helio Oiticica**'s *Bólidos***,** and it would be located in Parque Itaimbe. The outside of the space would be painted in the three colors that are most common in the city and the surrounding countryside, earth tones and the colors of the painted houses. Those colors really struck me during my bus trip from Porto Alegre to Santa María, and they are also found in works by Oiticica.

Though we had worked a lot on the project, it took longer to materialize than we had hoped due to the weather (a lot of rain) and differences between our vision and the vision of the official organisms. It was necessary to implement a second plan and search for a pre-existing space.

Thanks to Macondo, a collective of musicians and visual artists, we visited the theater space at TUI –Teatro Universitario Independiente–. The hall measured 13 meters by 7 meters, and it had room for more seats.

With the help of Giovanella and Maroso, artists from the Espacio Dobradiza, ultimately the theater was adjusted to accommodate the **Rehearsal Hall**,.

We trusted in the power of the connections between people and their relationship with experiences as ancient and common as drawing and theater.

We invited schools, artists, amateurs and students, and they held theater rehearsals, classes with teachers from a number of different disciplines. All these players, along with the general public, did different things in the space.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?
On a personal level, this residency was a great learning experience; I learned a great deal about the politics of institutional relationship, about the invention of another sort of politics based on the

connection between observation and the possibility of generating other responses *(Grito y Escucha?)*

The experience also evidenced the flexibility of this project, this hospitable space for drawing and writing that takes people in and opens up to them.

How receptive were the club and the rehearsal hall? How were they understood and enjoyed?

One of the most powerful things about this project for me was the clash between this experience and the ideas of art held by both the people who participated in it and the community that heard about it through the press.

It is a space geared towards the intersection between professionals and the general public.

What was the intersection between different occupations like? The geography teacher with the painting teacher with the architect with the theater teachers with the carpenter with the actress with the writer?

"I really like the way that the subtitle of the project –Rehearsal Hall– relates to the dynamics of designing and destroying. There is vast freedom to act in this process, a freedom that is made possible by the simple and thus fundamental elements, like the surface of a wall and the design materials." ***Adauany Zimovski, Project Producer***

"What can be said about Paradise? What words can be used to simply and modestly say that I am left speechless when I try to describe the purest art inspired by the skies of a new world, filled with mediums and ways for describing. There are not words noble enough for this, only common words to describe what was a free paradise of art. A dream that came true, an accomplishment." **Luísa da Silva Almeida, age 16 – *EMAET, Santa Maria***

"It was moving to see the lines that crisscrossed the walls of the Club and the way it expanded, multiplying, and how the eyes of all the participants filled with color. The design extended to the body as the bodies took over the room. With all the movement and emerging desires, the people redesigned themselves." ***Alessandra Giovanella, invited artist***

"I like seeing the latent flexibility of the Rehearsal Hall, as it strengthens both well-founded artistic practices as well as genuine symbolic gestures – both with basic, precise resources. The actions that I participated in at the Design Club reinforced the idea that everyone is capable of design. And I am not saying that this project makes all practices homogenous, but that it evidences the subtlety of each of these practices." ***Elias Maroso, invited artist***

"The power of a gathering produces a place for affirmation: the performative dimension, the act of being together, the real time of each gesture and each practice shared. This is how we experienced and felt the presence and intensity of the *Drawing Club* in Santa Maria. The interest in design mobilized each and every one of us who was there simply to fulfill the needs born from the stated expressiveness. We did not entertain the common idea of turning practices and gatherings into mediums used only for other purposes. Instead, we welcomed intensive compositions, purposeful presences and desire for design, for free practice, for proliferating and contagious expressiveness, all aimed at common learning." ***Leonardo Retamos Palma, member of Macondo Coletivo (Santa Maria, RS), Rede Universidade Nômade (Brazil) and the magazine Global Brasil.***

"Participating in the design club –and especially, having the chance to interact with my colleagues on the panels– was a marvelous experience. It would be great if we had the same project here in our city." ***Fátima Bortoluzzi – EMAET, Santa Maria***

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

The rehearsal hall is open to transformation, to being erased and then being drawn again. It is almost like a form of human architecture, a social sculpture. It forges the desire to open up communication channels; people become infected with the joy of the encounters.

Different modes of working and of expression, whether systematized, institutional or "autodidact," exercised a magnetic pull on each other, creating other relations and encounters.

As it takes place, the Rehearsal Hall becomes a club of improvisation.

This unpredictable educational space lies somewhere between project and improvisation. Drawing, poetry and theater are ancient and fabulously precarious art forms; their very "materiality" exists in a pre-institutional state.

Drawing is a sort of commentary on reality and a political form of subjectivity.

Removed from discipline, these three tasks meet in the Rehearsal Hall.

The project directly engages the use of space in theater and its attendant processes. It also engages education outside its normal place, with technological instruments like blackboard and eraser.

While we were working, amidst the sound of the chalk, many things happened at the same time:

Conversations in the Quadro Negro.
A theater covered from floor to ceiling in blackboard.
– An off-frame performance
– Drawings on mobile, circular blackboards
– Device to produce collaboration between people
– A portable institution for discovery
– Non-hierarchical relations between drawing

professionals and amateurs
– The awakening of certain interests and the affirmation of others
– A close investigation into possible translations to construct our own history
– The union between what one knows and what one doesn't know
– Pedagogue as form and content
– All the inclinations and desires a community is capable of imagining
– Theater performances
– Music rehearsals
– Drawings by artists and amateurs
– Classes, encounters and we will never know what else

In education, it is interesting to think that the effect of an experience can never be predicted.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

The question of language and translation, of our languages, Portuguese and Spanish, which seem so much alike but are really quite different, has been a constant source of humor. It was also manifest in scrumptious nonsense, in understanding and misunderstanding.

The charm of likeness.

Rosario, October, 2009.

ROSARIO BLÉFARI

"Write...
Draw
Take it a little further...
I am singing it
It gets lighter
It travels further
deeper
less dense."

"The artist within each
of us does not have a timetable"

SONG'S LAB: *suggestion and writing as musical notation, the song or* how to say things right

I have found the experiences of, on the one hand, writing songs and playing them with a rock band and, on the other, running different song workshops –both for song-artists seeking more resources and art and literature teachers– in Buenos Aires and other cities in different provinces in Argentina to be mutually enriching.

In my work, which has always been based on writing, I have noticed that the need and the ability to make songs is a constant. It starts in childhood and continues, even grows, as time goes by, even though at times it may be hidden, temporarily blocked or even appear to be gone. Something that can enable it to re-emerge is the connection with writing, a connection that comes into effect as soon as it is noticed. So, by releasing the fluidity of the word one releases its music. Writing means devising, planning. The drawing of the word reappears like the drawing of the melody, the score. Next comes the need to say it, to lighten it by putting it in the air through sound, raising it through song. And so song becomes an extension of speech, which sometimes murmurs, sometimes roars, sometimes repeats and sometimes charms. And the endless variables for expression mean a proliferation of the senses. A spoken word says it better, is worth more. A drawn, crossed-out, painted word is seen and always heard. Its melody tunes the senses.

This workshop is designed to encourage participants to get to know, recognize, try out and develop different ways into composing lyrics and melodies. We do so following the bases of writing that cause participants to take another look and broaden their understanding of song, to expand it into the fields of speech and display. To do this, we will investigate the many forms of spoken and written expression by means of procedures and concepts taken from the visual arts and theater.

The ultimate objective is to come to consider song as an art that generates knowledge but that is also light and quick. Knowledge here is understood as experience, worldview, means of expression, recognition and unknowing. It is a construction based on the invention of combinations and structures, that is, song as art and art as knowledge.

This means observing and somehow stating what usually does not speak, what is connected to the fantasies surrounding the person who makes songs. It is about how to convoke the right spirit for speaking that language and for creating a form of one's own within that code. It is not about explaining structures or harmonies, which is possible through an analysis of already-existing forms (analyzing a good song, for instance, and trying to learn from it).

It is not just about the moment when you sit down with your guitar or at the piano, or with pencil and paper. The song-maker's work takes place all day long, even when he or she is asleep. I tried to detect the things I did through which everything –even things done almost involuntarily– became *making songs*. The first of these things was observing, registering, writing. Writing is a link in the broadest sense, in the sense of reading and writing everything. Reading is also writing. Even before we learn to read and write we are reading and writing. We read what we see, hear and feel. We read signs, complex characters, sentences, paragraphs and entire novels that the world offers us. We read actions, attitudes, faces, sounds. Sequences from which we draw conclusions ("Mom is leaving," "Dad came home," "He likes this," "He doesn't like that," "They are going to feed me," "The day is over", etc.). Also important are the sounds before the word with which we make ourselves understood, our most primitive expressions: open mouth, shout, snap, vowels that mean clamor, lament, joy, restlessness, etc. All of that is connected to song. That first language is the one we use as we read sequences of images, not

just visual images but also sense images, images that lead to sounds, that make us activate speech. That language is the same one that we can later use in our songs, to say the same things in different ways. And the sung word is the supreme expression of that string of sounds that responds to the world, expresses our emotions as they are combined, mastered and reconstructed.

Writing can serve to set off song or any other form of art. I am not speaking of the writing of a writer working on a certain work, but writing in general, from the notes in a diary where we are always teenagers, letters (now e-mails, or the letters we still write to a relative or friend we want to flatter with something sent in the post), opinionated notes taken during a boring class or during a riveting one when we can't write fast enough to record the convergence between what we have heard and what it makes us think –a wonderful exercise in synthesis–, the margins of a book we scribble in, the lists of what we need or have to do, the questions, complaints, reminders in a note left to someone at home or work, those letters-to-the-editor never sent to the paper, or the editorial of our day, texts we are always processing without even realizing it...

Something begins with the exaggerated importance given to songs: the exaggerated idea that the world is there so that we might make songs. The world speaks to us in songs, and we must interrogate it and answer it by the same means. We always need a song to say what cannot be said in any other way, or even if it could be said in some other way, it is better to say it with a song. When you realize this, believe it, and have a few tools at hand, you can begin and then you never stop.

So I started to think up a series of "vine-guides" to work within these premises. For example, imagining an organization of composers that are constantly receiving requests for songs; because in this world the song is the supreme vehicle of expression; songs are always needed to explain something, to not forget, to think out loud, to persuade, to communicate, to cry, to dance, to forget, and so on... an endless list. One good thing to do is walk around seeing what songs might be needed in order to write them. That would be a market study. So, first of all you take a look at what there is, at the expressive needs, at the things people don't have the guts to say to others or to themselves because they might be painful, shameful or just hard to explain. And that's where the song-maker comes in, taking notes, as if taking an order for a song. Because he or she will custom-make a song. The song-maker can also order songs, poke around in his or her needs and try to formulate a request. All of this entails an exercise in fantasy where, first of all, the role of the song must be exaggerated and then detected, on the basis of this powerful suggestion, as well as the needs and desires in the air.

The tools are provided by certain exercises used to indirectly arrive at a song, exercises that make it possible to extract works of art of different orders on the way to the song. These are exercises of observation, description, edition, things done in order to practice, to warm up, to loosen up, to get distracted so that a song is arrived at suddenly, almost unintentionally, when we thought we were doing something else.

One of these exercises is making sketches, permanent note-taking, as if everything could be written down. Being aware, then, of everything one can read in the world to then write down the lyrics and, hence, re-write the world a little. The lyrics might talk about a private, internal state, but the language is taken and constructed from the world, and so it means reconstructing the world. Making a song is delimiting and modifying, an act that affects, deforms, replicates or devastates.

Most authors work on the basis of music. They write music on the basis of the structure of an imagined song and later "work out the problem of the lyrics." There is nothing wrong with that, of course, and I am sure that lots of great songs have been written that way. Musicians trained in an instrument are seldom very connected to writing, unless they happen to like to write. Even so, they don't relate writing with composing a song. So they usually don't start with the lyrics, and they feel very removed from writing, as if it were just for poets and writers, and not connected to music. Lyrics are often associated with making steady verses and rhythms, and it is common to think that only people who know how to write that way can write songs. But the people who have those skills are often trapped by the very structure that, initially, seemed to facilitate their work as musicians.

In my view, lyrics and music should be conceived as parts of the whole song, but they are usually considered separately, not only as two different sides of the same task (making songs) but as two entirely different areas of specialization. That does not mean that these two tasks cannot be performed by two different people. The interaction between the lyrics and the music, as they change each other in the process of song-making, is what gives a song its unity and the freedom necessary not to be just filler to put inside a pre-existing empty container.

At the same time, it is interesting to consider the lyricist as such, someone who, maybe without even knowing how to play an instrument, works with words. But those who have had the opportunity to have their words become a song by working with a musician often suffer from something born of this dissociation between lyrics and music: lyrics can be seen as being "musicalized," that is, the words become song by applying something foreign to them, and the musician who does this "musicalization" often demands that the lyrics "fit" in the musical phrases.

Musicalizing lyrics is not the same as making a song. In any case, the work of the musician consists of finding the music within the lyrics, and to do that it is crucial to be able to design, on the basis of writing as the drawing of the lyrics, an open musical score that provides hints for the future sound creation. From there, the importance of seeing the lyrics and writing them, drawing them. A song is like a track-plan. A trace, a testimony and

a design and, at the same time, a prophecy: what has happened and will happen.

The words plot, concept, idea and musical number are not enough to define the core of the song, which is like the genetic code of its species: there might be endless individuals, but there is something in common that distinguishes them from all others.

It could be said that songs, like other works of art, deal with a finite number of questions. Nonetheless, there is always someone making a new song that is different from the rest, but somehow about the same thing. This specificity, this particularity is related to the individual as a unique entity, to the original combination of experiences and ways of making sense of them. This entails the importance of being influenced by the issues and questions at hand. You cannot write something original if you do not draw on your uniqueness in talking about experiences that, though shared by many, are never just the same.

One of the ways to explore this is to think of the song as a response to a previously formulated request, as if before its existence, its composition, the task of the song had been established. This anticipation, this drawing-up-of-a-plan-before-acting is a way to find the place of the song before putting it in the world. It adds an element of working by commission, the pressure and limits that that entails. It also entails a return to the idea of craft and vocation, of custom-made work, where the worker is true to his or her own tastes while also at the service of the other and his or her needs.

One way of applying notions associated with the visual arts is distinguishing units of meaning. The arrangement, displacement and recognition of these units and the criteria by which they find their places and are recombined, the importance of edition to meaning…all of that is part of the syntagmatic. And hence there –where this linearity is crossed by the echoes of paradigms that uncover levels of meaning like geological layers– is where our melody with text and accompaniment emerges, where rhythm, music, song, a sort of mountainous seismic tract made from puffed pastry takes shape.

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?
2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?
3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?
4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

My original plan was to work with anyone who was interested in participating. I was especially interested, though, in art and literature teachers working in public schools. I believe that each teacher knows his or her community and students well, and would know how to adapt the activities to the classroom. It was hard to get teachers to participate at the São Leopoldo, though, because they were busy teaching all day. But thanks to the cooperation of the local Department of Education, we had access to classrooms and students during their music classes. We also worked with students in adult education classes at two schools: Escola Municipal de Ensino Fundamental Professor João Carlos Von Hohendorf and Escola Municipal Barão do Rio Branco – Educação de Jovens e Adultos.

And suddenly, other opportunities arose. For instance, through the Centro de Defesa da Criança e do Adolescente Berthol Weber – Proame. I gave the song workshop in the Feitoria neighborhood, where Proame has a center for community activities. There, I was able to work with the neighborhood children who came by. They were enthusiastic participants and quickly grasped the idea of composing their own songs.

The staff of this NGO also participated in a day-long workshop. Some of them were also teachers, giving classes and organizing activities for children from Feitoria. Until recently, one of these activities was a workshop on percussion and making instruments from recycled materials. Working with the NGO's staff turned out to be a very interesting experience: at that time, one of the teams was having a really difficult time, a crisis where they had to make certain decisions. The workshop brought the people facing the crisis together to do an activity that entailed communicating without pressure. They worked on the problems they were facing through writing and acting games. That proved really cathartic, almost therapeutic.

I also had the opportunity to give a class to a group of music therapy students at the Escola Superior de Teologia (EST), a private university. From another perspective, these students found the work extremely interesting in terms of future applications in their field. That possibility was new to me, since I had never associated my work with music therapy and these people quickly saw it as a useful tool for that discipline.

One weekend, Gabriela Silva, the Biennial producer working with me, and I went to the city of Teutona. At a music school there, we worked for two very intense days with a group of twenty people (musicians, teachers, music students and music producers). We did exercises on emotional memory, writing, storytelling and publishing. By working with song sketches and dealing with specific problems, the participants were able to work out problems they often face in writing lyrics.

At the Santander Cultural in Porto Alegre, in the context of the Pre-Biennial, I also held a day-long workshop for the Biennial's mediators, art teachers, musicians, art students and people connected to writing in one way or another. This time, the work was based on letters and collages. The connection many of the participants had with the visual arts led to new versions of the exercises, since some were

more comfortable with visual language than with words, which they resisted. Nonetheless, when the time came to work on oral interpretation, where the word necessarily plays a part in the questions that someone else formulates and that others must respond to, they let up a bit. That hints at, I think, how to begin to take down the walls still up in the minds of many people who work in different art forms.

There was one person with whom I worked intensely from the beginning of the residency until its very end: João Carlos Alves Rodrigues, a retired teacher at São Leopoldo, and former leader of the Rio Grande do Sul public school teachers' union. After many years of intellectual work, activism and teaching, he currently spends his time writing and reflecting. He had plenty of time and so was able to commit to the entire song-workshop project. For me, this man, Mr. João Carlos, was one of the greatest sources of satisfaction in this trip. He brought his long experience in writing to bear on my proposal, though it is also open to someone with a new relationship to writing.

In making this dramatic shift to working in schools and with children, it was very important to see that although creative processes are sometimes long, and that they come to include new ideas over time and through constant work, it is also possible to get immediate results. That second modality is more compatible with school schedules.

I didn't know that. In listening to teachers and on the basis of my own experience, I always thought that the few hours for music or art classes at school each week meant that it was impossible to work on certain projects unless teachers designed much smaller versions of the exercises or were able to work with the children week after week for a number of months.

By working with the lyrics of pre-existing songs, songs that the kids chose because they found them interesting or to their liking, the students stayed relatively focused. Then, by chopping up and mixing the songs, the kids felt that something all their own combined with something offered by the others. That sense of vertigo and disturbance, which they found both annoying and amusing, helped them to write new lyrics. At first, some of them thought it would be impossible for anything good to come out of this method. But they soon grasped it and began putting together new phrases and twisting meanings, like ruptures in the discourses of the songs they first suggested. Once fragmented, even the lyrics of the most clichéd love songs gave rise to new inventions.

In working with adults in night school, some of whom were just learning how to read and write and others who, because they had dropped out, had trouble writing fluidly, I have found resounding evidence of the power of this sort of exercise. This approach is directly opposed to the standard process by which people are taught how to read and write.

By writing on the basis of sentences or parts of sentences, these adult students constructed larger units of meaning, like verses, within a known language or code (songs, ambulatory literature). This same exercise can be done by adding other texts –lyrics by other writers suggested by the teacher– to the phrases and words yielded by cutting up the songs chosen by the participants. This increases vocabulary and brings to bear other ways of speaking derived from other genres and periods of music. Even lyrics translated from other languages, or poems and prose by local authors to be studied in the course, might be added to the mix. Since the teachers were always present at the workshop, and some of them participated in it, they were able both to witness and experience the application of the exercise and its potential wider uses or adjustments to fit their visions.

●

***Oficina de canções* (Song Lab)**
In São Leopoldo

– Museu do Trem
– Musicoterapia EST
– E.M.E.F. Professor João Carlos Von Hohendorf
– M. Barão do Rio Branco – EJA
– Centro de Defesa da Criança e do Adolescente Berthol Weber – Proame
– "Espaço Livre de Música" Escola dirigida por Lúcia Passos e Ailton Abreu

In Teutônia
– Espaço das Artes

Oficina de canções (Song Lab) was the name of my residency in the city of São Leopoldo. Its headquarters was at the Museo del Tren, housed in the first train station in Rio Grande do Sul (built in 1871). Right upstairs, atop some enormous cement pillars, is the current station of the Trensurb, which goes to and from Porto Alegre. It's a busy station and the old station, now museum, which was brought over from England "piece by piece," looks like an old-fashioned miniature. The permanent collection contains some locomotives and train cars –one of which is used for screenings– and in the warehouse are the office and archives. The station is surrounded by a garden which was once part of the station's plaza.

On my first day, I waited in the wooden station, amidst signal lights, telegraphs and other museum pieces, for people interested in participating to show up. Some did, and they poked around one day, maybe two, but they were too busy with their regular activities and they always turned out to be occasional visitors. Only one person came every day: João Carlos. Mr. João Carlos writes; he has a column in a local newspaper about things that concern him. Sometimes he describes a specific local site, inviting the reader to look at it from an historical perspective. Later, I will discover that before I met him in person, I had already read a text by him in a book I brought along for my research

trip: *O Cotidiano Urbano*, winner of 2nd prize in the Sergio Farina literary contest. His text was called "O trensurb." Is that possible? Is everything really that connected? I had not even read the whole book, just three stories and some poems, but one of them was his story. João Carlos has a lot of time because he is retired. He worked long enough, he says, in what field? Teaching, of course!

Mid-October, rainy season. One day, it rained all day long. It was just João Carlos and me and the young woman who sees to the visitors at the museum. The sound of pencil on paper and drops on the station's roof. Writing grows quiet to think; we barely spoke that day. We had a lot to do. In a notebook, we had written down twenty future "houses of song." These are the houses where the songs that still don't exist will live. They consist of two open pages. On each one, a new song will begin and grow, and that is connected to a recurring and mutating idea: first make room for what we want to happen, and then that designed waiting will give shape to what will come. To that end, the day before, when we had worked with two other participants and their notebooks, we had randomly placed a few items in the empty space of the two pages: a letter written in color and a word in which that letter was involved. So the twenty songs were gathered on the same day. They will then grow at different rates. They have to be "tended to" everyday: watered, straightened, pruned. Stakes, called *tutores*, like those used to hold up tomato and bean plants, are put up.

The distribution of the writing on the paper, as well as its drawing, is like the floor plan of a house: there are rooms for action and others for rest; there are sheds, cupboards, as well as empty areas. Some get more light than others. The song will inhabit this house. That does not mean that the song will be the house. A house is made up of different spaces, chosen according to fancy and need. These spaces constitute the song's future structure and dynamic. These areas are determined by indirect associations: an overheard conversation, a dissociated idea, the lyrics of another song, a message for someone, a quote, images, drawings, associated memories. Both a diary and a calendar, this notebook capable of "awaiting" one hundred songs, can be life itself. There is always something else to add or take away from any dwelling. Ideally, the flood of thoughts and events that we witnessed during the course of the day should be collected in the house-notebooks, by the "calendar-diary" (what has happened, what will happen). All of that is laid out in the most suggestive way possible on the pages.

The songs are born from the translation of that house, translating from container to content, from space to inhabitant. The song is the inhabitant that results from this fluctuating and influential physical space: the song might be a king or a beggar, depending on who interprets it. Sometimes I walk by one of the houses and I see the song as a ghost from the future; I see it roam the rooms, run into the words and drawings. And so I can write it, make a sketch of it, hum it, and from that babble the song is born. And so the house is ready to receive another guest, perhaps a poem, a story or another song. At the same time, it is a finished work in and of itself, a work that will house other works depending on the mood of the one who beholds it. A notebook full of houses can shed light on endless works. João Carlos understands me too well. I know that because when someone new comes along, he explains everything much better than I do. Because he knows how to teach, write and think, but he is also capable of risking everything to move forward and discover something more.

On that rainy day when we were tending the twenty songs, he wrote something in almost all the houses. Then we stopped writing and I lent him my metallophone, tuned to C. I played on the guitar a simple alteration between two notes in the scale and João Carlos improvised, timidly at first, concentrating on the sound of the guitar, breaking the silence of the wooden station, trapped in the rain and the steady coming-and-going of the trains overhead. Later he loosened up, and went freely from note to note. Then we used a text that he had written in one of the houses, "Zero." He read it out loud several times in different intonations, and I accompanied him on the guitar using the same two chords that he was getting to know. The intonation of his reading was getting more and more intense, leaving the standard tone of proper reading behind and naturally turning into melody. We stopped there that day because the emotion was so great. It's important to remember that João Carlos is not a musician; he had never even sung much, let alone make a song on the basis of his writing.

Zero

It's a circle! / A circumference / With its determination / It starts rolling with force / From the beginning until the end.
It's a note / A failing grade / An evaluation / A fountain, grief /
A spinning axle / Evolutional tune / Obstructing ratchet / It blocks life, brings pain.

A few days later, we were playing cards with three other people who had come by, three young people: Vinicius, Maira and Carlos. Playing cards means making the deck of cards first, and that takes some time. First, you have to think up an imaginary deck and hone the figures that arise from that imaginary; then write those figures down and give them an image that does not illustrate the figures but rather creates a relationship between them and text. This means giving the card a meaning, a value, giving it possible levels of meaning. This is a complex process, but eventually the time comes for the participants to play cards. Using the deck that they themselves have made, they respond, by laying out the cards, to other players' questions, like oracles that decipher their own signs on the basis of the questions. The questions also generate a space; they give rise to poetry and, at the same time, they are a poem that evidences obsessions, concerns, questions, queries.

Intermittent participants were not a problem. In fact, they brought in other passing voices that dialogued with our continuity. At a certain moment,

we interpreted the cards together, offering different opinions about what the cards might mean in addition to the interpretations ventured by the author, the primary oracle. This brings to bear editing, understood as the relation and order of meanings in function of a point of view or a question. The subjects that came up in this back-and-forth were change, advancement, the notion of time, speed and slowness. Like a sort of Zen wise man, João Carlos tacitly guided the conversations. Later he told me that he really needed these sorts of encounters, because throughout his life, as a teacher and union leader, he had always forged relationships on the basis of conversing reflexively with young people and others.

What do I mean by "guide" in this context? João Carlos understood perfectly something essential: the need to bring out the researcher in each of us, as artists and people, and to make the concerns and opinions of others work for our own research. That way everyone wins because unknowingly participants deepen their own knowledge and make it blossom. This sort of knowledge entails doubt, belief and contradiction. João Carlos was interested in the topic of movement, of speed, of the meaning of all that. That brought to bear the train that was near us, its past and present, and by extension means of transportation, getting around in general, progress starting with the wheel, the driving force behind progress, the need to move, stay or go, bring or take, and so forth. His cards were about this topic, as is what was written and is still being written in some of the houses of song.

This time, on the basis of a Saturday afternoon of oracular card playing and conversation, the same topics appeared in the concerns of the young people. For the next encounter, João Carlos wrote a text that spoke of those concerns.

Another day, the two of us worked on this text alone. João Carlos played a melody on the metallophone, trying to assign the syllables one note or sometimes more than just one. Soon there was a melody, but when we tried to repeat it, mistakes were made: I suggested that some of those mistakes be considered changes, allowing for a level of oscillation befitting this stage of making a melody. The text also changed. The next day, he brought a corrected version of the text and the following reflection: first there is a text that doesn't need to be finished, closed, until it has undergone the process of intonation, which allows for correction or fluid closure in relation to its musicality. So a piece of writing that is a sort of consequence of song. Write-read-intone-write-sing. There can be even more backs-and-forths, adjustments, growths, changes, even as late as during the moment of recording, the last chance to make a change. From this text came the song *Dúvida*:

Well, love! It seems you are confused, you have to speak clearly, it's not only complicity that makes us strong and insists on happiness.
My dear, I'm in doubt, I'll give you a lesson soon, I don't know if I want to be trapped or if I should be patient.
Oh my princess, this may be a way out. One thing I can say for sure: I have no self-control, I could be going the wrong way.

The next week, we were recording the song in a studio. Wearing headphones, he was in the booth with a microphone, and I was on the other side with the guitar, following him. I also recorded the metallophone on another channel, and I did the mixing in Buenos Aires. While I am writing this, I listen to this song again and again. It is new, fresh, deep, carefully honed. While I listen, I look at a notebook full of songs. I see each house inhabited by a musical entity and I know that João Carlos knows that. I also know that he is preparing the home for when the inhabitants of these houses are embodied, becoming song again in another voice: his voice, or the voice of his granddaughter.

João Carlos's interest is multifaceted. The first concern he mentioned was acquiring everything that would be useful to him for the comprehensive education of his two-year-old granddaughter. She lives with him, and he may very well become a sort of companion and guardian of her creativity as she goes through various social and educational phases. In her he sees intact and pure potential, affirmed in improvisation and intuition because she has still not had any formal education. He wants to somehow help her to keep this and/or to discover new facets. He told me how she uses the instruments she has –a small guitar and a keyboard– and how she has him participate on the basis of precise instructions about what he has to play while she puts together songs using short phrases that she repeats and connects. From the very beginning, he understood that all that intuitive work was similar to what we were going to be doing together. It was as if he were now studying what his granddaughter does so naturally in order to understand it better and become a sort of living memory at her side as she grows up so that she does not lose what she now knows without knowing.

At the same time, through the movement from writing to singing, João Carlos's relationship with writing was reactivated, because his reflections found the music right for their speech.

While I was working on an ongoing basis with João Carlos, I ventured into other spheres: two seventh grade classes in a public school, and two different adult education classes in another public school. The seventh graders worked with songs that they first wrote on poster-board and then cut up into short, anonymous phrases. Most of the songs chosen, except for a hip-hop song, were love songs. And most of the songs that they came up with by shaking around this sort of collective unconscious of songs were also love songs, because that was what these young writers wanted to talk about. Does that seem limited? Not at all. Love is just an excuse to talk about many other issues. The tone varies: a reprimand or a plea a farewell or an invitation. The words chosen, the images, the promises and the humor are literary elements, and the relationship with them, the combination, the invention of ways

of speaking on the basis of the same words is what's at stake. And if love is an inspiring topic because the person is in the middle of an "investigation," nothing could be better than to take advantage of that to create a new song. With a little help from the guitar, the words instantly become songs. Some were recorded, which shortened the process. All of them deserved more work, but they could be registered so as not to be forgotten. But in only two classes we managed to sketch and formulate more than fifteen songs, so with two or three more weeks of work it would be possible to get up and running as many songs as there are persons in the classroom. Thanks to these recordings, I can listen to them and transcribe these verses:

I am sitting, looking up at the sky,
Getting inspired,
Writing it all down on paper.
I haven't forgotten the things you said
I will keep the things I wrote
For the rest of my life.

Life doesn't stop and I'm afraid
I have no one to tell my secrets to
Life doesn't stop
I won't stay here
I kicked the bucket now
I'm going to find a distraction

Don't take too long, come enjoy, come out, there isn't much time for having fun
(…)

(Fragment of *Vem curtir*, by Eduarda Cabral dos Santos, student in 7th grade, division 3.)

And the songs begin to dialogue back and forth. See how these lyrics, which were sort of recited by some boys sitting in back, answer the first song:

To be happy, you have to be fair
Because life is somewhat unfair
I am talking about something serious
Because life is a mystery
Don't let people fool you
They look like they are only good
Work, study, don't slip into stealing

Meanwhile, other songs by young hearts said:

…I will let you be happy
with the certainty that I never
wanted to forget you (...)
The best way out is for us to stay
Why did I confess to you?
But deep down, I love you.
.....
...Your love is a deep feeling
wherever it goes, it leaves its mark
but now it is much too late.

This whole story happened
On a lyrical Sunday
I told you many things that were true
Help!
You were the one who took too long
And another story of a crazy heart
That was better for us, much better (...)
Think and make up your mind
Whether my love is worthwhile.
.....
...I didn't want a big love
That was so tender
But I found you
And I helped you in the best way
This giving lacks words
Leaving a perfect memory
For a second
When you are leaving me aside
I continue my life
If the best thing is to let go
I didn't mean to beg
But I insist on this story
(...) I told you: it will pass.
.....
My love, I can't stay with you any longer
You only used me to be happy
If you knew what I suffered
On those cold nights
But I swear to you
That one day I will forget you
But I swear that one day I will forget you
Someday I will forget you.
.....
Imagine how long I wanted you
From the day I brought you my poems (...)
It doesn't matter if I fell in love
I will be eternal
It will all be happiness for me
When I sing for you.
.....
...If you still want me
My arms will be open...
.....
Seeing the waves pull me away
I will still be wandering
I am thinking of you
But thinking isn't enough,
I need to show you what I feel…

(Fragments of lyrics by 7th grade students in divisions 2 and 3 at E.M.E.F. Professor João Carlos Von Hohendorf.)

EST is located in the Morro do Expelo neighborhood, in São Leopoldo. One of the professors, Daniel Hunger, kindly offered me his group of music-therapy students. Each of them wrote down lyrics that they remembered, or segments of lyrics that they particularly liked, and sang. They cut up the lyrics and put together new texts, some in groups. Here, the visual aspect of the cut-up lyrics and their distribution on the floor allowed me to expand this exercise, showing them how it can be used to generate body movement and to draw connections between the words such that they become a drawing of a dance. This means it is possible to write and then sing and dance. Because they were aware of the therapeutic applications of music and creative acts in general, this group grasped the playful spirit the lies at the core of the creative process, and that can be useful in their work. Their perspective was very interesting for me, and the exercise was very interesting for them as well.

At that university, we also did some sessions with João Carlos and two intermittent participants: Emerson Dias and Samuel Nervo. Samuel and João Carlos worked on vowels and their expressive potential; since they are so important for song, we could combine vocalization and dramatization exercises, investigating how different intonations change their meaning and how individual vowels have a semantic function even if they don't form words. They then wrote a text that combined monosyllables and isolated vowel sounds to accentuate and express different moods, which then provided guidelines for melodies. Another day I worked with Emerson for several hours. He put together a portrait of a fictional character. On the basis of descriptions of several people he knows to varying degrees, he made a song which we recorded at the EST studio. We used the same method as I had used with João Carlos: I let him sing and followed his intonation just barely on my guitar, producing an almost *a capella* melody:

He always seems happy
I think it will be difficult to be alone
I know that he has a good heart
But he suffers a strange torment
Pretending to imitate the Mona Lisa's lips
Instead of walking, he flies,
Does he continue existing after changing so?
If losing is so easy and thinking was never his forte,
He enjoys the vast landscape when the sun falls
The scents of childhood
Trapped in his memory
Suffocate him with melancholy
I dream of never understanding
The marvels of the empty walls (...)
(a fragment from *Letting Death Come In,*
by Emerson Dias)

I also had the opportunity to work with professors and musicians at Lúcia Passos's Espaço Livre de Música. Lúcia Passos is an excellent vocal technique teacher who founded and conducted many choirs at the Universidad de Unisinos and other places in the region. Along with Felipe Azevedo, Bianca Obino and Jones Viana, she made her own deck of playing cards. Much of Azevedo's work relates music to art teaching. He is releasing a record of music he wrote that comes with a book that includes not only the lyrics and sheet music, but also an essay on the creative process of making songs. So he was an ideal interlocutor. I spoke with them all about the importance of working with texts both vertically and horizontally. For example, in terms of images that make up a list used to formulate an imaginary, the reading can be both diachronic and synchronic. Multi-track recording and voices in choral composition and arrangements are analogous. Since these were experienced musicians, the dialogue was fluid and enriching. They immediately grasped how to apply this so-musical concept of superimposed layers to text, as well as image-making and enriching the imaginary. The imaginary in question, the one to be nourished, honed and modified, might be one's own pre-existing imaginary –that is, the topics that appear time and again in one's work, one's artistic "obsessions"– or something else just getting started and deepened. It is also possible to use the imaginary in the work of another artist, an artist being studied, thus allowing for greater reading and analysis.

In the city of Teutona, I had the pleasure of spending almost two whole days with a group of musicians, some of them students, others teachers. With them, I did intensive work with corporeal expression and the voice before getting down to the writing. Memory exercises used in theater and related to auditory perception gave rise to collective improvisations that later led to writing. We also made use of cutting up songs and putting them back together. Like the ones made by the kids at São Leopoldo, these were also love songs, but this time they were played and sung by musicians. A small sample:

..Your mouth speaks of my flaws
and like a crazed man, I try to undo them…

After that last weekend in Teutônia, I went back to São Leopoldo to see João Carlos again. Together, we started a blog that he called "Capão Grande," where he will attempt to recreate a space for dialogue and publish his writings. One of the participants in the last day, Jeremías Dillenburg, introduced himself. João Carlos and he were sticking fragments of phrases cut out from newspapers and magazines in the notebook. Once they had made these "landscapes," they connected them with their writing. They did this so naturally, as if they had always done it. From this process, I offer you, as a sort of farewell, the last poem that João Carlos distilled from that notebook:

Arms open, I am in this world
I select files and create folders
Finding contents and deleting the rest.
I have time, I'm playing,
Suddenly, in the national edition,
The TV says that the truth is this or that,
Its expressive judgment is
Definitive, said and done,
The TV aired it, what's wrong with that?

The songs will hold back this avalanche,
Making magazines, sweetening delights,
Leaving out echoes no one wants to hear
Backpack on the back, with a new text
With a new rhythm, another melody
With a new vibe, new delicacies,
Nuts, beers, coffee…
It'll take time, you say, but what can be done?
Life is not a signed photograph.
New behaviors, another time
Published to be exact
Interrupts the harmony of this song
In the soundtrack of a film and wails,
It makes noise in this edition.
So your presence
Makes the difference
Or don't you have an opinion?
You say you love me!!!
OK! I'm leaving, excuse me.

RICARDO BASBAUM

Would you like to participate in an art experience?
'Available artists' Residency Programme
7th Mercosul Biennial Education Programme

Introduction

I propose to bring the "Would you like to participate in an art experience?", project which I have been developing since 1994, into the 7th Mercosul Biennial Education Programme's Available Artists Residency Programme. To carry out this project now within the specific context of the Biennial involves updating it for the specific conditions of the event – especially, of course, within the guidelines of the education programme. Some of the principal approaches and questions of "Would you like to...?" will therefore be accentuated to develop collective activities with the groups of participants and individuals that will be involved. The activities involved in "Would you like to participate in an art experience?" are really the responsibility of the participants, taking decisions in relation to the proposals being developed and the production of records and documentation. The initiating artist does not disappear, but rather acts as administrator of the proposed processes, working to encourage the construction and organisation of some possible readings and their publication.

The "Would you like to participate in an art experience?" project is part of a large series of work investigating transformational processes, with an emphasis on the relationships between visibility and the discursive field; there is a focus on developing processes of visual production together with conceptual connection: they are therefore proposals that recognise the presence of threads that are both sensory and discursive, for constructing the constitutive weave of the work. I call this group of works NBP – New Bases for Personality –, which are still being developed, and are organised around a specific form unfolding in various ways, in proposals involving drawing, objects, sculpture, diagrams, video, text, manifestos, performance, installation, etc. "Would you like to participate in an art experience?" has been running for 15 years, and is one of the projects unfolding out of the NBP.

.....

would you like to...?

"Would you like to participate in an art experience?" is a project centred on the involvement of the other as a participant in a set of protocols indicative of the effects, conditions and possibilities of contemporary art. The process starts by offering an enamelled steel object (125 x 80 x 18 cm) for the participant (individual, group or collective) to take home, with a given period of time for carrying out an art experience with it. Although the physical object is the real and material object for triggering the process and initiating experiences, its role is in fact to foreground certain sets of invisible lines and diagrams related to various kinds of sensory data and relations, revealing structures and networks of mediation.

.....

The decisions about the kind of experience to be carried out, where this will develop and how the object will be used depend entirely on the participants. Everyone taking part in "Would you like to participate in an art experience?" – either individual or group –, develops freely chosen experiences based on a broad range of topics touching on issues about art and life, addressing the relationship between the individual and the other, leading directly to processes of transformation. The participants send the results of their experiences as text, images, videos or objects, accessible at www.nbp.pro.br – each participant has access to tools for editing their own submitted documentation.

7th Mercosul Biennial education programme

By proposing another stage of the "Would you like to participate in an art experience" project for the 7th Mercosul Biennial Education Programme I am recognising the importance of using the institutional configuration of the Biennial to carry out certain specific and key actions. In other words, it will be possible to offer project participants certain specific and material production support for the documents produced during the experiences, which will be made public in the form of a book or video, for example. It is right that "Would you like...? considers that the project only develops if there is a concrete desire of engagement in each of its stages; in this way the institutional connection will also have to involve this requirement: producing interest, willingness for action, desire for intervention, etc, – it is this construction of willingness (provoked or appropriated in relation to which the object is a vehicle for something) that will provide the driving force and ensure the success of the project in its collaborative partnership with the Mercosul Biennial and its education programme.

As has been mentioned, the manifestation of indicative protocols of the effects, conditions and possibilities of contemporary art is articulated by "Would you like to...?" through mechanisms for involving the participation of the other. The development of this project is therefore based on investigating the boundaries of the field of art – in other words, the presence of gestures, spaces and activities external to art are adopted in direct connection with specific concepts and tools that involve the construction of contemporary art. The objective is 'the production of experiences' – the triggering of production processes characterised by their intensity and investment. To be successful, it is necessary to work on the correct mediations for access to the project, presenting it in such a way as to produce interest and curiosity, forming a question and a challenge, enticingly provoking the other, indicating possibilities for effective action that can be presented to its full potential. These challenges are the effective constituents of "Would you like to participate in an art experience?" and cannot be considered as simple manifestations outside mediation.

I am therefore proposing that the development of "Would you like to participate in an art experience?" as part of the Mercosul Biennial Education

Programme has to result from a working programme focused both especially on the construction of institutional/educational mediations and also on indicating the bounding area for escaping these conditions.

Plan of work

I propose that three new objects be made (painted steel, 125 x 80 x 18) especially for use in the "Would you like to participate in an art experience?" proposals alongside the Education Programme. One of the objects (1) should be used in more defined institutional situations, with the participant being a school or similar body for educational or community action; the others (2) should be individual (or group or collective) participants acting independently, in relation to which institutional mediation will be more indirect.

In relation to (1), the school or community-education body, a specific mediation practice can be developed around the object and its conceptual parameters, contemporary art issues, etc – aiming at stimulating the necessary participation. On the other hand, the involvement of (2) independent participants should develop from another approach, in which the object is given to someone (an individual or group) with a firm interest in developing proposals, yet guided by involvement in the Mercosul Biennial Education Programme.

In addition to facilitating the development of the different proposals suggested by the participants and developing this according to the usual protocols of "Would you like to participate in an art experience?" – sending documentation to the project website – this specific collaboration with the Education Programme points to the need for developing more specific actions to be worked out in terms of the production and recording of text, video or audio for publication in the context of the 7th Mercosul Biennial.

I propose the development of some of these three products based on the "Would you like to participate in an art experience?" as a result of the residency programme:

– video produced based on actions, recording and editing images made by the participants themselves;

– audio CD with sound experiences produced and recorded by the participants;

– print publication produced from participants' texts and photographs;

The viability of these possibilities will be confirmed and negotiated following the commencement of activities.

I am interested in developing a residency in the Southern Region, based at the city of Pelotas. The reason for this choice is that I have been in contact with some artists and teachers in Pelotas for some months, connected both to UFPEL and to the Public Education Network, in direct relation to the "Would you like to participate in an art experience?" project. Advanced conditions have therefore existed for some time for facilitating the development of activities there, leading to concrete benefits for the Education Programme, which can intervene and negotiate new methodologies within work in progress. It should therefore be able to progress further and achieve more complex development results.

All the technical information related to production of the objects will be presented as required.

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?

The "Would you like to participate in an art experience?" project has been in development since 1994 – therefore its own methodology has developed over these years to ensure it works in different situations. Of course, as a proposal unfolding in the field of contemporary art, it has always been open to the unexpected, the unconsidered, to indirect effects – resulting from non-linear causes; but some lines have stood out in terms of regulating the procedures of making contact. For the "Would you like to participate in an art experience?" project only occurs if there is a development of interest, the production of willing – nothing can been done in the face of indifference. In this sense, my task – principally – is to suggest an interesting way of participating in a game of decoding and producing enigmas, collaborating in the collective production of sensitive, sensory thought: based on the question, the invitation, the aim is to actively mobilise someone (an individual, group, collective, institution, so that new problems, proposals and experiences can be produced.

In concrete terms, we initially organise a series of public presentations of the "Would you like to participate in an art experience?" project: thus introducing references to its background and producing an initial impression based on memories and documents. The effort at this time is always to introduce "Would you like...?" as something incomplete, in motion, awaiting further considerations, expecting other participations that will respond to the concerns generated there, in that place. Following the public presentations, it moves on to developing contacts: I always try to introduce interest in the concrete conditions of carrying out the project at that time – this means organising a calendar, checking availabilities, marking dates for the start of the process. There is an effort to fit the practical requirements to the desire for participation, giving each experience enough time to be achieved and, if possible, preventing the concern from being confined by organisational demands. But, after all, the result is always an unfolding of the real conditions of the work.

It is important to note that "Would you like to participate in an art experience?" arrived in the city of Pelotas in June 2008, following the interest of Helena Badia – who developed a project with Bianca Dornelles and Luisa Nunes, forming the As de Sempre group –, moving on to Cynthia Farina, who used the object in the "Políticas do Sensível

no Corpo Docente" project. In other words, the project was already taking place in the city in its own way, at the same time that interest was being shown in it. When the invitation arose to take part in the 7th Mercosul Biennial residency programme, a continuation of the a dynamic already taking place there was proposed: the situation can therefore be summed up by the incorporation of the institutional conditions, both in facilitating possibilities and in specific organisational requirements, while conveying a particular time and visibility of the event itself. What unfolds from that is an extremely rich multiplication of interests and wills, put into practice as the structure of the work took shape in the city: three new objects were produced, enabling several different experiences to be achieved at the same time. Little by little the "Would you like..?" project was joined by Lenir de Miranda, Marina Guedes, Raquel Ferreira, Gê Fonseca, Kelly Wendt, Cléber Sadol and Moviola Filmes (through Daniela Pinheiro) – the list of names is in fact incomplete, since the dynamics of the project are faster then the processes of joining it and recording. It is interesting to highlight that Alberto Coelho and Cynthia Farina incorporated the presence of "Would you like to participate in an art experience?" into the work of teachers in the Municipal Teaching Network, igniting a process that is still developing.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?

According to the "Would you like to participate in an art experience?" guidelines, I try not to centralise the process of recording and analysing the experiences carried out – I am aware that at the moment (with the work having developed for 15 years) this task is now a group issue, resulting from actions that are spread out, still to be organised. I therefore understand that as the project continues – as the object is passed to another participant interested in producing something – that is an indication of successful reception. In that sense, the "Would you like...?" project's excursion to Pelotas can be characterised as exceptional and most stimulating, able to attract considerable interest and raise a variety of questions with each new approach. It is important to single out the participation of the "Políticas do Sensível no Corpo Docente" project in having mediated the presence of the object in Municipal Schools – producing a wealth of material from this encounter. Another key moment in the process, which generously articulates the group of participants involved at this time, is the production of a documentary about the route of the "Would you like...?" object. Daniela Pinheiro and Moviola Filmes have made that into their period of experience with the project, taking it not just as an instrument for action, but also as a surface for recording and capturing images, of producing dialogue. This whole collection of experiences comprises the particular network of collective thinking that characterises "Would you like to participate in an art experience?": it should be maintained as an open process, cultivating its potential for circulation.

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

It is true that art has an educational component, in the sense of forming and constructing subjectivity – comprising a huge investment in the multiple layers of mediation that make up its sensory and conceptual framework. Therefore, the simple construction of this contact – as direct and immediate as possible, with no intermediaries, for it is already in the realm of many mediations – is already overlaid with particular meaning and prominence. It is a process that should not be domesticated and simplified, but rather cultivated with its own intensity and singularity. For art processes are often adopted by educational systems in simplified and highly didactic ways, thus losing complexity and reducing the detours – for the processes of art survive, occur and multiply through investment in the complicated meanders and layers of contact. These process have a public and dialogic vocation – in other words they can be apprehended and re-apprehended by many, since their dynamic occurs in the successive constitution of differences. To consider the meeting of art processes with formal educational systems is to form a contact that is far from simple – closer, in reality, to the confrontation of demands following their own paths. But that is where "new spaces of dialogue" can arise, belonging to one or other place – and each time the principle directions of the proposed shifts will be considered; in other words the most interesting moment will be the one when the boundaries between educational systems and art processes are indiscernible, without knowing whether one is in one field or the other.

FRANCISCO TOMSICH AND MARTÍN VERGES

Traspuesto de un estudio para un retrato común
(transposing a study for a common portrait)

"A place does not exist
until it has been portrayed."

***Transponer* (transpose).** *To place somewhere else. || To move. || To hide behind something else. || To hide behind the horizon. || To be somewhat sleepy.*

***Estudio* (study).** *Application of the spirit to grasp or deepen. || Knowledge obtained by studying. || Room where certain people work.*

***Retrato* (portrait).** *Painting, print or photograph that represents the figure of a person or animal. || Description of a person or a thing: "a faithful portrait". || Fig. Something that resembles a person or thing: "the living image* (portrait) *of his father".*

***Común* (common).** *Said of the things that belong to the whole world. || General: commonsense. || Ordinary, lacking nobility or distinction. || All the people from a city or province.*

Traspuesto de un estudio para un retrato común (transposing a study for a common portrait) (TDUEPURC)

For two weeks, an expedition of artists settles in and explores a populated zone determined by consensus and according to reasons either arbitrary or befitting a certain mechanism. While there, the members of the expedition carry out activities geared towards producing knowledge about the place, privileging the tool of *drawing* and focusing on the *portrait* genre. There will be no bias against investigations geared specifically towards social, ecological, educational or scientific problems, as long as they respect the aesthetic premises of the project. As a method and variation of artistic production, TDUEPURC is a multidisciplinary study of a place. It entails architecture, the visual arts, literature, classical and popular music, linguistics, urbanism, sociology, anthropology, history and the natural sciences. The aim of the expedition is to hold an *in situ* show, to publish the results in a book and then to re-work the experience of the expedition in order to hold a second show. That show will bring together the projects carried out by each of the participants as well as the works of art produced during this second stage.

Premises

1. The word *estudio* (study) evidences the basic aim of this project: the production of knowledge about the community studied and represented.

2. The conceptual framework of this aim is the idea of the portrait in the broadest sense. The final product (a show and a book, both by TDUEPURC) is conceived as a sort of portrait of a place and, hence, strategies geared towards producing portraits of the inhabitants are privileged, as are the relationships that the resulting works establish with those portrayed. The project also fosters an allegorical approach to the work.

3. The crux of TDUEPURC is the notion of drawing as the privileged tool of a hermeneutics of relations between nature and culture, one that is fully manifest in the notion of assimilation.

4. For the participating artists, the place to study is, initially, a utopia: the place does not exist as such until one has reached it and the other becomes a body to be portrayed. Map becomes landscape, demographical information persons, and documents traces. Hence, the journey becomes a symbolic exploration, and everything done in the framework of the project is a collective performance and a tangled and paradoxical reading of the journey of discovery.

5. What is reconstructed of this experience in the final project is also a construction, one self-referential even though it represents the place studied. The ability to effect this representation must be evidenced.

6. TDUEPURC displays a radical realism. Vital and artistic processes are different in terms of their brands of demonstrativeness and their ability to provoke a heterogeneous and skewed understanding of reality.

7. The project's three stages ("Preamble,""Expedition," and "Show") are expressions of the efforts at understanding that began with the choice of the place. The works created during this experience will be symbolic configurations whose autonomy can only be redefined as they are adjusted to the general coordinates of the experience itself. We will privilege figuration, the use of basic materials, description, the biased manipulations of traditions for representing that reality, at once the topic studied and scholar, exemplary.

Brief history of TDUEPURC and its projects

TDUEPURC came into being in Montevideo in 2006. It included artists active in different fields.

In 2007, the project entitled *TDUEPURC #1 La Coronilla* was granted a subsidy by the Fondos Concursables Program of the Uruguayan Ministerio de Educación y Cultura. The expedition to La Coronilla, in the province of Rocha, involved a team of seven people working onsite. It took place in March of 2008. The show *Retratos de La Coronilla* opened at the Liceo de La Coronilla on March 21, 2008 and it closed the following day. The show *#1 La Coronilla* was held in May of 2008 in a non-conventional space located at 1398 Lindolfo Cuestas y Washington Street, Ciudad Vieja, Montevideo. The closing of the show and presentation of the book *La Coronilla* was held on July 27, 2008. For a period of about one year, the space where the show was held also served as a studio and gathering place for the team. In addition, the site housed concerts of original music created by the composers and musicians in the expedition.

In February of 2009, the project entitled *TDUEPURC #2 Conchillas,* which critically revisited and deconstructed the previous project, was selected to participate in the 2009 program entitled Plataforma sponsored by the Ministerio de Educación y Cultura. The expedition to Conchillas took place between March 29 and April 12. The collective, whose members consisted of ten artists and five guests, held a concert and a show in the studio provided by the town, an old general store called *Casa Evans*. During the month of May, TDUEPURC used the Plataforma space at the Ministerio de Educación y Cultura as a studio.

The show *TDUEPURC # 2 Conchillas* opened on May 29, 2009 and closed on June 24. The book (*Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común # 2 Conchillas,* Montevideo, TDUEPURC/Plataforma, 2009, 384 pages) was presented on June 18. A concert was held on June 11, and on that occasion four volumes with part of the sound archive of *TDUEPURC Conchillas* were presented in CD format.

In March of 2009, TDUEPURC was selected to participate in the Education Program of the 7th Mercosur Biennial. In July of 2009, Martín Verges and Francisco Tomsich –along with Julia Coelho, the producer assigned to the project– took an insight trip around the northern river region of the state of Rio Grande do Sul.

Methodology. Non-negotiable and non-exclusive premises

Methodology for the Collective Work

– The team will hold meetings on a daily basis during the expedition's fifteen days in order to take minutes on what each of the members of the team has been doing.

– It is considered crucial to gather all the original material (works of art, sketches, documents, etc.) produced during all the expedition's phases (planning, expedition itself and re-working). This material is our *corpus*. It is property of the TDUEPURC's Oficina de Archivación for a period of at least ten years. During that time, it cannot be sold.

– Representations of José Gervasio Artigas (1764-1850) will be sought and documented.

– "Sub-expeditions" to the following places within the area studied will be carried out: *cemetery*, places that the inhabitants of the community deem *natural wonders* or *remarkable landscapes*, *parks* and *plazas, street festivities, shows* and *concerts* should any take place within the area and during the period of the expedition.

– Two pieces will be produced: one that *lifts up* and another that *buries* an object from the place studied.

– Research geared towards producing typologies (of physical traits, of behavior, of local graphic design, of wildlife and local architecture, etc.) will be privileged.

Methodology for the relationship with the inhabitants of the place studied

– Via billboards, announcements on the radio and direct contact with individuals, an open public call will be issued in order to collect models to portray. These models and the members of the expedition will get in touch through text messages, phone calls and/or personal meetings.

– At least four sessions to make live portraits will be held. The format of the sessions will be as follows: four twenty-minute poses separated by ten-minute breaks.

– Under no circumstances will the portraits be given or sold to their subjects.

– It is possible that some of the inhabitants be paid to be models, specifically those individuals that the group deems it critical to portray under specific circumstances (nude, in a given position or composition, etc.), or individuals who are either unable or unwilling to respond to the open call. Once their work in the community is through, the members of the expedition should have the feeling that they have portrayed all the persons that they sensed to be fundamental to making a corpus of portraits representative of various typologies and a notion of the whole.

– A children's drawing contest will be organized and carried out in the local school or schools. All of the participants will receive the same prize, mainly basic drawing supplies. The subject of the contest is "My Place."

– At least one local artist will be sought out in order to engage in dialogue.

– The conversations between TDUEPURC and the subjects of the portraits will be documented, as will other conversations with locals. A significant portion of this information will be transcribed in the book bearing the project's name.

Show Methodology

– A selection of the corpus produced during the expedition will be included in a show entitled *Retratos de...* to be held, ideally, at a public high school during the last three days that the expedition is at the place studied. The installation of the show will take no more than five hours. The opening will be held at 7pm.

– A book of at least 200 pages measuring 13.5 by 19.2 cm and printed in a single color will be produced. The title of the book is the name of the place studied. The presentation of the book will coincide with the closing of the final show.

Aesthetic Premises

– None of the works created as part of the project will be signed. The authorship of the shows and the book is collective.

Photographs taken by the members of the expedition with the intent that they serve as models for drawings and paintings are under no circumstances admissible during the period of the expedition or afterwards. Working on the basis of a live model during the period of the expedition is a non-negotiable premise.

– Ideally, materials from the place studied will be used. As many materials as possible will be purchased in the place and during the period of the expedition.

– The production of a *making of* documentary on the expedition will be discouraged.

– The production of *objet trouvés* will be prohibited.

●

TDUEPURC #3 Riozinho

Nathália García
Claudia Hamerski
Fernanda Manéa
Guilherme Moojen
Marcelo Rilla
Guillermo Stoll
Federico Stunz
Francisco Tomsich
Martín Verges

At the invitation of the Education Project of the 7th Mercosur Biennial, *TDUEPURC #3 Riozinho* created a

new collective, a bi-national collective that stayed, as *TDUEPURC* collectives always do, for two weeks. This time we visited a community of 4000 inhabitants in the northern river region of the Estado de Rio Grande do Sul. The studio and exhibition in Riozinho were at the Escola João Alfredo and, in Porto Alegre, at the Museu do Trabalho, where the book was also presented.

In March of 2010, the project *De Corrales a Tranqueras* will be carried out. How many leagues will be left?

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?

The first step was to translate the project into Portuguese (translator: Julia Coelho): the definition, principles and fundamental premises that organize the collective work in the place to be studied. To these premises –which are basically aesthetic and methodological in nature, and which serve to ensure the uniformity of the model or the "typological filter" of TDUEPURC as developed in prior editions– we added certain some points that emphasized the educational nature of the project. That is, points that evidence concerns present in prior editions but that had not been fully fleshed out before. One such point was researching the systems and publications related to the teaching of drawing in the area to be studied. It was said that "TDUEPURC offers itself as an object of study in an academic context" or, in other words, it proposes the place studied by TDUEPURC as an object of study.

The project entails several educational spheres. One arises within the group of travelers, and it functions during the course of the onsite study phase like a workshop. It encourages exchange, learning from the other and debate. Another sphere arises outside the group. Thanks to the group's workshop-like dynamic, it is open to the community and allows anyone to visualize the creative processes, the making of works and methods. Another situation in which dialogue can occur is the exhibitions, which are open to the public, held in situ in the studios or drawing contests sponsored by TDUEPURC. Dialogue and exchange also take place between some of the members of the collective and local artists and, given the project's realist intent, between nature and the artists.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?

Initially, the project was well received due to the fact that it takes place in a known local setting and the community's curiosity about how and why it will be portrayed. In this version of the project, the support and production team provided by the Biennial meant that the relationships with the local social players were fluid. Starting with the research trip, Eduardo Moreira (a biology teacher) was the first person who collaborated with us, getting us into the school where we met every day to work on the portrait. With Sonia (an art teacher) we engaged in an aesthetic debate on the use of pre-Modern, so to speak, criteria in the project rather than Latin American abstraction. Jorge L. Boff, the local artist with whom we worked most closely, gave us recordings of original music, a hybrid of two styles, generations and sets of criteria. Despite the flu, a good many students attended school and drew (with) us in an informal studio. From the center (Porto Alegre), the development of the project was enthusiastically observed, and the morning newspaper *Zero Hora* published two articles about it. We are planning to go back to Riozinho in late November.

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

TDUEPURC sets out to be an open studio wherever it operates, and hence its practice entails a more or less traditional conception of the work space, as well as of the experimentation and interaction of artists. In addition, community as a form of existence (and not of exception) is, in the final instance, the artists' reason for being here. This complex situation, whose consequences can hardly be measured, develops and enacts unprecedented modes of sociability that, though novel, attempt to take hold in a common place. That's why TDUEPURC –both as residency and as production geared towards a public in, for instance, the concerts and in situ shows– is seen by the community as evident and even "classic," if hard to define. After all, its coordinates are accessible to anyone and it is part of the Western art-making tradition, the mythologies of modernity and collective memory. TDUEPURC also involves a realist intent that engages the recognizable, what is at hand, available to everyone. We do not intend, though, to enrich the example, or even to forge new spaces for dialogue. On the contrary, what we seek is for that micro-political environment created by TDUEPURC in its exodus to serve as an example (and not as an exception). We want it to be just any old moment in any old process. Its development should be subject to common and easy to grasp rules: for that reason, the collective also operates using rigid methodologies and non-negotiable premises that are repeated at each site. Ultimately, this is an attempt to trust as fully as possible in the reality studied and to be assimilated by that reality. To be, in relation to that reality, as neutral as possible. That intention bursts forth in countless unpredictable environments and spaces, all the more interesting when they reveal their immemorial nature and affirm artist, model, art circles, and the basic relations between art and society.

Educational systems are one aspect of the reality relevant to this project, since the specific audience to which this in situ show was geared is teenagers. TDUEPURC always seeks to establish symbiotic relationships with the educational centers of the place studied. Since the project is a study, and the object studied is the place and its people, the project becomes a complex mimetic construction. Due to its intent to intrude as little as possible, the effectiveness of this construction is startling. It operates through the individual subjectivities gathered by the "objectivity" formulated by the

project: not overdoing the interpretation of these processes is part of our intention.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

The second Sunday of our stay, a rainy day like the three previous days, was the right moment to hold the in situ show that would evidence the production made at the Escola. First we considered putting it up in the kitchen, and then we decided on two contiguous classrooms and the partially uncovered patio outside of them. The five hours we had to install the show were hardly enough time, but at the designated hour everything was ready. The children who would participate in the contest arrived, some of them already knowing that they would be sure to get a prize: everyone who participated received a set of drawing materials illustrated with a sketched portrait of its owner. It rained the whole time: the patio was a lake. Katrine, along with Simas, posed and everyone drew her. Nonetheless, no one was there. At the time of the official opening, everyone was at the church next door. After mass, a mob of people, drawn by the accordion, showed up. They had only been able to see the show for five minutes when a black-out happened; by the time the back-up emergency lighting was operating, everyone had left again. We hung around, listening to a guitar duo from Riozinho and an accordion player from Montevideo that had come together for the occasion. Then we ate the stew that Eduardo had been making all afternoon. Once we had taken down the show, Nelson picked us up and, in his van, we went back to the "Cabin of those who choose happiness."

GONZALO PEDRAZA

"Teaching or grasping what people mean by art"

Neighborhood Collection

Curatorship is one of the most problematic areas of the contemporary art system. The figure of the curator and his or her criteria have given rise to widespread debate. In these discussions, the other players –artists, critics and historians– and their positions have been displaced. The figure of the curator possesses vast power when it comes to producing meaning. The project we present below is defined as a curatorship that, unlike most curatorships, does not entail exhibiting art or, therefore, artists. *Colección vecinal* (Neighborhood Collection) involves, rather, a genealogical study of curating, and its point of reference is the paintings by David Teniers II housed in the gallery of Archduke Leopold Wilhelm. Each painting depicts a large room whose walls are covered with paintings. They are placed one beside the other according to different criteria for classification –size, pictorial genre, content. Together, they constitute a cabinet of images that endow their owner with power and distinction. Art collecting as a cultural practice –and its *modus operandi* in cabinets through the selection, classification and combination of "works of art"– could be seen as a prototype for contemporary curatorial practice: what is today called "curating" operates according to the same structural guidelines as those cabinets. Therefore, for centuries the figure of the curator has occupied a specific place in culture.

Colección vecinal is based on the central structure of this curatorial practice. It respects the way that practice formulates exhibition models. *Colección vecinal* is, however, cabinet collection of contemporary images that radically departs from the representation of class and power displayed in Teniers's paintings. The project determined a specific geographical space in which to operate, collecting "artworks" possessed by a group of subjects that shared similar signifiers of class and ideology. The cabinet was built in Galería Metropolitana (the center of our area of action), a contemporary art gallery that, for the past ten years, has operated on the outskirts of Santiago, Chile. The gallerists initially settled there in order to connect artistic practices with the local inhabitants, who, generally speaking, are unacquainted with to the codes and languages of contemporary art. Though Galería Metropolitana has built bridges, its relationship with its neighbors has been problematic.

Colección vecinal set out to put together a neighborhood collection that would use the figure of the curator simply as a mediator between the gallery and the community. Two individuals who know the neighborhood and the broader social sphere were contacted: Jessica Atal and Evelyn Valdés, the co-curators of the show, were able to build bonds of trust with the residents of the neighborhood. Along with the gallerists and these two co-curators, we went out in search of the "artworks" of the people who lived near the gallery. We went door to door, asking "Would you lend us your art?" Each neighbor gave us something that fit in that category and could be considered a "painting," understood here as an object with specific dimensions that could be hung on a wall. The entire gallery was measured (that is, each of its walls from floor to ceiling) in order to obtain the number of square meters to be covered. We collected around three hundred and fifty paintings (belonging to more than one hundred people), that filled every last meter of the gallery's walls.

The heterogeneity of the paintings was a challenge when it came to imagining how to put up the work according to the criteria used in painting cabinets. In keeping with those criteria, which as stated before were based on size, pictorial genre and content, all the works were photographed to create a model that could provide a framework for the study of each independent image and give an idea of how they would work together. In the installation, it was important that each painting dialogue with the ones nearest it. Only that would give rise to a delicate inter-textual system of associations between images. One of the aims of the curators was to rid the exhibition of a projected desire to establish a narrative. An attempt was made to simply "see" the paintings, to understand the information they gave off in and of themselves, in order to build a whole according to the criteria

of 17th century cabinets. This process gave rise to three clusters of paintings: landscapes, still lives and portraits. These genres led to an initial stage of differentiation, where each genre generated readings within its cluster. The cabinet went from the left to the right, as reading is organized. The first cluster was the landscape: it began with the sea, then land, colonialization, constructions and finally the city. After this group came the "pivotal" works, that is, groups that served to connect one cluster to the next, in this case the still life cluster. This cluster contained birds, animals, flowers and objects, and it included the greatest degree of material experimentation. The final link was the portrait. Each image in this cluster prominently featured a face or a human body, and there were many photographs. The figures represented in this group included the divine and the political, the masculine, the feminine and the child.

The installation of the exhibition called for dim lighting like that used in cabinets. All the participants were invited to the opening.

Many visited the gallery. Each person who participated in the project came by to see his or her "work of art" and the space it occupied. Later, the works were read in relation to what was next to them, and then in relation to the whole. Each participant built his or her own narrative according to what the entire group of images expressed. It was striking to hear the learned viewers come up with readings that were, on a structural level, almost identical to those devised by the non-learned viewers. *Colección vecinal* eliminated the distances and differences between viewers and the concept of "art" (that is, "artists" with "artworks"). At the same time, a continuity was forged with tradition, without falling into the (supposed) duty to be "new." In sum, it dealt with questions removed from those that usually surface in art spaces.

Colección vecinal set out to give visibility to a group of images that operate in homes according to the same criteria as in any art collection. It provoked alternative, out-of-focus readings, and a sense of the endless possibilities offered by these "artworks" or "visual documents" whether considered individually or as a whole. Finally, it accentuated the importance of constructing an audience that connects to art insofar as its own ideas are also considered crucial to art and its practices.

The stages for the project in the context of the Education Program of the Mercosur Biennial are:

1. SPACE. Search for a space for the installation of the painting cabinet. The only requirement is that it be able to hold a large number of paintings. The walls should be measured from floor to ceiling, and the total number of square meters will be the basis for the project's aims and the timeframe for the search.

2. REUNION. Locating persons, or mediators, that meet certain requirements, such as having a measure of influence in the neighborhoods where they live, being able to build bonds of trust and motivate their neighbors to participate. These individuals will be co-curators, and they will find the paintings. I will simply accompany them in their search. Actually going into people's homes should be the responsibility of people whom the neighbors know and to whom they are willing to truth their possessions.

3. COLLECTION. The idea is to gather a specific number of paintings; the exact number will be determined when we know exactly how much space will be available, and that space must be entirely filled by the paintings. The number of paintings, then, is determined by the number of square meters, that is, one painting measuring one square meter or four paintings measuring 25 square centimeters cover the space of one square meter. Hence, the number of paintings is variable.
The collection can be organized and divided by groups and zones, but the pre-established contact must be present when the paintings are lent for the exhibition. Each participating neighbor is given a certification of participation, and he or she fills out a form with pertinent personal information.

4. CLASSIFICATION. Each painting will be labeled with its measurements, and a scale model will be built in which the paintings will be placed. The similarities and differences between the paintings will be analyzed in order to put together clusters. Each cluster will make reference to a shared concept, and amidst the paintings –the one next to a given painting as well as the ones above and below it– it will be possible to read a certain likeness in order to create links, associations for the eye.

5. INSTALLATION. The paintings are hung from the wall such that they are as close together as possible, minimizing empty space (in deference to the *horror vacui* of the first collectors). Due to the enormous variation in formats, it is impossible that there be no empty space and, hence, one option might be to leave a space of around 3 cm between paintings.

6. COLLECTORS. One of the walls should bear a plaque with the names of the paintings and their owners or collectors.

7. OPENING. All the participants will be given an invitation when they lend their artwork.

8. RETURN. When the exhibition is finished, all the paintings on exhibit will be returned to the participants.

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?
When I arrived in Caxias do Sul, I was equipped with a project that I had carried out in a small neighborhood in Santiago, Chile. As soon as I saw the city, I realized how enormous it was, and how heterogeneous its population seemed to be.

I set out to look for a place that could bring together the city's visual and material patrimony, and I chose the Museo de Caxias as the venue to house *Colección vicinal* (Neighborhood Collection). Later, I contacted 18 co-curators who would carry out the search: a diverse group of locals with different class backgrounds, genders, ages, sexual orientations and political convictions. These different individuals asked their neighbors if they could borrow "artworks," that is, images they possessed.

Approximately 300 works from more than 140 people from Caxias were collected. The cabinet combined all the works, generating dialogues between them. It was as if they could talk and debate their unique visual natures. When people are involved, such dialogues are often hard to come by. The project gathered a large number of players, whose readings of their own works, as well as the works they had never seen before, varied. The fact that there were so many works people had never seen before speaks of the lack of communication between the sectors chosen by the co-curators. The cabinet –which serves to bring all spaces into one space– rendered this disconnect visible: the images confronted and spoke to one another, and even turned their backs on each other, thus materializing social relations.

Word of this project reached diverse social sectors (universities, the interested public, professors and students), giving rise to an array of questions that we believed could not be asked, questions that openly challenged received ideas about what "art" is.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?

Reactions to the project varied; each person's response was informed by his or her relationship with "art." People who had certain ideas about art considered the project in political terms and furthered their ideas by including likeminded people. People who did not have previous ideas about art were surprised that what they had in their homes would be included in the exhibition; though somewhat dubious of the project, they participated, lending their possessions without knowing exactly what would happen to them. They had an array of feelings, which were heightened by curiosity about the final outcome. One student (around ten years old) at the Escola Ismael Chaves Barcillos said that thanks to this project he had come to understand that what each person considers art is art. He said that he had been taught to consider art something that someone had called art a long time ago, and that everyone had accepted as true. This reflection was one of the most lucid translations of the project.

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

Basically, the application of the project shows that democratizing the experience of creation can be a part of educational systems. This can be carried out on the basis of a deep understanding of the processes used by both contemporary and past artists to make a work, mainly, without thinking of that work as a finished object.

It is crucial to conceive of this project in terms of art history understood here as a space of analysis not satisfied with its own methods, which end up "watering down" processes by showing only finished works. Instead, we are speaking of an active history that embraces a group of subject-producers who participate in a social life and a visual context by developing works related to a tradition that classifies them as "works of art." On the basis of these active writings it would be possible to educate and build the bridges necessary so that people might forge a contemporary understanding of the development of art.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

A lot of things that happened were almost like a *déjà vu*, that is, we had had certain experiences that foretold what making a cabinet of images in Caxias do Sul might be like. The local administrative people we worked with –who soon became good friends– took us around to many different places. During one trip to the outskirts of the city, we visited two typical homes. Each one had up on the walls diplomas, photographs and paintings, the combination of which gave shape to a cabinet like the one in *Colección vecinal*. This project was not "creating" a model; it was, rather, revisiting something from the past, something that is still around, if in mutated form, and now called curatorship.

The same thing happened in schools with children: the teachers explained that the material should be organized according to difference and likeness, making groups and later a "dialogue" between the images. The kids made three categories: still lifes, portraits and landscapes, three genres that were present later in the cabinet in the Museum, and before in Santiago, Chile. Thus, these situations that had taken place before the project happened again here, producing a *déjà vu* effect that led to a collection that brought a past model to the present.

DIANA AISENBERG

"To speak of art, we need all the words"

Historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones (History (ies) of Art: Dictionary of Certainties and Intuitions) is a mass invitation to writing and a true love story with words as the exact point of conjunction between reality and intelligence.

From the beginning, this dictionary was planned through the digital media, with the collaboration of friends, artists, intellectuals and strangers who generously offered information for the construction of the meaning of terms that dialogue with discourse on art. The specific ongoing action consists of sending via e-mail a request for the definition of a chosen word; the responses to the requests are later

edited, giving voice and visibility to a dynamic and open social group of author-participants. Though the bulk of the requests for participation are sent via e-mail, information is also gathered at public events. The dictionary becomes a sort of sensor, a receptor of what is "in the air": the truths, intuitions and superstitions surrounding what we understand to be the history of art, from the personal to the public. The contribution of this project to the 7th edition of the Biennial lies in its ability to gather the public in its entirety to collaborate in the construction of the meaning of the Biennial itself. These contributions are based on the experience and knowledge of each individual. In the attempt to collaborate with the possibility of naming images and honing the words we use to speak of art, *Historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones* is born of the classroom and returns to it.

For the *Artistas en Disponibilidad* (Artists at Hand) residency program of the Education Project, we set out to expand this project to children, creating a dictionary at schools, an interplay of images and words, texts in all forms, writing and drawing, drawing and painting. Surprisingly, along the way, the project came to include music, song and percussion.

Actions outside the Classroom

The available media (billboards, posters, loudspeakers, the radio, e-mails, local newspapers and any other media in the city) will be used to communicate and share the invitation to write.

grito* e *escuta

The name of the Biennial will be used in one of the requests for definitions, thus giving way to the possibility of constructing its meaning collectively. This invitation includes the participation of the 7th Mercosur Biennial's radio station, *Radiovisual*, with jingles in Spanish and Portuguese produced by contributors to the project.

Dictionary in the School Network

In this project, art and education are seen as generative spaces responsible for content. It attempts to include as many points of view as possible. The definitions not only include, but also embrace contradictions. If ideas are repeated, they are edited individually and the most pleasing one is chosen. The definitions are incomplete and deliberately open. Songs, authors, specific works of art, books, films and even landscapes and outings are recommended in the definitions.

Knowledge taken from encyclopedias as well as from documentaries, newspapers, television, the radio, school manuals, text books and the Internet, via search engines, are joined. There are also truths taken from different books, loose notes and certainties.

On the basis of a minimal textual indication, a word, and the reflexive and intimate search for meaning, the process by which visual art is constructed is honed and studied. This process will culminate in the show *Historias del arte entre grito y escucha* (Histories of Art Between Scream and Listen), exhibiting the development of the project. It will open at the same time as the 7th Mercosur Biennial. What is studied is the ***between*** –the crack, the option, the invisible– in the attempt to translate the maps hidden behind a proper noun.

The work is geared towards the entire school, though the administrators decide the number of students to participate and their ages. After the first research trip, training workshops were organized for teachers and other school professionals.

Project Stages

1) Thinking out loud: collective mass actions with all the children, teachers and other participants.

Requirements: schoolyard or other common space, two microphones –one of them mobile–, loudspeakers, photographic and video register of the event.

2) Memory aid: to facilitate the later group work, the teacher will transcribe what has been said on blackboards and other supports.

Requirements: classroom teachers. The children need school supplies and paper to copy the joint thinking. The work of all the individuals, which is conceived as documents, is collected by the teacher.

3) Thinking and doing with others: seed of communal work and joint production. Illustration of the ideas and definitions developed in the classroom in painting, collage, etc. The work is collective: everyone writes, paints, puts up paper. The children confer to organize and share work spaces.

Requirements: list of materials

Materials, in relation to the number of children who participate from each school:

– Cardboard or white hardboard measuring approximately 120 140 cm.: 1 for each group of 5 students;

– Paint: primary colors, black and white, paintbrushes, markers;

– Pieces of colored paper in geometrical shapes, paste, buckets, rags.

4) The Institutional Context: ***The Name of the Show***

Each school will organize a show with the works produced on the basis of the word and the investigation into its meanings and definitions. The school exhibition will open along with the Biennial; the school will use its own resources to organize the show's opening and installation; it will produce a catalogue, whether printed, in notebook form, made from photocopies, bound, on the Internet or any other feasible mode of publication. It is important that the groups that have had this experience be able to communicate it through their own means of production.

Requirements: schools' willingness to include the project on the curriculum. The participation of classroom teachers and other school professionals and/or parents, the school authorities or parents' organizations. There will be training and support for the organizing team.

5) Circulation
It is crucial that the children see their work circulate and that they contribute to making that happen. Each school must review the outreach formats and the supports anticipated by the Biennial for the publication of the work: posters, magazines, newsletters, websites. The opening of the show of works produced in schools will take place at the same time as the opening of the Biennial.

Ideal format: a publication that includes texts and works on each word and instance of the project, making the experience into a dictionary as well.

6) Exhibition – Show – Opening
The show will make use of banners, panels and other installation tools like those used in professional shows at any cultural center. There must be buses to transport visitors from school to school to see the shows on the day of the opening.

The project will continue to use the color yellow as the basis for its typography, which always makes use of lower case letters –ideally, that is, since publishers and proofreaders sometimes change this. This is an attempt to equalize contributors and contributions.

Regarding this, Flavia da Rin states: "It often goes unnoticed, but I believe that something very important about the dictionary project is its color system. The yellow background and the classic and easily recognizable red and blue letters are like the red and white of *Coca Cola*.

Personally, anything I see with these colors in these proportions reminds me of this project ("whoever wants to contribute …"). Even a matchbox: I am always expecting the words "looking for matches" to appear.

There is no big marketing study behind the dictionary; it's just primary colors. And that's the crux of the matter: Diana chooses basic construction units, the modules that can be used to build everything else. It's not for nothing that she wants the book format to be the "brick format."

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?
In the framework of the residency program *Artistas en disponibilidad*, the project entitled *Historia(s) del arte: diccionario de certezas e intuiciones* (History (ies) of Art: Dictionary of Certainties and Intuitions) was carried out in four schools in the city of Porto Alegre: Colégio de Aplicação – UFRGS, Colégio Unificado, Escola Municipal de Educação Infantil Pe Angelo Costa, CMET Paulo Freire. At all four institutions, students and teachers investigated the meaning of the words in the title of the 7th Mercosur Biennial (*Grito e Escuta*). Using the logic of a dictionary, the name of the Biennial was examined, as were the words found between the two terms *grito* (screaming) *and escuta* (hearing). Definitions were requested on the basis of memories, dreams, thoughts and ideas. These definitions then took the form of other words, definitions, drawings, paintings and collective actions. Initially, we worked with the schools for several days; then the schools continued the work autonomously in the classrooms, where teachers and students produced works in an array of formats (silhouettes, photos, installations, drawings, books).

This led to the exhibition entitled *Historias del arte entre grito y escucha* (Histories of Art between Screaming and Listening). The show was held at the Colégio de Aplicação, though all four schools participated. At the show, a video with documentary material on the different sessions at the schools was presented, as were other videos produced by the students at the schools and theater classes.

In addition to the already-established request for definitions that has been this dictionary's modus operandi, this time another format was created for outreach. The requests were musicalized by guest musicians, the Odomodê Tambor percussion school, the music group Cow Bees and others. The songs and compositions were broadcast on the Biennial's radio station as a jingle. On the basis of all the material created and collected, a new dictionary that bears the name of this Biennial was published. The *Grito y escucha* dictionary is the fourth book this project has produced; it is the first one to have been generated in schools and to contain both images and words

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?
The ways the different schools participated was varied and each was *sui generic* in nature. CMET Paulo Freire and Escola Pe Angelo Costa were outstanding in terms of their work with the community and collaboration. In keeping with the tone of the project, these schools presented a work signed by the school as a whole, as opposed to focusing on the work of a particular student or classroom.

The adult students at Paulo Freire organized a methodology for the collective construction of the works: placed in the classroom-studio, the works awaited their painters in shifts depending on the schedules of the artists-workers. The silhouettes represent bodily attitudes that express emotions and moods related to the words *screaming* and *listening*. Works in the show included installations of drawings and writings, a "silence booth," a "terror table," a "music panel," musical instruments that could be played by the public, paper-maché worlds, reflections of all colors and materials, as well as paintings. All this evidences the intensity of and commitment to the work done. The installation of the show was professional quality, with panels and informative wall texts and labels. The materials were provided by the Biennial's Education Project.

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

This professional structure questioned the scholastic nature of the work of art. The idea was to make the production from the schools a part of the Biennial circuit, another one of the shows that, at certain hours, people could be taken to visit by the Biennial's bus.

Actually materializing the project was moving. The students were pleased and very proud of their works; the viewers were as curious as the best of audiences. Silently and peacefully, they looked on, read, observed and rested in the yellow armchairs provided for that purpose.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

The music and emotion reached a fever pitch at Odomodê Tambor percussion school, at the parade organized on a Sunday afternoon on the premises of the Biennial. The joy was overwhelming; everyone danced: the security guards, the cleaning personnel and the general public. Everyone applauded and expressed their gratitude, many embraced me. For a moment, the Biennial space was entirely transformed: the atmosphere was joyful, the most precious thing one can hope for in art. We can do so much more on the basis of what has already been done, there are so many doors left to be open.

I would like to thank all the schools that opened their doors to us and participated, making all of this possible in their unique ways. This was truly a community effort. I want to thank Simone Fogazzi for her support, sensitivity and intelligence, as well as the installation team Gerson and José, who were essential to making the show look so good; Mónica Hoff, for her great help; and Ana Ligia Becker for all her hard work, efficiency and fun-lovingness. Her attitude was exemplary for me and crucial to the realization of this project. The work was intense, intimate and public and the same time. Many many thanks.

DIEGO MELERO

***La filosofía política en el gimnasio* (Political Philosophy in the Gym)**

1) Project Description

Political philosophy in the gym is an alternating corporal and theoretical seminar that takes place while working out in gyms. The topics covered are from the political and social sciences (political philosophy, law, sociology, economic policy, political and social history and the history of ideas, of psychology, as well as issues related to the environment, urbanism, housing and even the individual students' concerns about their family, work life etc.). The professor communicates with the students while they are working out, that is, during warm-up, muscle and aerobic work as well as the stretching at the end. A brief conversation on current social, politic and economic affairs, as well as the students' personal lives, takes place while working on each set of muscles.

When the work out is finished, the professor proposes a dialogue and reads out loud from texts on a range of topics, from classics of philosophy, law and sociology to articles from newspapers and weeklies, or situations experienced by those engaged in the exchange of ideas. At the end, the professor makes illustrated notes with markers on pieces of paper that serve as blackboards, thus recording the concepts that have come up.

During the classes, music from the classical era is played, following the guidelines for the construction of the physical form according to Greco-Roman ideals.

The number of people in the groups varies, from 20 or 30 to as many as 70 people.

The age of participants ranges from teenagers to senior citizens.

Total duration, including work out and conversation, is on average 75 minutes, although a more intensive version may last 60 minutes.

2) Activities to be performed:

The settings in which to perform political philosophy in the gym will be found in the city of Porto Alegre and surroundings.

The thematic clusters tackled include:

The city in Mercosur member countries: a) their forms of government, and systems for interaction with states and the nation; b) their outskirts, and the social actors therein.

Other issues include the need to further "regional integration" in Mercosur, the political, social and economic consequences of the international financial crisis, the role of the State, corporations, the right to private property in these times, and new "social subjects."

In the city:

Gyms: on the basis of working out, engage other participants, whether personal trainers or teachers at local schools or mediators at the Biennial. This would make it possible to replicate the system used in "political philosophy at the gym." (Note: It would be possible to hold a special class for teachers, mediators, students and guests in a space to be determined, like the School of Physical Education, one of the public middle schools, a gym or elsewhere.)

An outdoor work-out circuit that goes through various "green" spaces in the city, or along the banks of the Guaíba River. The estimated duration of the "open air" version of "political philosophy" is 60 minutes

Open session in the gym at the School of Law and Anthropology of the Uuniversidad de Rio Grande do Sul to offer a demonstration to university professors and students.

An activity is being planned for the terrace of Santander Cultural.

An open-to-the-public outdoor activity is being planned for the downtown area. It will be geared towards educators working at all levels (elementary school, high school and post-high school).

In the Biennial Space:

Give a "political philosophy" class near the "Cais do porto" in a makeshift gym with carafes of different sizes (½ liter, 1 liter, 1½ liters and 2 liters) that can be used to perform different exercises.

A roll of paper or a great many sheets of paper and markers to write or illustrate the concepts discussed during the classes on the basis of the professor's contribution as well as those of the students during the work out.

A TV screen on which to project an edited video of the classes held during the residency to be seen at times when no class is taking place. A previous encounter with the Biennial's mediators to train them for this activity.

3) Ultimate Aim of the Project

To forge an educational exchange with the community on the basis of a corporeal and intellectual practice that enacts the slogan "healthy body, healthy mind," a legacy of Western Antiquity.

The aim of reproducing the project will have been met if the system proposed by *Political Philosophy in the Gym* is enacted by "replicant–teachers," who spread it in the educational community of Porto Alegre and its outskirts (this has already occurred in a school in Canoas).

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?

The *La filosofía política en el gimnasio* (Political Philosophy at the Gym) was located and functioned in the groups that worked in various settings in the city of Porto Alegre and outlying areas. The preparation for each class was a ritual. The texts used and the order of the concepts presented as well as the soundtrack for each class varied according to the group in question. The soundtrack had two parts, one classical[1] and the other electronic, in keeping with the work-out and the topics discussed.

The first group with which I worked consisted of artists and mediators working with the Biennial. We worked at the space granted to the residency by the Santander Cultural. It was a Sunday and there were 12 or 13 people. The primary text was *The Prince,* by Machiavelli. At the Escola de Educação Física, the text discussed in classes for all three levels –beginners, advanced and researchers– was the "Book II" of Plato's *The Republic*. This text is crucial, since in it Plato describes how, through physical exercise and knowledge of music, the ruler achieves temperance. Machiavelli's *The Prince* was a crucial text for all the groups as well. From the first part, we looked at three chapters that deal with the conquest of power, and chapter XIX from the second part, which discusses the conservation of power. This is where Machiavelli warns of the risk of "being feared and despised by the people." At the class at the School of Anthropology, we read fragments from *The Second Treatise of Civil Government* by John Locke that deal with the beginnings of political societies with primitive monarchy or the government of one. On that occasion we also worked with Plato's *The Republic*. At the classes held at the Law School and at the Centro Cultural de Montenegro, we read *The Prince* and *The Republic*. At the school in Canoas the teacher of political philosophy and the art teacher read texts by Plato.

1. The musical pieces played during the classes were *String Quartets,* opus 29, by Franz Joseph Haydn, and *Symphony Nº 5,* by Dimitri Shostakovich.

The texts were read out loud and in groups. The idea was for as many students as possible to read; *The Republic* became a recited theater piece, as different students played the parts of Socrates and Glaucon, Adeimantus and Thrasymachus. We did this in all the spaces where I gave the class.

Exercises were done between readings and commentaries on political philosophy. We worked with three specific routines geared towards different groups of muscles: the first one emphasized the idea of the conquest of power, the second the ruler's temperance, and the third the conservation of power.

In addition to the aforementioned texts, the declaration "We are all black" on the 1804 Haitian Revolution was handed out as a commentary on the bicentennial of the Hispanic American revolutions, adding that they were not the first ones in Latin America. I also distributed photocopies of the cover of the original French edition of Arsène Isabelle's *Journey from Buenos Aires to Porto Alegre*, written from 1830 to 1834. Students from the Schools of Anthropology and Law were invited to look in the library for a version in Portuguese, thus encouraging research.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?

The enthusiasm of the teachers when it came to getting word out about *La filosofía política en el gimnasio* was fundamental, as was the students' enthusiastic participation. All of this made the residency a stimulating experience. In Canoas, the support and dedication of Marília Shmitt Fernández was very important. She organized the sessions at the Escola Arthur Pereira de Vargas. Since the beginning of the year she and the physical education teacher had been performing the tasks of the author of *La filosofía política en el gimnasio*. The students at this school studied pre-Socratic Greek authors, in addition to Plato and Aristotle. They cut out phrases

and stuck them to the plastic water bottles that they used for the exercises. During the class, the 60 kids who had been training did the work-out and read the chosen phrases, while another group of children looked on and drew what they saw.

A full professor at the School of Anthropology, Caleb invited his students to do the *La filosofía política en el gimnasio* routine along with him in his classroom. In an outdoor class in Redenção, Caleb participated in another activity involving a work-out, reading and a walk around the park. At ESEF (Escola Superior de Educação Física), where the class took place in a large indoor gym used for a number of different sports, the teacher, Monica, from the research group, and Mario joined students in a session of *La filosofía política en el gimasio*. The teacher Ángela, who leads a group of beginners, also participated, much to her students' surprise. Two teachers of a group of advanced students were also present during the class, and afterwards I found out that the students were tested on the experience later. In the city of Montenegro –beyond the Porto Alegre metropolitan area– the director of a cultural center assembled a group of neighbors to participate in *La filosofía política*.... That session was held in an old waiting room in the city's train station. The participants' age range was striking (they went from 13 to 80). Since this was a small town in the countryside, the silence outside flooded the room. Many of the students didn't have the right clothes for working-out (in fact, the only one who did was the 80-year-old woman).

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

During the residency in Porto Alegre, *La filosofía política en el gimnasio* gave rise to a mode of sociability and created experimental micro-political spaces for dialogue that involve our life in society. This experience was carried out on different levels of the educational system and in the community, both in Montenegro and in the outdoor experience. That second session was attended by several eight-year-old children, who began following the work-out with their water bottles.

The basic capital in the micro-society and experimental micro-political space that is *La filosofía política en el gimnasio* is the body itself and thought in action. The materials are disposable half-liter plastic mineral water bottles and mats; these are the very accessible set of "tangible and intangible assets"[2] necessary to participating in this activity. At the end of the work-out, and sometimes during it, the participants drink the water, making their dumbbells lighter.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

The experience at the school in Canoas was unforgettable. When I got there the kids were at the entrance to the school, shouting, bottles ready. Over the door was a sign that said: "Philosophizing with Diego Melero." Then I went to the teachers' lounge and chatted for a while as I had a cup of tea. Then we all went to the class in a "galpão gaucho." The 60 students who participated formed a circle around me. They were very focused, and there was a expectant silence. They carefully followed the routine. When it was time for the first change in the work-out, I started talking about forms of government. During the second set of exercises, the energy level grew. At the break the teacher Marília Schmidt Fernandes and I began to read parts of the Socratic dialogues. Meanwhile, other kids were drawing the whole thing. During the third set of exercises, we spoke of the "regional integration of the sub-continent," discussing the fact that we are neighbors. Along these lines, we spoke of the Mercosur Biennial, as well as the benefits of exchanges between peoples.

Then we walked around the warehouse space where the session was taking place, walking this way and pivoting back to lively music, cheering like a soccer team. At the end, the principal said some flattering words. Teachers Marília and Roséle (gym teacher) and I greeted the kids from a podium, as if at an award ceremony. Suddenly a couple of young "paisanos" (gauchos) appeared and gave me the wonderful drawings made during the class.

●

Relationship between the exercises in the work-out and the concepts in *La filosofía política en el gimnasio*

We believe that the exercises in a work-out can be linked to the concepts *conquest of power* and *conservation of power*, found in Machiavelli's *The Prince*.[3]

The exercises are divided into the following groups:

Conquest of Power

Legs

– Back squats and thrusts (Agachamento e avanço): to strengthen the legs and, especially, the

2. "Tangible and intangible assets" is a concept used in corporate law. According to Argentine law 11.867, which became operative in Argentina in 1934, it includes the installations, stocks, names and trademarks, patents and inventions, etc. of a company, as well as its clientele. Article 1 of this law says: "Elements constitutive of a commercial establishment in its transmission by any party: the installations, merchandise, names and trademarks, clientele, right to the physical premises, patents, factory trademarks, industrial drawings and models, distinctions and honors, and any and all other rights derived from the commercial, industrial or artistic property."

3. (Niccolo Maquiavelo. On the conquest of power, chapters IV, V and VI – "Concerning New Principalities Which Are Acquired By One's Own Arms And Ability"; and on the conservation of power, chapter XIX – "That One Should Avoid Being Despised And Hated", from *The Prince*.

buttocks; this is crucial to advancing towards the ruler's goal.

Back (Costas)
– Rowing: through perseverant rowing, it is possible to reach power; the longer and stormy the path, the more one enjoys the achievement.

Chest (Peito)
– Bench press with dumbbells: to open up the warrior's chest.

Shoulders (Hombros)
– Lateral frontal lifts: to develop the shoulders and increase physical stature.
– Backward lifts: to develop more strength to soar towards power.

Biceps (Bíceps)
– The arms must be prepared to not give up and to take the government despite any obstacle.

Triceps (Tríceps)
– Two-arm dumbbells, standing: useful to the final stretch towards power; many cannot make it through the last stretch because they have not worked their triceps.

Abdominals (Abdominais)
– Upper abdominals: to strengthen the politician in order to face disagreeable situations.

Conservation of Power
Legs
– Buttocks on mat: holding the back straight to keep the power won; highly recommended for first-time rulers.

Back
– Seated rowing: this exercise allows the ruler to move ahead, as if the exercise of power had no end.

Chest
– Push-ups on the floor: crucial to not losing focus and power in the face of erroneous suggestions from the prince's counselors; this exercise also helps to keep from succumbing to the plots of lesser officials.

Shoulders
– Upright row, backward lifts and Arnold press (important to the inventor of this technique, since it allowed him to rule the state of California).

Biceps
– Rotation with dumbbells: to give arms shape in order to show them to opponents; an indicator that the ruler who intends to keep ruling has not weakened.

Triceps
– Floor and French-style push-ups with dumbbells (combined): to define long-term administrative measures.

Abdominals
– Lower and lateral: to find the ideological thinking that the ruler desires.

Stretching: to not lose flexibility when the time comes to make pacts of governability.

JÚLIO LIRA

Document in Process of Development

Listening in the city, noise in the Biennial
Listening in the Biennial, noise in the city
Notes for a residency proposal at the Mercosul Biennial

Introduction
Invited for the Available Artists project, the first thing to arise was a feeling of identity and the wish to collaborate with the key points that give this meeting its tone: the golden threads of the creative process demonstrated in their dialogue with the worlds in which the artist is situated through body, through feeling, experience, and understanding, which lead to constant repositioning and thus establish an interrogative communicative process leading to new possibilities.

The proposal for this intervention will begin to take shape following a series of dialogues with other producers and artists whose works will form the supportive structures of the meaning of the Biennial. We will gradually get to know each other, and the dialogues will happen in due course. In the meantime I am presenting an outline, based on previous experiences, in which the procedures are still vague, but the proposal of producing social and cultural displacements is already well defined.

The situation:
Our cities are characterised by a violent apartheid. Even the excellent initiatives of cultural organisations and groups are frequently isolated, favouring the creation of niche publics and objectives that often exacerbate the divisions already existing in the city. As part of the MESA (Knowledge Mediation) group, I carried out a work that involved taking people and institutions to different social spaces, re-signifying how the city and culture are appropriated, creating opportunities for the creation of new and often unlikely interpersonal and/or inter-institutional relationships, while at the same time producing a dialogue of knowledge. This is the Urban Routes Project, in which 4-hour activities take place in motion with the support of urban buses, and which are conceived differently for each public. They are developed for institutions, generally cultural centres, which offer them to their audiences. The main partner is currently CCBNB, with which we are developing two methodologies: one is an investigation of urban cultural expression, and the other placing more emphasis on access to cultural services and facilities. We are also developing these activities for other audiences.

The proposal:
To arrange a version of the Urban Routes Project

with a main aim of mediating the relationships of production and experience of meanings between environments in the city of Porto Alegre and environments in the Mercosul Biennial. *Listening in the city, noise in the Biennial; Listening in the Biennial, noise in the city* can serve as our slogan: we want to create conditions in which spectators and artists do not consider their terrains as given and so promote conditions for creative and urban over-writing. Over-writing at the biennial occurs through incorporating not just the spectator, but also his or her world, with its sounds, stories and smells. And vice-versa: for the works and ideas of the artists to be able to function by offering overlays of meaning on the urban fabric. In concrete terms this proposal still has some way to go, but we can already imagine various mini-buses each with a "mission" and a team of two professionals. Each team will not be confined to one route. On the contrary, within their research topic they will take passengers/spectators to different investigations/situations. We can say that one of these buses has precisely the topic of sound suggested by the phrase Listening in the city, noise in the Biennial; Listening in the Biennial, noise in the city. This team will create routes for oxygenating the city with sounds from inside the biennial, such as interviews, noises, songs, and will propose journeys through the city with such sounds as a soundtrack, either using media players or the presence of artists. And vice-versa; the group can record sounds of the city, with the aim of their being heard as soundtracks to the biennial. Will they be specific interventions? Probably, but the characteristics of each route will be planned and defined with great attention and respect to the city and the artist's work.

I have thought of other "missions" for the buses, if available. I will list the ideas, but they should be understood as a creative exercise, a sketch ready to be taken apart: How is a biennial produced? / The history and presence of the Mercosul Biennials in the city of Porto Alegre / In the biennial gardens – picnic and chat / The body in the city, the city in the body – the relationship of dance to the Biennial / Where does philosophy lead us? / Who talks with whom?

Visibility

The recording of the relationships between the producers of meaning and their interactions in the different spaces and situations they will move through can be interpreted and recorded in a charting of improbabilities, encounters and dialogues. The format of these charts needs to be considered, as also do the other procedures of this proposal within the available resources. The survey of resources will take place following the first visit to Porto Alegre.

Objectives:

– To create the symbolic possibility of over-writing the city and the Biennial and the creations arising out of it;

– To create flows and circuits between different socio-cultural points (works, people, groups, organisations, cultural services and facilities);

– To act politically to demonstrate players and situations that are not given their due social recognition, assisting in the construction of cultural systems.

– To help participants rethink the patterns of contemporary interaction;

– To share with participants the reading of the city as a semantic instrument;

– To reflect on mobility as a creative instrument and value in a cultural action strategy;

Methodological threads:

On the one hand we shall try to understand the Biennial's latent conceptual structures: how it supports itself, how the different segments connect with each other and, more importantly, how it connects organically with society. Another important aspect for observation and analysis concerns the actual creation of this edition of the Mercosul Biennial: how did it move from concept to materialisation? This can be a key question at several levels, from the broadest on a political scale, from the origins of the curatorship, to the work of the artists, and also including the efforts of the exhibition installers and other blue-collar workers. I am, in short, proposing two points of interest: one that is synchronic, focused on how the Biennial works; and one that is diachronic, considering the creative process of the construction of the Biennial.

Fortaleza, February/March 2008

lirajulio@gmail.com

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?

We concentrated on forming a network of knowledge as a basis for choosing themes for investigation and the people who would do the mediation work. During the preliminary visits and interviews we devoted considerable attention to collective conditions of invisibility, separation, disappearance, vulnerability and/or opposition, change, proposition and invention. The route of each tour has its own particular features, created in collaboration with the mediator. Along the way we adopt a stance of dialogue (in a Freirian approach) encouraging all those present to take part and introduce memories, knowledge, impressions. The shared experiences of participants and with the communities visited is stimulated. Socio-community engagement occurs in three different ways: a. Through the community visited; b. Through the Mediator representing a community of knowledge; c. Through the Participant, or "passenger", interested in addressing the suggested topics.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?

We clearly noted the birth and reinforcement of a network of people connected by feelings and interest towards the city they live in. From the most learned professional to the most simple person, in preparation or organising the tours, the sharing of knowledge, memories and time was always fruitful. Many doors were opened, producing a flow of communication that stretches beyond the duration of the Biennial.

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

In this project of creating situations we provided an opportunity for social and geographical displacements appropriate to an experimental approach. The poetics, the openness to chance, the calmer relationship with time, the wish to read and rewrite the world through movement itself unleashes more vitality and creativity than regimented bodies on school seats with dampened desires. In this context the artist as someone with desires, someone who reinvents how things are used, should be a more constant presence both in education and in public policies.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

Luis arrived early. He comes from a community of refuse collectors that we were going to visit on October 31. Before everyone arrived, he asked me with real interest what the Biennial had to do with his community. I explained it badly the first time, perhaps not having understood his question or underestimating the depth of his interest. He rephrased the question: "I understand that this tour is concerned with culture, but what does it have to do with art? How can this tour be art" I took a deep breath and talked about things like the crisis of representation, the use of objects as indexes, of artists using relationships as raw material, and others that moulded situations. I don't know if I answered well, if that satisfied him. Later, we were passing the Parque Harmonia and from there went to the Favela where he lives and works. He told us that they were being moved to another neighbourhood, but that they had formed a strategy for this move so that the problems of the favela would not be taken to the place they were moving to. Firstly, would develop projects there for moving to the new houses when they were more organised. After making an extensive visit and being well received by the inhabitants, he said some parting words reflecting on our visit, stating, "*with art you go a little further, or much further beyond what you are seeing, what is there. Seen like that, our community is art. Look here, you will never find any violence here. (...) We could make a university of how to live well with little money, no one has a bad life here, with almost nothing, just human warmth. In that sense, I think it's art, how people manage to live with so little of what society considers important and transform that into good things. I've lived here two and a half years. I don't have what I had before, but what I have now I didn't have before. That's art isn't it?*"

●

Urban tours: horizontal situations of displacement and mediation

We always began the route at three o'clock at the Biennial entrance. Inviting people to form a circle, the meeting involved discussion about everyday confinements, urban apartheids, the dizziness of survival. We talked about our idea of stimulating other rhythms, displacements that go beyond geographical movement, allowing us to enter other cultural, economic, social, political, existential places. Then we introduced the mediator, who in turn introduced the route that had been arranged for that afternoon. This was always a time for coming together, with people still collecting information to find out where to put themselves. Often, someone who had not enrolled became interested, approached, and in the end wound up asking if there was a place. There would often be interest from someone who had not signed up, approaching the group and asking if there was a place. There always was, and so, with last-minute participants, we began moving through the city.

We insisted that the tour bus should have low seats, to facilitate communication between people and also so that it should not seem like a tourist 'capsule' bus with passengers above the city, noses in the air and looking at the world as picturesque. Because of this the organisers managed to have the comfortable high-backed seats removed and replaced by lower simpler ones, with the advantage that the bus engine remained at the back, outside the vehicle, making the inside very quiet, in conditions very appropriate for the discussions taking place among the group. The first interaction I initiated was to say that there was a mediator but that the microphone would always be passed around for people to share what they knew, what they recalled or felt; and I asked people to introduce themselves, saying, in addition to their name, the reason why they had chosen that tour and which part of the town they lived in. That sort of information helps people come together, contrasting with the expansion and fragmentation of a big city. Then the mediator resumed their role and we began decoding the city like someone delving into the pages of a book written in many alphabets. The over-writing of this book was our main aim – whether through sharing memories, or through the unlikely encounters brought about by the tour, changing the little stories that make up a city.

Each tour has its own breadth and vibration. The "Urban Tours" project is not one tour in particular, but the set of these movements through a city that has no end, between the meanders of the unknown and the accessible. It is not just the immersion that one achieves with a tour, but also the overview, the charting that is defined through various tours and the flow of energies that we manage to direct, shifting people and institutions, constructing mobile and ephemeral territories, platforms of creation and contracts.

Every tour deserves its own analysis, its own story. Each is preceded by a structure and formal intention, but the participants, the route, the places to be explored, the chance events, the people visited, the landscapes, the open doors, are different. Which is why we are recording here the notes of some recollections, in the hope that behind them the reader can consider what these experiences mean for the participants, visitors and visited.

First I shall mention the Central Public Market, where we went to hear a story about Bará, a religious figure buried in the centre. I remember that the passers-by

stopped and joined us to listen – with one or another agreeing – to the suggestion of touching the stone to ask protection. In that meeting place, where many of the traders do not like that manifestation of afro-Brazilian culture, the theological explanation to a group of non-adherents was a stance of respect and listening. The black issue needs special attention because in Porto Alegre, like in Fortaleza, it is a cloaked in an invisibility that accompanies the argument that there are no black people in the city, or no significant number. The choice of the mediators is considered as a way of making people who think about and sense the city from different viewpoints seen and heard. Which is what happened on a memorable afternoon at the former slave refuge, Quilombo dos Silva, where the memories of pursuit and attempts at eviction permeate the now calmer life of a black community.

The routes developed by the mediators are like individual personal essays, often autobiographical, that may or may not relate to common identities. We are not looking for concordance or inter-group dialogue, but rather the possibility of meeting someone who is different (or who differs...) I well remember a young woman who during that same tour tried to fit her urban culture, her baggage of ten years in London, with the manifestations of black culture that seemed to her to devalue women – and how that created more developed discussions, viewpoints and thought possibilities. The field of black musicality in turn (albeit not visited, only discussed so far) led us to discover that important people, but from different generations, did not know each other, and we established conditions for such meetings to occur. So it was that, on the tour about the Theatre of Resistance, the mediator Raphael Guimaraens, author of two books about theatre in the city, was led to discover the inside of a third space, the Clube de Culture; just as Fernando led us through spaces of occupation to discuss urban utopias and forms of materialisation.

Art was one topic we worked with a lot, from various perspectives. The basic one was to relate all the tours to works in the Biennial, either visited, or for suggested visits after the tours. On several routes the production of feelings and knowledge based on an issue from the arts field was more intense. With Claudia Paim we visited and considered art spaces created by artists; with Juliano Machado and Thaís Aragão, we reconsidered the concept of landscape based on blindness, using relational elements; with Gustavo Türck we discovered the language and context of video-activism, observing the specific situation of an urban slave refuge; with Lucas Ribeiro (Peixão) we ventured into considering the city as a playground and skateboarders as performance artists.

Four situations in particular are worthy of a separate study, in which discussion of the role of the art spectator can be entered into more deeply. In the tour about skateboarding, Lucas Ribeiro, the mediator, used the possibility of temporarily making a seat made of railway tracks in a museum and a Biennial work that had been created for public graffiti "skateable"; for almost two hours the skateboard boys on the tour added further meaning to the *Arvore Magnética* exhibition, taking its noticeable nomadic territory into the performances and sounds of skateboarding. Some days later I would invite several artists to a session of interventions that formed a dialogue with Ana Gallado's *A boca de Jarra* installation of *Silvia Monica Cantante*. Those two situations could occur after discussion and negotiations with curators, artists, technical teams, and mediators organised mainly by Júlia Coelho and Liane Strapazzon, the Tour organisers. This agreement allowed such works to be put at the disposal of various audiences for ends not considered by the artists. I believe that these actions point towards a new way of relating to works in exhibitions as important as a biennial, in which spectators are no longer the contemplative observers of the 19th and even the 20th century but are transformed into spectator-creators, interacting, immersing, making sounds, making sounds that sometimes dialogue with the established work. I hope to reflect carefully on this. The work of mediation in this case does not take place between the author and the spectator but between creative individuals, city practitioners, in relation to horizontality.

Running up against the constraints of the text, I also recall how people and communities, without distinguishing visitors from visited, opened their doors, reconstructing – almost always collectively – their stories until they could be better heard; sharing individual ways of facing adversity, of playing, partying, moving and communicating, fighting and weeping at failure, celebrating success, scratching in the sand; shared desires, the plans of a fluid city, rewritten every moment. For the participants in these experiences, the city will no longer be the same. The perception of the landscapes is permanently affected by the confluence of memories and emotions, experience of the unknown, with shifted perspectives brought about by the tours.

Tour proposal texts publicised in various media

October 21, *The city as a temple* – The word temple refers to an architectural structure dedicated to religious use. Expanding this concept, this afternoon we will observe how afro-Brazilian experience relates to the public space of the city of Porto Alegre, bringing new meanings with its symbols and rituals, making the urban space into a place of worship and reconnection with immaterial worlds. **Mediation:** Baba Diba de Iyemo nja, of the Terreira Ilê Axé Iyemonja Omi Olodo community.

October 22, *Video as a weapon* – From the outset, the possibilities of video have created a territory which is both its own and mixes with other languages, such as film and the visual arts. Politicisation, appropriating video as an instrument of action and expression is one approach that has been very productive. This tour will be devoted to looking at how video operates as a weapon, an instrument of change, within and outside the Biennial. **Mediation:** Gustavo Türck. Journalist and member of Coletivo Catarse de Comunicação.

October 24, *Practices of Desire* – Based on a desire for achievement, freedom and autonomy, artists create and run their own spaces in which they seek another kind of reflection between people and art proposals. These are intermediary spaces that undertake to present particular aspects reflecting the thinking of their creators. This tour will visit the studio of Rodrigo Lourenço, Galeria Subterrânea and Galeria Azul. **Mediation:** Cláudia Paim. Fine artist with a doctorate in Visual Arts from, UFRGS.

October 25 – ***Non-visual landscapes*** – To help us perceive and reconsider the urban landscape we have invited blind people to be our guides, leading us to return to the city through hearing, touch and sensory attention. Works from the Biennial will be explored in addition to the urban space. Participants will at times be invited to use blindfolds. As important as the experience will be the discussion with scholars about issues such as the configuration of the landscape not as something determined by nature but through the connection of experiences and discursive practices. **Mediation:** Thaís Aragão and Juliano Machado. Thaís is a journalist and researcher into sound as a builder of territories; Juliano is a federal public servant and journalist. Visually disabled since the age of ten.

October 28, *The Theatre of Resistance in Porto Alegre* – A time when the stage was an arena of conflict. The fears of cold and dangerous nights found heated courage in symbiosis between artist and public, all knowing exactly what was going on. A tour through spaces embedded into the landscape not just as buildings but as stories and experiences in which art came from the spirit and conscience. **Mediation:** Rafael Guimaraens. Journalist who has published books about the cultural memory of the city.

October 31, *The Desiring City* – A recurrent image of Latin American cities involves people relegated to subhuman living and working conditions, no longer believing in the value of the voice and the hands. With no income, they are generally ignored by housing projects. This afternoon, going in the opposite direction, we will discover residential communities resulting from persistent experiences of popular mobilisation. An opportunity to look at the way through desire, the designs of the imagination and the everyday practice of self-management and cooperation. **Mediation:** Fernando Campos Costa. Technician in the field of bio-architecture and cooperative actions. Member of Casa Tierra, Núcleo de Amigos da Terra.

November 1, *Rearranged City* – Skateboarding seeks to explore the city, experiencing its playful dimension and the bodily expression of its participants. This is an urban activity supported by graphical interfaces such as magazines, T-shirts, board stamps, territorial demarcations and related worlds of music. Perhaps because of this, many of its adherents reject the category of athlete, to see themselves as performance artists, specialists in rearranging the urban architecture and furniture through a particular perception of space. On this tour we will investigate the performance of skateboarding, with its tactics and criticism of the supposedly established order of institutions. **Mediator**: Lucas Ribeiro. Skateboarder, fanzine writer, journalist, independent curator and gallerist.

November 3, *Like a happening* – Intervention at the Biennial – The 7th Biennial in an unfinished form, of constant re-creation. That is the idea behind the intervention to be carried out by Julio Lira and invited artists, in **Ana Gajardo**'s video piece **A Cantante.** The work is part of the *Ficções do Invisível* exhibition. The aims of the activity include revealing creative processes, changing meanings and reaffirming the concept of the open work. **Mediation**: Julio Lira and invited artists: Ana Paula Monjeló, Antônio Augusto Bueno, Fabiano Gummo, Fernanda Manéa, Gaby Benedyct, Liane Strapazzon, Marcelo Armani, Sol Casal and Rodrigo Uriartt.

November 4, *In the Barges of Memory* – Many people heading for the South Zone of the city do not know that the fishing community in Vila Assunção contains memories of significant moments in the history of the city. **Mediation**: Neca Silveira. Inhabitant of Vila Guaíba (fishing community) for more than fifteen years, teacher and researcher into the history of the community.

November 5, *The Water and Feelings about Porto Alegre* – The idea of this tour is to acquire close knowledge of the Arroio Dilúvio flood-stream basin and share memories and old images, compared with information about sanitation and the environmental dynamics of the basin, accompanying contemporary debate about new models of sanitation and urbanisation of watercourses. More than just an excursion, participants will experience an ethnographic exercise as a tool for thinking about the water and feelings about Porto Alegre. **Mediation:** Rafael Devos, Doctor of Social Anthropology and researcher at UFRGS, with the Urban And Visual Anthropology project (BIEV).

November 11, *From 18 to 30, or the Mercosul Biennial at 7 periods* – In 1997 the Mercosul Biennial opened its doors to the public for the first time. It aimed to rewrite the history of Latin American art from a non-Eurocentric viewpoint. It was ambitious. In 1999, faced with economic difficulties, it goes from Restinga Seca to zones of interaction– adopting concepts of identity and "cultural diversity". In 2001, it explores the transitory and nomadic nature of contemporary art: from containers to performances. In 2003 comes the brand – the question mark. Art does not answer, it questions. In 2005 the histories of art and space are separated into vectors, no longer into flags. It is the start of a process of internationalisation and physical and real transformation of the public space. In 2007, the Third Shore of the River brought us three frontiers, a free zone, many conversations and an education programme. Today, with Shouting and Listening, it wants to decentralise, irradiate and explore. And that is what we will do! This tour will be devoted to visiting the spaces of the city based

on the memories of different Mercosul Biennials. **Mediation:** Mônica Hoff. Postgraduate student of Cultural Economy (PPGE/UFRGS), specialist in art education (PPGEDU/UFRGS) and Graduate in Fine Art (IA/UFRGS).

November 14, *The Musical city* – Close to a lake channel, which the people refer to as a river, the speech of the people of this place and their histories, away from well-known and official routes, the invention of everyday slang, tales and stories in ritual involving blackness in its reconstructions and inventions, the rhythm coming from horse hide, bow and lyre, Júlio Lira and Richard Serrari, song and poetry, urban tour and human tour, the same arm that strikes the blow is the arm of struggle, shouting and listening **Mediation:** Richard Serraria. Songwriter, poet, musician, with a master's degree in Brazilian Literature from UFRGS.

November 15, *Crimes of the 30s, The City (re) visited.* The tour shows the urban and social conditions of Porto Alegre related to two murders of the 1930s. The particular features of the crimes were that they were premeditated and committed by women, who lived common lives and reacted against their partners. **Mediation:** João Timotheo Machado**.** History graduate from UFRGS, teacher, researcher, who writes periodically for magazines and newspapers in Montenegro.

The Urban Tours Project is an initiative of the Mediação de Saberes group, developed by Júlio Lira, Thaís Monteiro and Vicente Neto. It has been running for five years as part of the programme at the Centro Cultural Banco do Nordeste. In Porto Alegre it has been supported by the collaboration of Claudia Paim, Júlia Coelho and Liane Strapazzon.

NICOLAS FLOC'H

"Objects themselves assemble ideas"
Charles Darwin, by Gonzalo Pedraza

El Gran Trueque, (The Great Trade)
El Gran Trueque took place for the first time in Santiago, Chile in 2008. Originally, this project was produced at the request of the French *Nouveaux Commanditaires* program and the Centro Cultural Matucana 100. The project was to be carried out in the El Espejo section of the city, whose inhabitants live in extreme poverty.

For me, it was a challenge to work in a context like that one; I knew that I could not do certain sorts of projects, a sculpture for example, without considering the neighborhood's social situation.

After analyzing the needs and living conditions in El Espejo, I proposed a project that could serve as a true connection between the imaginary and the real. The project was constructed such that it could bind wishes and needs, privileging the moment when the works were built, a moment that involved many.

The first stage of the project was a workshop, "El taller de los deseos" (The Wish Workshop). It consisted of a week of *in situ* work that brought together some thirty residents at *Media Aguas*. "El taller de los deseos" allowed members of the community to make objects that they needed or wanted but to which they did not have access.

Using wood and other elements, each participant built a sculpture that represented an object in its actual size. Later, that sculpture was stamped with a seal that said "El Gran Trueque, Nicolas Floc'h," to which was attached the name of the person who had made it. These works were included in my solo exhibition at Matucana 100, becoming part of the institutional art circuit.

It was possible to acquire these objects, but only through modalities specific to El Gran Trueque: the collector could obtain the sculpture of his or her choice in exchange for the real object represented. Then, the real object was given to the person who had made the piece.

Both the work of art and the object that represents it are, then, removed from the prevailing commercial system. Other possibilities take shape.

The project in Chile was tightly linked to its context, and it constituted a first experience with this process.

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?
2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?
3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?
4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

(…)

When I was invited by Camilo Yáñez and Marina De Caro to participate in the *Biografías Colectivas* (Collective Biographies) exhibition and the Education Project, I knew that the pre-existing process would change in function of the new contexts.

At first, we thought about one adaptation for the Education Project and another for the exhibition. When I got to Porto Alegre and met the people in the first communities where I would be working, it was clear that it would be one project, that is, what I did during the Education Project would constitute the work for the exhibition.

Education Project

From the start, due to the contact between the people and the artist, *El Gran Trueque* (The Great Trade) had an implicit educational component: it was, after all, based on a workshop.

In Chile, the project was based on personal wishes (this was important to giving shape to the project and starting to work). In Porto Alegre, though, from the start I thought it was essential to work with communal objects or wishes, that these be the driving force behind the project.

Before arriving to Brazil, I proposed, for the Education Project, working on communal wishes whose realization could serve as a tool for ongoing barter exchanges. That is, the *El Gran Trueque* would be the beginning of something –mainly, barter between communities– that would last through time.

When I came to Porto Alegre and met the people and spoke to them about their needs and wishes, things became clearer. My formulation changed slightly, but in the end it wasn't so different from what I had imagined.

I will now describe how the project was constructed in Porto Alegre.

At the beginning, before arriving in the city, I wasn't sure if it would turn out all right; a project like *El gran trueque* requires a lot of energy and a complex organizational process, as well as precise preparation and later development.

I worked remotely with Potira Preiss, the producer assigned to my project, to determine the communities we would work with and to find a project manager (Gerson) and a community coordinator. Potira's research along these lines was crucial to the success of the project: in projects of this sort, the role of the producer/mediator is key to making the experience deep, powerful and, hence, successful for both the participants and me.

Soon after arriving in Porto Alegre, I realized that the working conditions were excellent: the organization was good and the production team had the sensibility necessary to help the project move forward.

On the first three days, Potira, Gerson and I went to visit the communities and started preparing how to actually carry out the project. The planning entailed preparing food to take to the communities, getting the necessary tools and the recyclable wood –we used wood from the previous Biennial– and, most importantly, determining, along with the participants, what we were going to make in each community. That would determine how the work would be organized.

The first day we were at the school in Lami, we met with teachers who were very interested in engaging children in the process. We spoke about what things could be important for the school. The teachers told us about how isolated the school was: it is one hour from downtown Porto Alegre, and there are no bus lines near the school so transportation is a problem. And so we came up with the idea of making a van. Two days later, we went back to the school to meet with the children and together determine what could be done. Most of their ideas were related to a van.

My arrival in Morro Da Cruz was different. Teenagers were waiting for us in their classroom, thirty neighborhood kids who play sports and participate in cultural activities at El Murialdo, the cultural center. The Church-based community organization was good. It had a library and a daycare center in Morro, but the community was very poor. The wishes of these teens were to start a band and to get everything necessary for a soccer field.

The third place we visited was Utopia e Luta, in downtown Porto Alegre. This is a group of families that have occupied a building since 2005, and this year the building was officially granted to them. Before I even arrived, when Potira had gone and presented them with the project, the people's first reaction was that they did not want to work with something material. So they proposed making a model of their building and representing on the model a mural project that they had prepared for the façade. They also wanted to show the model at the Biennial. I told them that to carry out that project they would need materials, and that there were two possible ways to get them: to buy the paint and everything else they needed –and, hence, participate in the classical consumer system–, or to "manufacture" those things, that is, to make them out of wood and trade for them, hence creating an alternative way to carry out the project. They were convinced by the second idea, and we decided to make the model of the project and everything necessary to carrying it out, including the letter requesting authorization from the city.

The work in the communities was very powerful, and it varied greatly from place to place. The kids from Morro Da Cruz started working immediately, and each one took charge of making a certain object. They felt very proud of what they had made. I encouraged them all to work as freely as possible. I helped them when they needed it and I taught them how to do things when they weren't sure. When the task required using a dangerous wood-cutting machine, for instance, we did the work for them, though we tried to show them how to use the machines. My relationship with the participants is not based on helping them at all times, but rather on them working and learning autonomously and proceed freely. Occasionally I give advice so that the objects are coherent, though the fact that we work basically with wood and real objects is useful in this respect.

In the school at Lami, my work was, at least at first, more abstract, because the object being made was big. But the kids soon got into it. They also dreamed about what a van (or bus) would allow them to do: they said they wanted to go to see exhibitions in the city, for instance. The bus was a tool that would allow them to discover another world, and making

it was a step in that direction. For the Education Project, it was important that this experience be conveyed to the children directly; our contact with the teachers was scant, but there was a close relationship between our team (Potira, Gerson, José (in Lami) and me) and the kids. The outcome of the trade could later be useful to the teachers as it would allow them to take the kids to discover new places. Similarly, in Morro Da Cruz educators could later use the instruments to work with the kids.

At the community center, people quickly started to work enthusiastically on the project. The project was very important for the community in that it was a means to get everyone together to share something. I really liked their proposal, because it fulfilled one of my aspirations for the project: that people go beyond the trade's initial proposal and really appropriate it. The people at the center quickly understood that through the project the Biennial could become a platform from which they could express themselves, and their project is the result of that. In barter, everyone trades something with the other, everyone both gives and takes.

I thought about a question a journalist had asked me about the need to sign the objects (each object has a seal that reads "El gran trueque, Nicolás Floc'h" and the name of the person or community that made it). I answered that the identification of objects plays different roles. First, *El gran trueque* is a work of conceptual art whose premises include the materialization of objects. For that reason, and because I supervise the entire process, these objects are signed by both the participants and me. Second, the signature gives the objects a necessary value for the trade; it makes the barter possible. I use the art world and its economic reality to make something that seems impossible possible. The same thing happens in terms of the relationship between the collectors and the works. No one loses in the process. It's a trade and each action involved creates value. But this process also tells us a lot about our relationship with objects and non-objects, and with the world. The people in the communities have an object, and that object is very special because it is like no other; they have manufactured it, and it forever evokes the process, the experience; it crystallizes the possible, opens up the imaginary. In addition to what it actually is, this object reminds us that something impossible or absurd can become possible or real. For the collector, the value of the acquisition is often very low, but that fact allows the collector to think about his or her relationship to art, and the need and motivation that causes him or her to collect.

But the project does not end here, with this text. There is a lot still to come: the people from these communities will be at the Biennial on the day of the trade, which will be at the end of the show.

In closing, my desire is that all of us have a van that takes them down many real and imaginary roads, a facade of utopia and struggle, a soundtrack that is heard beyond the city, and soccer jerseys that are the envy of teens.

ANDRÉ SEVERO AND MARIA HELENA BERNARDES

The Wonders

Introduction

The Wonders project envisages the production of an experimental film conceived and produced by artists within the context of the coast of the far south of Rio Grande do Sul and seeks to address not just the confrontation between an art action and the particular landscape of the far south of Brazil, but also to offer a reflection on the increasingly unclear boundaries of art as a discipline today.

The production proposal for *The wonders*, presented by André Severo and Maria Helena Bernardes, was developed based on their experience in work and projects aimed at creating conditions of contextual displacement and direct cultural confrontation with landscapes distant from the major centres of art production and exhibition.

The guidelines for *The wonders* were formed based on the view that creative and intellectual production cannot be dissociated from lived experience. The project therefore aims to use the particular features of the landscape in the southern half of the state of Rio Grande do Sul for finding the space and means for producing an audiovisual project that can raise discussions about the importance for art production and training, and culture in general, of intensive investigations that re-foreground the direct shared experience between artist/author and the public.

The audiovisual product resulting from this confrontation of languages and landscape will be publicly displayed in the actual source environment and in networks on the outskirts of major urban centres. We therefore intend that the project we are proposing consist not just of a new possibility for presenting the result of an art product, but also as a way of better understanding the languages, artefacts and social institutions that are nowadays considered as a kind of intelligence to be disseminated on a collective scale.

Concentrating efforts, therefore, on the juxtaposition of contexts, diversification of means, interaction of languages, doctrines and practice, the detailed discussion and shared investigation of the limits and boundaries of the art experience, *The wonders* aims to express conditions of exchange and involvement between art development, the urban and rural social environment, and contact (direct or indirect) with social organisations as one of the possibilities for contemporary art events – thus forming an investigative period characterised above all by exchange for the artists and thinkers involved in the project and everyone coming into contact with this proposal.

Justification

If we accept that contemporary thinking has radicalised disbelief in the model modernism, we can accept that one of the consequences of this radicalisation is the fact that we can nowadays find an open territory within art practices, a broad and unobstructed terrain for freely intermingling knowledge, dematerialising objects, changing realities, creating situations, intervening or interacting with the environment and collectivity.

Based on this principle, and therefore supporting interchange between different geographical and cultural conditions as elements giving form to and empowering artistic reflection and creation, the *The wonders* project does not simply aim to support the production of a hermetic audiovisual product intended for enjoyment by specific audiences, but also to initiate the collective sharing of experiences underpinned by the constant transformation of thought and artistic gesture that stimulate the foundation of a closer involvement with art and with the other.

Undertaking to contribute to establishing interwoven boundaries that can return attention to the processes of identification and redefinition of concepts that animate and multiply the art experience, *The wonders* aims to establish itself as a project that fosters deeper reflection about the possibilities of effectively establishing art thinking as a cultural practice within the social field.

To the extent that we can be sure that the diversity and wealth of this kind of experience can add an essential tendency for the development of creative practice, we are therefore proposing this project as not simply an attempt to address issues valuable to the terrain of art, but also as a possible reflection on the broader human context, with its lines of desire, its landscapes of meaning, is mobile networks and mutable contexts.

In that way, one can already single out from *The wonders* the expectation of establishing convergences that can help channel creative and reflexive activity into new directions and encourage the juxtaposition of thought and motion.

As one of its main aims is to expand participation in contemporary art beyond current possibilities, *The wonders* supports democratisation of the means of dissemination of this output, preserving its meaning and density of information. By displaying its results and promoting of public discussion, *The wonders* seeks not only to interpret or decode the codes of art for a range of audiences, but above all to establish a relational network between artists, intellectuals and the general public open to interlacing ideas as a way of reflecting on the inherent hybridism in current art production – which nowadays moves freely into other areas of knowledge and modes of production.

Descriptive Data

Production of *The wonders* will be split into three stages: Pre-production Stage, Production Stage and Post-production Stage

1. Pre-production Stage

1.1. Project development

1.2. First visit to the south coast of Rio Grande do Sul to choose environments for filming and making initial contact with the local population.

2. Production Stage

2.1. Definitive choice of environments and plans for filming.

2.2. Contact with the local population and definition of support networks.

2.3. Carrying out art action.

2.4. Filming.

3. Post-production Stage

3.1. Image editing.

3.2. Film completion.

3.3. Public presentations of film accompanied by discussions.

Production and organisation of the film should not take place at a distance, but rather through constant interchange, not just between the participating artists but also between them and the local population.

The general work plan is based on simultaneous collaborations between artists and the local population and will develop out of meetings that follow the shifts indicated and suggested during production of the film.

In order that close exchange and communication between participants can occur and extend to public interaction, we intend that photographic and filmed records of the landscapes and contexts, artists' plans and notes, travel diaries, exchanges between the inhabitants of the locations to be visited and essays by the participants should serve as the formal and conceptual basis for making the films and structuring the public discussions.

The displacements in this project will therefore consist of an action of encounter, creation, dissemination and interlacing of ideas, information, and reflection involved in the production and materialisation of the proposal and the composition of the immaterial environment enabling the desired process of creation in group cooperation.

The wonders therefore hopes to opening out and rearrange the art experience and interweave anomalous situations in everyday reality as a way of emphasising our conviction that, whether in the field of art or the open terrain of ordinary activity, the intensity of experience and thinking cannot be sedentarized.

●

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?

At the time of replying to that question, our work is still in progress, but we can predict that we will return the results of our investigation into the natural landscape and the human exchange that we

benefited from during the residency by producing a series of narrated stories, which we will begin in the central square or Tavares church, coordinated by our guide and friend Sr. João Batista. We will also be inviting the community to hear and tell stories of everyday life, of the region or what seems most interesting to them, reciprocating the stories and impressions we have collected during this residency period in Tavares. At the end of the encounter we will show the film *Arranco*, as another narrative possibility, beyond the oral, causal or linear, as a narrative of visual intuition through contact with that landscape.

2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?

The peninsula region is not particularly curious and our presence did not attract much interest. We were introduced to several people but the contact occurred gradually and gently, without bringing art into the foreground. People talk little and don't ask anything. Even a teacher from the Education Secretariat, whom we were introduced to and who could have publicised the project throughout the town, showed no enthusiasm, being just passively receptive. We believe this is a feature of the personality and cultural composition of the region. Our presence slips delicately into people's surroundings, so as not to disturb the timid yet sensitive relationship that is formed.

3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?

Art has for a long time made efforts to appropriate life. And perhaps the most interesting art is that which is not so assiduous about its specific procedures or its mission as "Art" in the process of civilisation. As Allan Kaprow said, an artistic gesture can happen silently while tying one's shoelace on a street corner. To answer the question: it seems we are reaching a time when art is indicating to life that it can appropriate itself, of little moments like telling a story or inventing a recipe, indicating life's right to value little things which can always produce a sense of wonder. Life does not just need art to produce wonder, or at least it does not just depend on specialist artists to do so.

4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

Our project was originally intended to take place in Mostardas, with a little exploration of the town's surroundings, which would include Tavares. However, due to a misunderstanding with the organisers, we would up in Tavares on the first trip, staying there and using it as a base to explore other places. That was how we discovered that everything that most interested us about Mostardas belonged in fact to Tavares, which is not given due credit for having wonders like the Lagoa do Peixe. Having made a mistake, it all came right, chosing Tavares, which we had not previously known, as the central place for the work.

●

Tavares

We went there by accident.

We had been going to Mostardas, but a breakdown in communication took us to Tavares, a little further south.

It was a happy accident because A and I didn't know the town and we were interested in the whole region. It was arranged that B, the hotel owner, would take us to Lagoa do Peixe in his jeep.

A sunny day had been confirmed as we left Porto Alegre. A miracle after so much rain. A three-hour journey went by. Tavares never arrived.

When we did get there: straight streets, some of them paved, others not; a very wide main avenue, with a square and a flowerbed in the middle; few trees; four taller, two-storey buildings near the square; the blue, colonial-style parish church a few blocks from the main avenue, with a few regular neighbourhoods of tidy little houses, some of them mixed, centred on large plots. Everyone seems to live in much the same way in Tavares. No one lives much better or worse than their neighbour.

Most of the buildings are new, but one old ranch house still stands in front of the hotel, with a garden, trees and dogs.

Little mounds of fine sand appear by the pavement and under the benches in the square. Bright sun, blue sky, a biting wind. A peninsula town just like the others. The biggest is São José do Norte; the smallest, Bojuru.

Ox on the Beach,* Miraguaia *fish on a Leash

They say that the gaucho is a countryman right to the seashore, which isn't entirely untrue in terms of the south-coast gauchos.

When the lands from Santa Vitória do Palmar to Rio Grande were transformed into "Campos Neutrais" the beach was taken over by herdsmen with no herds, horsemen with no horses, gauchos with no courageous spirit, yet very astute, who settled in the marshes without feeling the slightest love for the seashore.

Tough people, with carnivorous tastes, seeing little meat in front of them, and when they did see it eating it in tiny salted portions, accompanied by lots of manioc flour to make it go further, while keeping a look out for passing boats laden with any form of sustenance approaching the beach, which would sooner or later founder in that sea of fog and wind.

The toughest and strongest galloped along the sand at Praia Grande, releasing the cattle to graze on the coast.

If the grazing is hard, dry and scarce, the beach is huge, almost endless, and so the beasts are fattened up little by little in this great vastness and the owner only returns to round up his herd when it is grown and yielding well.

"I'll let my ox loose on the beach". That is how the people of today on this coast still refer to the herd grazing on the sand, while the abundant supply of fish in the sea swims freely with no worries about nets or anything.

And even when they fish, the coastal gauchos don't give up their lassoes. "I put the *Miraguaia* on a leash" – is what they say when tying a good lasso to the shore to ensure that the fish stays alive in the water and doesn't go bad in the sun. Because fish is weak food, not even worth salting. ("But if it was a quarter of my ox from the beach", the gaucho thinks, "What great jerky that would make!")

The Lighthouse-keeper's son

They say that the father was very strict. He lived with his family and looked after the lighthouse. He wanted his eldest son to take over when he died. The Albardão lighthouse was the most isolated in the south. There was not even a little fishing settlement nearby, not even those that remain empty for most of the year and from time to time welcome people from afar, who come to cast their nets and then leave when the weather turns. There was nothing.

When the time for school came, the mother and the young children moved to Rio Grande. The father and the eldest son stayed to tend the lighthouse.

They say that this son never wanted to be a lighthouse-keeper, that he hated the solitude, that he wanted to go to Rio Grande to study and go out into the world. The father had everything planned, however. The lighthouse-keeper's trade is handed down from father to son, and that was that. Their routine was to make sure the light did not go out and to wait for the navy boat bringing supplies and oil and other things necessary for that life of immobility.

They say that one day the son went mad. (No one on the breach liked that son, so perhaps they exaggerate, but everything indicates that if he did what he did, it was premeditated).

The man was rough, it's true. He was a lighthouse-keeper, living in that nothingness and hardly ever speaking. One day the navy boat arrived. The father did not come down; he stayed upstairs arranging things, not caring about people. He left it to his son. They brought the supplies, the oil, and a new padlock, as the old one had been eaten away by the salt. The boat left and the father stayed upstairs arranging this and that. The son closed and locked the door, and went out onto the beach. Free and alone, "at least".

How many days he walked, and how he ended up in Rio Grande is still a mystery. More than one hundred kilometres of beach, with no water, no food, no anything. The mother had her doubts about the story. The father wouldn't send the lad to study in the city and stay alone in the lighthouse. She telephoned the navy. They sent a boat and discovered the lighthouse-keeper starving to death.

No one knows what happened to the eldest son after that.

Whether he did anything, if he studied, if he went to live in the city, no one went after him to find out; no one at the beach liked him.

One thing is for certain, he isn't a lighthouse-keeper.

The Sand dunes

We decided to go out and walk on the beaches and in the towns we still did not know very well, but which were connected with the state's southern landscape which, as we know, features extensive flat, empty countryside and, as few people remember, also includes the sandy coastal region. Our route avoided the sandy areas of the north coast, which gradually disappear into the straight line of brown sea bordering the state; a windy area of cold waters which nonetheless attracts great numbers of people to lie in the sun and the wind and be flicked by the sand. As you can see from above, from an aeroplane or satellite photos, this area features an obstinate line of masses of buildings, houses erected on the dry lands and marshes, with the wind sweeping moveable sand dunes that in the past formed the dunes of the north. It is not uncommon for the dunes to return and the houses to slowly disappear under the sand from one summer to the next, with the owners returning to face total loss, damage indicated in insurance policies that may have made those daring to build outside the territory defined by the old wooden houses, equally arbitrary, yet strong, long-standing experts in braving the beach from when the region was dominated by dunes. Square and set on the plain, these houses recall isolated summers, with no running water and electricity, hard cart journeys from the city, and shortly after in dark cars with huge headlights that also ended up getting stuck in the sand – like today's buildings that calmly disappear under the painful agreement of their owners – a time when the custom began of preserving the brown façades with solid shutters for nine months of the year, sealing the openings against the salt which would eventually partially corrode the domestic utensils used with energy in the summer and left languishing in the winter.

We would prefer walking to the south, where the rises of sand reappeared, bordering the ocean one side and the immeasurable volume of water of the Lagoa dos Patos on the other. Attracted by the narrow strip of land between the "outer sea and the "inner sea" as they say down there, we began our perambulation through this region, expanding it to the neighbouring horizontal countryside stretching out of sight into the inland region of the state, diluting the mass of houses, electricity posts and aerials into the distance.

Pirates of No-man's land

They say that one day an English cargo ship washed up on Praia Grande laden with ceramic goods heading for a southern port.

All the people – crew, officers and passengers wearing fine European clothes – were discovered

on the beach one pleasant dry and sunny morning. Nothing, it seems, remained of the ship, despite having run aground on a sandbank not far from the shore.

The mystery was soon explained by a rumour that the shipwreck had been caused by pirates who had for a long time controlled the wilderness leading to the Uruguayan border.

These were the Pirates of Campos Neutrais, who had settled there during the Colonial period when, to halt the conflicts between both sides, Spain and Portugal declared the region to be "no-mans land".

Empty and ownerless, the great expanse from Rio Grande to Chuí fell to the mercy of the disorderly, ill-tempered people drawn to the region. Gauchos who did no herding, nor fighting, who went to the beach to release cattle stolen from the ranches, using that out-of–the way nowhere to hide their pillage and escape the law.

When the sun sets on Campos Neutrais, beach, countryside and open sea merge into a single plain. In the darkness the mainland seems to be an extension of the water, and for this reason, together with the rough sea and repeated storms, ships gave the coast a wide berth.

The story of the English cargo ship spread around the world: with the aid of the night, the pirates would hang lights around the necks of sheep, which from the open sea looked like boats or stars on the horizon, attracting the ships towards dry land.

Everyone was convinced by the story without anyone asking what kind of lights they were, since there was no electricity in those days, nor batteries, or anything similar.

As for the crew, nothing about them contradicted the tale: gold-buttoned jackets indicated one officer here, another there; clothing crumpled by the weight of the water, trousers rolled up to the knee, the knot of a tie and braces distinguished lady from seaman, child from gentleman.

And that was all the bodies found on Praia Grande that morning revealed. More would only have been known had help arrived in time.

The Fishermen

Two shirtless men ignored the icy wind and were leaning against a building talking. After a few moments the men left, running towards the sea in short synchronised steps, carrying between them a portable barbecue to no particular place on the beach, stopping there for a moment and then quickly continuing their run to another point, putting the barbecue down and conversing briefly after looking around, then continuing on to a third point, no different from the first or second, but which closed the triangle of possible places for a seaside roast. This final point seemed good, according to their smiles and the fact of having definitively placed the barbecue on the sand, exposed to the sky and the horizon visible from all sides. They seemed calm, although their voices could not be heard because of the wind.

Fishing

On the return, when we were walking south, we passed those fishermen at the water's edge again, wet from the waist down. Their expression of a few hours before – happy with the barbecue – was now one of pure frustration: the net, which should have been big enough to feed two families, was reduced to a dreadfully tangled pile on the wet sand. The horizontal sea, with its low waves, did not seem particularly rough. "But it was the sea that did that", said the men, "The sea is calm on the surface, but it's like that underneath", pointing towards the twisted net with a few suffering little fish and a crab. "Is it alive?" – "Yes," they replied, pulling one of its claws as proof. Empty handed, they turned their backs on the useless scene.

NICOLÁS PARIS VÉLEZ

"Drawing is present in all human activities … [it is in the work of] the carpenter, the musician, the geographer…. [It is] a transversal system that crosses all human activities"

"…the teacher as agent of change"

"We can only give what the other already has"

Drawing Laboratory *Arquitectura Plegable*
("Foldable Architecture")

Description

This project sets out to build a group for experimentation using drawing as a transversal tool for mediation processes that produce and condense environments for dialogue. It aspires to create a place where both students and teachers participate in shared experiences and reflections. These experiences are determined by coexisting layers and individuals that define themselves in terms of the other. The project works with the "fold" in these layers and, like a pollinating bee, stimulates the two-way exchange and cross-fertilization of reflections where what matters are the events and encounters facilitated.

The starting point consists of open drawing laboratories that can be easily disassembled and repeated. These laboratories will support the development of ideas and motivate the construction of environments for dialogue in schools. *Arquitectura Plegable* is a graphic and educational material intended to be used as a carrier of ideas and functions at a specific moment. It does this by means of specific exercises that, using two-dimensional surfaces, change in terms of appearance, convergence and meaning.

Project

Drawing is a rumor. A tool to move ideas and build environments for dialogue.

On the basis of that understanding, I formulate a laboratory where students and teachers use drawing as a transversal instrument for learning and spontaneous experimentation, as well as the development of ideas and strategies on the basis of their perceptions/thoughts and how to communicate those perceptions and thoughts and use them over time.

The experiment seeks to build environments defined by events and activities that empower ideas in a specific place. These events and activities aim to encourage speculation and analysis, and to support codes for presentation, rather than representation. They also seek to facilitate the engagement of participants in shared dialogues and practices.

Thus, the laboratory exercises serve as platforms to motivate the movement and exploration of the gap between plan-diagram and anecdote and towards meaningful learning. On the basis of memory and narratives, the plan-diagrams mobilize ideas and strategies for the development of classroom projects based on the interests of the teacher and the needs of the students.

The drawing exercises will be carried out and communicated by means of graphics works and mobile educational material that can change scale when folded. *Arquitectura plegable* becomes a roof or a tabletop, rendering work spaces into places and networks for encounter and collaboration. These places and networks can be used as a tool, a way into new codes and unlikely connections. *Arquitectura plegable* can also be used in system to occupy time and to suspend the moment of focus and judgment, to share decision-making and responsibility, to speculate on what is possible and create situation reflected in potential.

Drawing and mobile educational material. The city as place and time as subject.

Activities

1. Making a model of activities, exercises and diagrams of the graphic work (supporting materials for the drawing exercises) and educational materials for classroom projects.

Research Trip

2. Interviews (with teachers, students, mediators and the Education Project team) to find the most apt word and use it to generate images. Dialogue.

3. Understanding the environment through the movements of others (teachers and students at schools, mediators and the Education Project team). Exploration.

4. Visiting and observing the school and classroom dynamics at the school and of the teachers to participate in the laboratory.

5. Making a diagnosis and a graphic dictionary in order to determine the future actions and spheres of work.

6. Planning meetings and/or Workshops. Meeting.

7. Defining and publishing the tools, skills, accompaniment, and making the graphic work and educational material pertinent to *Arquitectura plegable*. Building.
– Making a graphic piece to be used as a support in workshops with teachers and students
– Publishing a notebook that makes and reproduces the classroom projects. An educational document in a constant state of development and construction.

Residency Trip

8. Building a set of reflections and working with the teachers. Encouraging the teachers to construct classroom projects, motivating the production of ideas to be enacted at the schools in the future. Training.

9. Working with the students to further the development of classroom projects. Accompanying.

10. Implementing and developing *Arquitectura Plegable* graphic work and education material. Intervening.

11. Holding meetings or experimental drawing workshops in schools with the support of teachers. Satellite events to the drawing laboratory geared towards children. Experimenting.

12. Collecting and arranging the resulting diagrams so that they form a network or a foldable studio or workshop. Exhibiting.

Exercises

The laboratory begins with the direct experience of the teachers participating in the drawing exercises. Later, the teachers adapt and create new activities geared towards their educational aims, while also creating a classroom project.

Some examples of ways to recognize drawing as a transversal tool and possible exercise to be carried out during the residency:

Inhabited maps / diagrams. On the basis of graphic work, reticules and matrices will be made. Later, the basic elements of drawing (straight lines, curved lines, dots and circles) will be placed on them and combined.

Aims of the session:
– Development small motor skills and a sense of space.
– Explore the gap between plan-diagram and anecdote.
– Raise the participants' awareness of the tacit concepts operative in writing and the construction of narratives.

Materials:
Colors, pencils, graph pieces and educational material.

Drawing-to draw >> Develop the skills used in experimental drawing and work to reduce the participant's inhibition before the blank page.

Aim of the session:
– Using drawing as a tool for narration and expression
– Developing confidence in drawing
– Identifying a work plan that can later be used for any future exercise

Materials:
Paper, colors, pencils, glue, eraser, two- and three-dimensional elements.

Work plan:
– Warm-up
– Relax the body and the eyes
– Review the five elements of form
– Perform some type of physical exercise
Planning

– Organizing materials
– Choosing papers and tools (colors, erasers, etc.)
– Describing and imagining the drawing event that is about to begin
– Imagining the entire scene or composition
– Projecting what has been imagined onto the blank page
– Make preliminary drawings of the idea
Development

– Choosing the main topic/motif
– Projecting the starting point on the blank page
– Observing the element or elements and duplicating them

Finishing touches
– Adding the narrative details
– Adding color and texture
– Adding ideas or details related to the setting

Codex >> Construct an ancient codex in which, on the basis of a narrative, the participant draws the sequence and develops learning skills by linking images and symbols.

Aim of the session:
– Enabling the participants to become producers of images and concepts
– Understanding the idea of sequence and narrative process
– The participants will be guided by a facilitator to help them draw their version of the narrative (their own meaning) in foldable formats
– Aiding learning of the reading-writing process on the basis of narrative and its graphic representations (drawing) until coming to letters or symbols
– Tacitly assimilating the principles of reading and writing (such as lines of writing, sequence and continuity, left-right movement, protagonists and secondary characters, beginning, conflict and development) to later understand how to build a structure and how to write

Materials:
Folded paper, pencils and colors

Construction of Book and Box >> Constructing containers to document the work that has been done

Aims of the session:
– Thinking in three-dimensions and scale on the basis of a map
– Exploring the idea of the document and archive
– Understanding drawing as a container and exploring the gap between content and object

Materials:
Pencil, paper, scissors, graphic work and educational materials

Questions>> Developing a work plan for classes on the basis of questions that open up dialogue and possible lines of investigation.

Aim of the session:
– Developing educational tools to construct environments for dialogue
– Exploring the environment on the basis of curiosity, need and imagination
– Understanding narration (answers) as a starting point for graphic representation
– Developing sequenced work plans to be used to begin projects and classroom exercises for any school subject

Materials:
Graphic pieces and educational material

Work plan:
Value chain >> Developing a diagram or map to visualize a classroom project that makes use of drawing and its potential

Aim of the session:
– Considering the teacher as mediator or facilitator, and producer of ideas and projects
– Putting into practice and assessing drawing as a tool to construct environments for learning and dialogue
– Systematizing the participants' initiatives and rendering them repeatable in the future

Graphic pieces and educational material
Work plan:
– Finding the aim
– Finding the facts
– Finding the problem
– Finding the idea
– Finding the solution
Finding the plan

Ultimate Aim
As a close to the project, a meeting will be held in which the graphic work and the educational material will be presented, but as signs of intentions. This meeting will last several days and during it the visitors (children, at least initially), with the help of teachers, will perform the classroom exercises and projects. Gradually, the place where the meeting takes place will be filled with products and reflections on the dialogues. These products will evidence the work process and suggest the possible future development of the classroom projects. The nature of the event will be determined by the children, the teachers and their voices.

1. What was the methodology you applied to translate the project for its insertion into the educational system and to work with communities in Rio Grande do Sul?
2. How was your project received by collaborators (teachers, social actors and relevant local authorities), participants and students?
3. How has your project engaged the dialogue between art and education, and would you be interested in working further along these lines? Possible other applications for the project?
4. Unexpected occurrences during the course of the residency.

Arquitectura plegable (Foldable Architecture) was built on the basis of direct educational experiences at the Escola Estadual de Ensino Médio Santa Clara and the Escola Nicolau Müssnich, in the city of Estrela. The first is an educational center associated with the German community, and the second is located on the outskirts of a satellite town of Porto Alegre.

The artistic project intended to work with concepts taken from the area of education and to develop educational material with a team that would be able to replicate the project in the future. I was interested in applying the ideas of diagnosis, training, accompaniment and systematization to the residency in order to explore ways to get teachers and students to share experiences. This sharing could take the form of graphic representations used here as a basic communication tool. The distinct phases of the process of constructing drawing exercises consisted of collective laboratories, conversations and classroom work. These exercises were conceived as suggestions, rather than documents to teach about an event, and they fostered the development of works that can endure because of their oral potential as well as their visual components.

My task consisted of working alongside teachers as they designed classroom projects and exercises on the basis of meaningful experiences or activities related to the context and the students' experiences. These exercises formulate drawing as a transversal operative system capable of broadening each course's field of action. The modality was transversal because it entailed working with more than 30 teachers of different subjects along with their students, but also because I moved transversally through the different school shift (in Brazil, school children can attend school in the morning, afternoon, or evening) and relevant sites without interfering in the normal school dynamic.

The process determined different settings where observation could take place as well as possibilities to bring to light new concerns and tasks that would make way for dialogue, new codes and unexpected connections. This would make it possible to freely choose to enter into two-way learning, where artistic practice and teaching practice, in this case, allowed for the development of new strategies or strengthened my way of working, bring education to bear on my art.

Roundtable ***Artistas em disponibilidade*:** a *educação como espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais*

1. Lucas Rubinich
2. Marcos Vilela
3. Francisco Reyes Palma
4. Ricardo Resende
5. Luis Alarcón y Ana María Saavedra

"I believe that we intellectuals are artists (...) like artists, we define ourselves in terms of mediations; we produce and spread knowledge, or make works circulate; that is part of the existence of the works and, in that sense, I don't feel like it is that different. The process of producing and reflecting is a very creative and pleasurable.

Similarly, I believe that of all the concerns that this project brought up for me, one was realizing that (without) the entire process that making art entails, a process that includes galleries, museums, books and readers, there is no art: at least for contemporary art, these are vital components. The idea of the work of art is still the central instance, but it is not the only one, and everything is not filtered through it. Indeed, often the notion of the work of art is not even present and yet people are active in the art field."
Francisco Reyes Palma during the roundtable *Artistas em disponibilidade*, Porto Alegre, 2009

LUCAS RUBINICH

The Difficult Relationship between Art and Education

Is it possible to forge productive experiences that integrate the contemporary art world and the educational system? The question is relevant

because this relationship has been a site of (necessary) learning about what is consecrated, about incorporating something made to be known and not as a tool for knowledge. The proposals for the Education Project of the 7th Mercosur Biennial are radically different for several reasons, but mostly because each of them contributes to desacralizing art. Art, then, becomes something vital, a part of the most trivial aspects of daily life. Indeed, it problematizes daily life, dislocating hard-set knowledge.

I

The crystallized nature of our relationship to artistic and cultural objects is a well-established feature of different spaces in the social world (though, of course, there are other vital and productive sorts of relationships as well). The artistic object as a prestigious fetish, as a good that distinguishes the person who relates to it, is part of social practices in spaces that must be viewed critically. The quote, not as the mortar of argument but pure display of authority, generates relationships that –from a perspective that sees artistic objects as objects of knowledge in the broadest sense of the word– could be considered obscurantist. It is a particular sort of obscurantism, one that makes use of luminous objects transformed into crystallized icons. In the introductory sociology classes I teach at the Universidad de Buenos Aires, I tell my students about an experience that exemplifies this type of relation to culture, expressed in pure rituals of authority.[1]

In the 1960s, some French sociologists looked at how rural populations understood the changes in Catholic religious rites after the Second Vatican Council. The Council promoted more direct relations with communities, including holding mass in the national languages (as opposed to Latin, the language traditionally used). What those researchers were interested in was how the rural communities viewed these changes.

What led these rural folk to reject the priest's speaking to them in a language that could understand? Why did they miss Latin, a language they didn't understand? One possible reason for this is that these encounters with the religious world are an institutional rite, one that clearly marks limits and clarifies who is who. The intermediary to the divine is the priest, who is empowered by the sacred props: the pulpit; the (mostly gold) religious icons; the stage which, even in small chapels, is majestic in comparison to the houses of the peasants and placed above their seats; the priest's dress; the majestic cross; the candelabras. And, finally, another language, which breaks with the triviality of daily life, connecting the listeners to divinity. Although he spoke of different things, the fact that the priest was speaking from the pulpit in the same language as the rest rendered him a simple person, baring him of the glimmer of divinity reinforced by the stage-like distance. The other language clearly placed him somewhere else, somewhere above daily life, closer to the divine.

The Latin of contemporary cultural worlds is, at times, a quote, the purest quote of authority. It produces not knowledge but majesty. Similarly, the contemporary art object, consecrated by the art institution, is the object of acquiescence and admiration. This is the case not because of its own attributes, its conceptualization or its place in artistic traditions and in the contemporary, daily aesthetic world, but rather because of its ability to consecrate.

In the educational system, what is called art tends to be an authority that is overly consecrated and largely undisputed. Therefore, in most curricula, art history barely reaches the end of the 19th century at the elementary and high school levels. The rest is quickly –and almost exclusively– left to Picasso. Of course, there have been productive experiences that resist that tendency. However, the crystallized relationship to artistic objects has a considerable scope and endurance .

II

The Education Project of the 7th Mercosur Biennial has some central elements that set it apart from that conservative, submissive approach to the art world. First, those invited to participate are contemporary artists who construct their work in many different ways. To put it more simply, though there is the canvas and the easel here, there are also an array of other elements and strategies for building art objects. Further, many of the works engage the social relations of those who participate, in one way or another, form part of the artistic fact: by being directly involved with its construction, by proposing a direct relationship with the object and, mostly, by making use of everyday, and widely available, items. Indeed, these works encourage people to form a relationship with the artistic objects where those objects can be constructed. In other words, the singularity of art does not result from distant awe; instead, it is close by: in a poor neighborhood of Porto Alegre, in a school in the south of Brazil, or with anyone who is willing to imagine different ways of combining materials, colors, ideas.

Since those who enact this proposal are contemporary artists who work with the body, the voice, with videos, with the materials they have on hand, with pencil, paintbrush and thought, there

1. A few years ago, right after a graduate-level class by a prestigious intellectual in the cultural field in Buenos Aires, an advanced student met with me and recounted what she considered a completely unique experience. She spoke of what she referred to as a great lecture, one steeped in wisdom. She said that the speaker had masterfully cited Derrida and Deleuze and that his references to Foucault had been exceptional. That all of these quotes and others had constituted a sort of anthology. When I inquired as to specific subject of the lecture, she answered that she didn't actually know because, in truth, she hadn't understood a thing, but that she was still captivated. Though this account might be a bit exaggerated, it is indicative of something that does in fact occur in the cultural spheres, in the spaces of that world.

is no intention to transmit a certain knowledge through this process. Here everything is on the table. The work is on the table as are the procedures for its construction. Indeed, its construction is participatory. But what we are working with here is art, not an exercise that wants to look like art.

The artists' work is facilitated by the conceptual freedom of contemporary art, and so artists can see that their task partakes of teaching, though it is not teaching. They are participating in an artistic fact involving students, neighbors and teachers, but it is an artistic fact, partly because those who participate in its construction are established contemporary artists.

In this context, there can be no paternalistic relationship with the other. Together, the teacher, the student ,the neighbor and the artist construct an artistic object with different features; the artist in question is the one who participates in one of the 7th Mercosur Biennial projects. This experience is not just a somewhat interesting episode in a small educational program: it is a work of the Biennial, which permits another relationship to the real world of contemporary art as such.

III

The Education Project productively intervenes in debates on cultural policy and in debates on the relationship between contemporary art and the wider public.

In the former debates, the Project struggles with an unproblematic cultural relativism and those who uphold it. This means evidencing the unique nature of each cultural group and working with their traditions. When that perspective is exaggerated and self-enclosed, it ends up generating the purest reproduction of social and cultural inequality. In complex societies, multiple artistic forms and diverse aesthetics circulate; some of them may come from socially and cultural subordinate groups (though that is not entirely true). However, the complexity of contemporary societies means that the culture of subordination partakes and re-signifies elements taken from the predominating cultures. Therefore, attempting to isolate a subculture is, in principle, unreal and ultimately, problematic in political-democratic terms. Why? Simply because it is essential for different groups to have access to diverse cultural goods and, above all, those produced in the most dynamic areas of culture, areas sheltered in the memory of century-old traditions. It is not possible for the history of art to be denied to certain groups because their specificity must be restored. It is necessary to promote this restoration, but not at the cost of the isolation of a subordinated culture. The Education Project produces a vital encounter between the most prestigious areas of contemporary art and social spheres that generally do not have access to such encounters.

In the second type of debate, the question arises as to whether social actors who do not have access to art history can relate to goods integrally bound to that history. What certain positions overlook is the fact that groups not familiar with art history are connected to different forms of the arts (the media, spoken arts, etc.) and thus have resources that enable them to establish this relationship. What's more, to forge a more democratic view, it is essential to recognize that the resources of the cultural industry and popular culture enable people to relate to the most dynamic areas of contemporary art. Indeed, this relationship is necessary to allow the greatest number of people access to these goods that society so values, goods that manifest the universal history of culture (a history that all of us should be able to relate to, albeit partially). This is possible thanks to experiences like those proposed in the Education Project.

I would like to mention something else in terms of all this. In conversations with other students, I have used the story "Aballay" by the Argentine writer Antonio Di Benedetto to, if by means of the regrettable sin of summarizing, grapple with these issues.

Somewhere in the meadows of the Cuyo Region in Mendoza in the late 19th-early 20th century, Aballay processes a discourse or a sermon given by a chapel priest. During the sermon, which is given on the afternoon of the Virgin's festivity, the priest mentions some holy men who climbed a pillar. The men were stylites,[2] followers of a peculiar type of ascetic.

At the time the story takes place, the way people paid for their sins differed according to social class and circumstances. A gentleman of the day could go to the church authorities to admit his sin or confess to the priest. In an extreme case, he may even have become a monk.

In this case, the *gaucho* had murdered someone, though this may not have been his sin. If a man died during a fight, it was acceptable and even honorable for the survivor. In this case, however, the death had occurred in the presence of the man's son, and it was this young onlooker that tormented the *gaucho*. The law, which usually paid little attention to such crimes, could hold a man accountable to society by sending him to prison. But that is another question altogether, and in the murderer's mind, the law was no redeemer.

The sermon in which the priest mentioned the stylites was delivered with the customary superficiality, perhaps even bureaucratically. And so the priest was astonished when one of the brutes came over to ask more about the stylites, first a bit shyly but then somewhat boldly. Specifically, the man wanted to know what kind of sins the stylites

2. The stylites were religious men, ascetics dedicated to religious contemplation, who roamed the eastern Christian world in the 5th century. Their singularity consisted in standing on pillars, where they stayed in penitence to reach a special relationship with God. The etymological origin of the world has to do with this action: those who are standing on a pillar (from the Greek stylos, "pillar"). They were especially frequent in Antakya and in Syria, and the most well-known is probably Simeon Stylites.

had atoned for; his questions were, we might say, operative in nature: he wanted to know how the stylites did what they did.

The stylites climbed onto a pillar and never came down; this was a way to atone for their sins, to be closer to God. Upon realizing that this was a perfect way to expiate the terrible act he had committed, the *gaucho* imagined many different ways of replicating the stylites. There were no such pillars in the countryside and he ruled out trees due to safety concerns. At last, he decided that a horse would be the ideal place. With the help of two horses, he would never again touch the ground and he could make it perfectly clear to God that he was aware of and willing to pay for his sin. The *gaucho* thus decided that he would climb onto his horse and never come down again. And thanks to those who saw him and the tales that spread about him, he became a religious myth because of the mysterious, inexplicable nature of what he had done.

With this tale, I would like to illustrate that we often explain a priest's sermon, constructing certain meanings that it may have for believers, their practices and behavior. We do this without ever really having observed anything, without taking note of the pertinent practices, gestures or words, without reflecting on the traditions of the local culture. We operate on the basis of certain supposedly solid indicators.

The Aballay are always on their horses, and our imaginations construct invincible warriors or agents lacking in reason. Teachers, students and neighbors who may not have a relationship with contemporary art become active creators when they enter into such a relationship in a non-paternalistic way like the one proposed in this project. These people are not incapable of such a relationship, nor are they the mythic followers of some forgotten or naïve form of culture. They are citizens, and when they enter into a vital, productive relationship with art, they democratize not only its consumption but also its production.

MARCOS VILLELA PEREIRA[3]

Shouting and Listening
The Contributions of Art to Educational Practice

The purpose of this essay at this 7th Mercosul Biennial Discussion Panel, is to explore the idea of art as a tool and methodology for education. Without intending to introduce new or revolutionary ideas, the object is foremost to problematise some aspects of these two terms – art and educational practice – within the contemporary context and to offer some contributions towards this reflection.

It should be said that this exercise fits at the intersection between different fields of study and therefore requires some preliminary demarcation and clarification.

Contemporary Forms of Sociability

In terms of time, the context of contemporaneity can be understood as the set of conditions making up the forms of social activity begun by transformations in the world of capital and labour from the second half of the 20th century. The advance of the neoliberal economy, new performances of the state and the emergence of categories like *participation, sustainability, social responsibility and citizenship* make up this panorama of new forms of subjectivisation spreading vigorously to the four corners of the planet. We are living in a period of hard-to-understand and therefore hard-to-support paradoxes (SAFRANSKI, 2005). We have fought so long for universal rights and values that we have lost the ability to relativise existence and the human condition. Profound changes are taking place in production relationships, both of material goods and of subjects and subjectivities. Political flags and battles have over time made room for diversity, for difference, inclusion and tolerance, to the extent that values related to universality, universalisation and totality result in the emergence and proliferation of unimaginable particularities and singularities. When *everyone* has to have a to right to *everything,* a state of reality is produced that needs to take account of encompassing and giving visibility to absolutely all forms of being, in *every* instance.

Another aspect related to this state of contemporaneity concerns the speed at which ways of being are produced and, without ceasing to exist, demand and give rise to so many others. We are the result of an important landmark of modernity: the *desire* for *emancipation* and *revolution* that has survived for centuries as a strong undercurrent of the present. In such away that the *more* important aspect about revolution and emancipation is the *impetus* rather than the *point of arrival*: once the objective has been attained, the present time is filled with revolutionary and emancipatory impetus and a new movement begins. The naturalisation of this impetus, with the aid of technology, only speeds up the present, which then dissipates more intensely. So that the models that had until recently been the mark of permanence, exclusivity or uniqueness begin to give way to the demands of impermanence, transitoriness and plurality. Today there can be – or *should be*? – many ways *at the same time*, depending on the contingency we are confined by.

Finally, it should be stated that the more traditional forms of social activity do not cease to exist, but make room for the simultaneous emergence of an infinite number of others. Faced with the impossibility of repeating the classical investigation of a single truth or the *right* alternative, we are at least left with the question of the *most appropriate* at such a time, in such circumstance, with such a proposal and in such conditions.

And that effort, that giddy experience, also requires us to relativise relativism, pushing us towards the exercise of reflection, analysis of contingencies and circumspection in the face of the impossibility of

3. Doutor em Educação, Professor Titular do Programa de Pós Graduação em Educação na PUC/RS. marcos.villela@pucrs.br

absolute rest: even the statement that "everything is relative" needs to be relativised.

Education and New Social Activity

Education in this contemporary setting continues to be taken as the main instance of the process of socialisation of the individual, but with a considerable diversion in its aims, less in terms of a change in the concept of education than a redirection of the idea of socialisation. The involvement of the individual in the surrounding social context relates, among other aspects, to coming across different modes of production relationships bypassing the economic sphere and, as we have seen, connecting with the cultural, moral and more varied sectors of everyday existence. The new forms of material production made possible by contemporary capitalism permeate the context of society and drastically change its directions.

The position of the school and the meanings of education in this context have shifted considerably from those they occupied some years ago. The classical content of school education and the traditional disciplines, for example, are now largely available through other media than the classroom. And other content now occupies that position. And other subjects also pass through that place, other childhoods attend school and become the subjects of education.

In a way there is nothing to surprising about this. However, we (adult teachers and teacher-trainers) become dislocated and surprised by this shift from what had been *our* prime political and educational project. We are bewildered by a school with so many different tasks and attributes other than just "teaching", a school that as well as instructing, trains, distracts, entertains, protects, illustrates, articulates, concedes, socialises, vaccinates, among many of its other functions. We are bewildered by children and young people we find hard to understand and who also find us hard to understand. We are bewildered by subjects and institutions produced in ways we neither know nor understand, moving in many directions at the same time and at amazing speed. However, everyone (them and us) belongs to the *same* world and the *same* time... everyone. Perhaps our references and representations no longer coincide; perhaps we still find it hard to allow ourselves to come across these new relationships and forms of sociability and their ever new and unknown effects.

The school of today belongs to the present. Some time ago the school looked to the future: the school career had an end that was not itself, but a position or condition that could be achieved afterwards. You studied, went to school, to be someone, to be something. Today, being at school itself is now a state of being, a way of life. School is, in a way, strongly connected with, intervening in and affected by the plurality of production relationships practiced a globalised society. One example of this is the importance given to the value of "ability". The excessive effort surrounding the construction of this concept leads to it being understood as a vehicle for an idea that is not itself; underlying the idea of ability one can make out an intense movement and high concentration of components supporting and reinforcing the neoliberal model of production relationships for goods and subjectivity. Ability is therefore defined as practical knowledge characterised by a generalist experiential quality, a multi-referential availability, forming a kind of essence in every direction, a requirement of every individual that effectively is or wants to be part of society.

Knowledge is practical, reason is instrumental. And contemporary society is engaged in strongly connecting education with the task of making room for, producing, reproducing and contributing to the proliferation of different socioeconomic-cultural models, reinforcing interpretations that consider school as an important mechanism for assuring in its everyday existence the social, political and cultural practices needed for the production and reproduction of capital and the forms of sociability. The normalisation practiced inside the school leads to a growth in the aim of preventing any diversion or obstruction that could block the necessary relationships for the operation of this model of subjectivisation. *Ability* becomes a norm.

It is interesting, for example, to look at Henri Lefebvre's assessment (1991) in conceiving the movement of history as a movement of profound changes in the nature of day-to-day relationships. The passage of time rearranges production relationships, and everyday conditions undergo changes brought about by the new practices. Concentric circles of interference are set up and mutual influences proceed in bounds: society, institutions, subjects and the everyday intermingle in a kind of complex circle. Everyday life's passage through homogenisation, fragmentation and hierarchisation sets up a state of extreme susceptibility to compulsory repetition. Social and production relationships become a fertile field for the dissemination of a certain state of mass. And school education obviously appears as one of the most important agents of this process.

More than ever, as each individual is pressurised by a certain order of knowledge, norm or discipline that makes them virtually powerless, and discovers within themselves an amount of creative power and potential that had until then been imperceptible or unnecessary (FOUCAULT, 1993; 8). As this potential becomes understood positively, the individual fosters the impetus of emancipation. That tension, generated in everyday existence, becomes filled with intentions and ideas related to some of the connections that support things in the present state and, in possession of this information, the individual can, even informally, *disrupt* the process, proliferating diversity and multiplicity within that particular field. Which is to say that while perceiving the particularity of a given circumstance, hastened by the interference of both that social principle of universality and the desire for revolution, the individual can act in such a way that reality becomes contaminated by "holes" whose long–and medium–term effect is to systematically structure change.

Art and Aesthetics as Expressions of Practice

João Bernardo addresses aesthetics as the expressive mode of any practice: *"não existe qualquer prática que, ao mesmo tempo que suscita outras expressões, não suscite também a expressão estética, pois não há prática que não se expresse de uma maneira e essa maneira é a estética"* [there is no practice that, while giving rise to other expressions, does not also give rise to aesthetic expression, for there is no practice that is not expressed in some way and that way is aesthetic] (BERNARDO, 1991:49). In everyday life, each action of the individual is achieved in some way and aesthetics is revealed as "mirroring" that practice to the extent that it allows access to the sensory configuration of reality. Art is an expressive face of reality, a sensory (therefore *practical*) effect of the content of reality: art is a mirror because it affirms the expression of practices (BERNARDO, 1991:50).

To the extent that aesthetics is the *how* of practice, it gives shape to each portion of what is experienced and allows perception of formations that are inherent or subjacent to the facts. Which is to say that practice consists of a circumstance of experiencing reality by an individual; in the confrontation between an externality and internality, one is not the other and therefore one reflects the other, enabling the individual to be uncovered from subjectivity by making contact with aesthetic expression. (BERNARDO, 1991: 49-50)

Paul Willis, has in turn defined aesthetics as *"a qualidade mais específica que caracteriza a mente humana. É a capacidade de tornar consciente através de alguma prática concreta ou mediação ativa, de suas próprias qualidades de consciência do mundo. (...)é a forma de conhecer nossa própria consciência"* [The most specific quality that characterises the human mind. It is the ability of becoming aware through some concrete practice of active mediation of its own qualities of awareness of the world. (...) it is the way of understanding our own consciousness] (WILLIS, 1990: 10-11). He thus contributes to the deconstruction of the idea of aesthetics as exclusively harnessed to artistic activity or to the canons of the Philosophy of Art and makes it *"articulada como qualidade criativa em um processo onde os significados possam ser carregados."* [articulated as a creative quality in a process that can be laden with meanings] (WILLIS,1990: 11-2) His concept addresses the *"grounded aesthetic"*, seeking to encompass everyday practices and expression not usually recognised as "art": clothing, personal styles and objects, active consumption and selection of music, magazines or TV, romantic rituals (WILLIS, 1990:1). By setting this understanding within social and cultural practice, aesthetics is converted into an essential element in the construction of subjectivity, each individual is conceived as inevitably immersed in his or her everyday practice, liable to awareness and domination of the different dimensions that shape it. The idea of aesthetic production in this case appears as the creative, active reception of texts and artefacts as part of a social process that can include its own production, both of new forms and in rearrangement of existing ones. (WILLIS, 1990:12) Aesthetics is therefore the way of expressing everything that it is possible to be, think or do; it is the practice, correctly speaking, of the individual.

Each individual is a possible instance of the infinite and countless set of possibilities of being. To become who one is, even fixed to stereotypes and models, is to give form to a particular, unique and unrepeatable way of existing. Like a work of art.

At each moment in the history of mankind we can see efforts to learn information about the world we are part of, some successful, others not. There was no reason to look at reality from one viewpoint only, since it was man who perceived and, in the experience of multiplicity, everything connected to him is permeated by plurality. Artistic movements, considered as "movements", generally appear as an alternative reading and expression of the many patterns of life, the infinite experiences of language and the different experiences and views of the world arising out of the motion of constant construction and consolidation of society. Art, while consisting of an exercise of infinite views, allows infinite readings. Artists, as the producers of their works and protagonists or initiators of movements, dialogue with a series of decisions – objective and subjective, internal and external. The task of the artist seems to be to make people see, ahead of their own time. (PEREIRA, 2009).

What would be the effects, therefore, of working with aesthetic experience allied to the training and practice of the education worker? What are the relationships between art and this contemporary panorama of life? The art world is not disconnected or exempt from the tensions and contradictions produced by the correlations of forces in social or cultural relations. One issue may be to reveal active components and links between art, society, modes of subjectivisation and production relationships, making room for testing work with art as an example of effective invention within everyday life.

The teacher can be an initiator as well. Within their fields of proficiency, teachers have been able to be initiators of situations that, while supporting the appearance of unfamiliarity, encourage confrontation with it as a way of making a consistent investment in each person's appropriation of the process of producing their ways of reading and speaking about life, of being and being in the world. It is a case of taking art's power of unfamiliarity and creation and making them part of educational practice. Taking art's way of being, its particular way of existing, and lending it to education. Not in terms of its content, but rather of its expression. Not through the canons of its objects, but through its operation.

The contribution I intend to propose is one that considers how art can provide educational practice with a kind of relief, a relaxation of its characteristic paradigmatic practices of resistance. Within a predominance of the traditional forms of social activity, in response to a particular liberal and conservative form of operation of capital and labour, while still living in the period of the Cold War, of trilateral and financial capitalism,

the school carefully complied with the operation of reproducing these arrangements. Even when practices of resistance were produced, the greater the opposition to the hegemonic model, the stronger would be the retribution. But time passed, the model changed, crisis went into crisis, and what had been solid began to melt. The meaning of labour changes, capital takes other forms and both the object and the forms of reproduction and resistance are dramatically shifted. While we do not know if we are battling monsters or windmills, the world processes these changes and finds very different ways of operation.

Thinking of a path for contemporary educational practice involves an assault on unfamiliarity and proposing some new ways of arranging the institutional model. What we can do is begin to suggest an opening into bewilderment, into the unknown, to allow the exercise of invention and thinking about educational practice, so that the teacher becomes a little of an artist and craftsperson to be able to provide this kind of way in. Using art in this framework as a possibility for contributing to experimentation with education with creative potential. Art as a tool and methodology for education.

Aesthetic experience can provide a quite clear notion of *difference*. Between shouting and listening, between sound and silence, between companionship and solitude, the individual can accumulate small changes and enrich their power of invention. Returning to some earlier stages of this discussion, I would like to reiterate the idea of practicing and achieving a utopia in the sense of adopting the educational capital of art and feeding it into the educational system, generating responding educational proposals. Taking art as a *form* of knowledge and therefore giving up trying to teach it as if it possessed stable or inactive essence, object or content, seeking firstly to discover what people understand as art. If the answer is a reproach to the question, instead of containing, centralising and fixing the content and objects of art, the proposal is an active, dynamic, open and decentralised infiltration of mobile thought and art as methodology. Art does not after all need to displace or disorganise the curriculum, but rather to offer other ways of organising it operating it. The shout of art and the listening of education, the shout of education and the listening of art, mobility and conversation enabling the direct impact of one upon the other towards many other possibilities.

Some Necessary and Additional References

BERNARDO, João. Dialética da prática e da ideologia. São Paulo: Cortez; Porto: Afrontamento, 1991.

DELEUZE, G. and GUATTARI, F. O que é a filosofia. Rio de Janeiro, 34, 1992

EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. (trans. Mauro Sá R. Costa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. 11.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. Que es la critica?: Critica y "Aufklarung". Trans. Javier De la Higuera. Rev Filosof, 11, 5-24, Jul-Dec 1995.

GIROUX, Henri. Teoria crítica e resistência em educação. Petrópolis: Vozes, 1983.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. Micropolíticas: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HERMANN, Nadja. Ética e estética: a relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005

LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática, 1991.

NEVES, Lúcia Maria Wanderley; SANNT'ANNA, Ronaldo. Gramsci, o Estado educador e a nova pedagogia da hegemonia. *In*: NEVES, Lúcia Maria Wanderley (coord). A nova pedagogia da hegemonia: Estratégias da burguesia brasileira para educar o consenso na atualidade. São Paulo: Xamã, 2005.

OELKERS, Jürgen. A educação para o bem: potencial de legitimação da pedagogia geral. *In*: Educação. Porto Alegre, year XXX, n. 2 (62), May/Aug, 2007.

PEREIRA, Marcos V. Utopias contemporâneas para a vida coletiva. *In:* Travessias. Cascavel, n. 2, 2008 (Available at: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/cultura/utopiascomtemporaneas.pdf - Accessed on 27/06/2008)

PEREIRA, Marcos Villela. Estética da professoralidade (Doctoral Thesis). São Paulo: PUCSP, 1996.

PEREIRA, Marcos Villela. Prática educacional em arte como experiência de resistência: inquietações de fim-de-século. *In* QUARTIERO, Elisa and SOMMER Luiz Henrique. Pesquisa, Educação e Inserção Social: olhares da Região Sul. Canoas: Editora da ULBRA, 2009. (pp 567-584)

PLESSNER, Helmut. Antropologia dos sentidos. *In*: GADAMER, H.-G. and VOGLER, P. Nova Antropologia. São Paulo: EPU/EDUSP, 1977.

RATTO, C. Compulsão à comunicação – modos de fazer falar de si. Educação & Realidade. V.31, n.2. Porto Alegre: UFRGS, Jul-Dec. 2006.

RATTO, C. Comunicação, estética e aprendizagem – impasses contemporâneos. 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPED. Caxambú, 2007.

SAFRANSKI, Rüdiger. Cuánta globalización podemos soportar? Buenos Aires: Tusquets, 2005.

WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. *In:* Porto Arte. Porto Alegre, v.6, n.9, May, 1995.

WELSCH, Wolfgang. Mudança estrutural nas Ciências Humanas: diagnóstico e sugestões. *In:* Educação. Porto Alegre, year XXX, n. 2 (62), May/Aug, 2007.

WELSCH, Wolfgang. Undoing aesthetics. London: Sage, 1997.

WILLIS, Paul. Common culture: symbolic work at play in the everyday cultures of the young. Buckingham: Open Univ. Press, 1990.

FRANCISCO REYES PALMA

Thresholds and Margins:
A School Immersed in Art [4]

One of the proposals of the Education Project of the 7th Mercosur Biennial is for artists to create "replicable" or viable educational methodologies in specific communities and with visible effects.

4. Corrección de estilo: Margarita Esther González

This represents a turning point in the types of interventions effected by art biennials, one that goes against concerns such as promoting visibility and increasing markets.

Recent research in neurobiology has shown the cognitive potential of art, a finding that could encourage school curricula to place more emphasis on it. This seems to have placed us at a utopian threshold where reason and intuition converge;[5] for the first time, neuroscience has shown that art enhances cognitive processes. Since they entail observable and measurable neuronal responses, such findings could be used to overcome resistance to increasing the importance of art to lesson plans and school programs.

The artistic community has intuitively known for years what neuroscience has recently discovered. Indeed, the cognitive potential of art has also been noted by researchers who, in order to develop innovative educational proposals, have observed classroom teaching and the way knowledge is constructed in schools.

Community Classes

The artist Marina De Caro has developed the Education Project for this Biennial, and its aim is to extend the project to the official school curriculum. This Educational Project could dialogue with *Cursos Comunitarios* (Community Classes), an experimental educational model for rural populations in isolated areas of Mexico. The populations of the areas chosen to participate in that project in Mexico were so small that they did not merit setting up a school (sometime there were as few as a dozen families).[6]

Given that the Mercosur Biennial's Education Project was designed to be "replicated by participants (social players, teachers and institutions associated with the different communities) under the artist's supervision," I consider the Community Classes project relevant for two reasons. First, I was one of the privileged witnesses of their development, as a member of the team of collaborators who worked on the project. The second and most important reason is their efficiency: the curricular proposal was so successful that the classes continue today, thirty-five years after the program was started.[7]

Significantly, the Community Classes were based on a solid theoretical framework[8] that was tested in real classroom situations where teaching was geared to multi-grade groups; the basic areas of content have remained the same over the years, as have the detailed exercises. The proposal was developed in two manuals[9] geared to the young people who worked as teachers, while students were given self-explanatory learning materials, and other educational materials with sequences of activities and exercises.[10] To draft these educational materials, the specifics of each subject were considered, as was prior research on Mexican schooling, especially research on teaching practices and their relation to institutional and social insertion; in other words, schooling was evaluated from a comprehensive historical perspective and not as isolated teachers and classrooms.[11]

In regular Mexican schools, it is common for there to be one professional teacher for each of the six grades of elementary school. In the Community Classes, one young instructor is responsible for covering all of the subjects of the elementary school curricula (that is, first grade through sixth grade): it is thus a truly multigrade system.[12] The instructor is generally between the ages of 15 and 21 and is still in high school him/herself; he/she goes through just eight weeks of intensive training but nonetheless performs comparably, if not better than, teachers in the regular system.[13]

5. "Utopian" in terms of attempting to overcome obstacles, but not in terms of an eagerness to restrict the present based on a future ideal.

6. Either a school with separate grades or multi-grade classes.

7. In addition, we should not forget that it is essential for teachers to have access to educational proposals developed as exercises that are applicable to the possible classroom situation, as opposed to the vague recommendations find in study plans and refresher courses.

8. This project was designed by Elsie Rockwell at the Department of Educational Research at the Center for Research and Advanced Studies at the National Politechnical Institute of Mexico. The project was commissioned by the National Council for Educational Support (CONAFE), a decentralized federal agency that has been responsible for education in outlying areas of Mexico since 1971.

9. The first set of materials for the project was developed between 1975-1978 and entitled *Manual del instructor comunitario* (The Manual for the Community Instructor), Mexico, Department of Public Education – National Council for Educational Support; the second set, which is still in use, was drafted between 1989 and 1993. It is entitled *Dialogar y descubrir* (Dialogue and Discover) SEP–CONAFE and updated the contents of the former as a result of the changes to school curricula and texts by the Department of Education.

10. Where evaluation is not an arbitrary act but a coherent derivation of the learning purposes.

11. The work done by instructors is supervised not only by the school authorities but also by the students' parents, who agree to give the instructor housing and food, while the CONAFE pay them a monthly stipend for two years. The stipend then becomes a scholarship that the young teacher can use to finish his or her studies.

12. Unlike the extended division into subject areas outlined in the 1993 plan (Spanish, math, natural sciences, geography, history, civic education and ethics, art and physical education), the Community Classes proposal structures the curriculum in four areas (Spanish, mathematics, natural sciences, social sciences) and organizes the multigrade group work in three levels as opposed to the customary six years in which elementary school is usually structured.

13. The multigrade system allows the entire group to interact when the teacher introduces a subject. Later the group is divided by levels (first level, 1st

Naturally, in mentioning this experience so different from formal education, I am not after a literal translation. Instead, I hope that by evaluating the experience, we can ask many fundamental questions about the viability of the projects, imagine new answers and consider the synergy that could result from the power of art and symbols.

In order to reflect on these issues, I suggest examining a few strategic indicators that were outlined when the Community Classes proposal was drafted:

– Ensuring that the model of the Community Classes serves as a resource to be appropriated and not a fixed set of rules.

– Adapting each proposal to the specific conditions of the place where the work is done[14]

– Transforming the proposal into meaningful knowledge, establishing correlations and sequences.

– Upholding as a fundamental pivot of teaching and learning the constant interaction and exchange among students from different levels; there are many opportunities for teaching and learning outside the teacher-student relationship.

– Forging a connection with the community as a source of knowledge and experiences.

– Dividing the actual time spent teaching in order to make it more effective. Lesson plans and study programs often speculate with a non-existent ideal time that eliminates any real possibility for application from the start or –at best– distorts it, turning it into a simulacrum that does not favor the processes by which students construct knowledge. Incorporating the experience of the researchers who visited educational spaces to directly observe teaching and learning practices.

– In the case of the Community Classes, the theoretical-methodological perspective was based on research done from an ethnographic perspective. From this perspective, educational spaces are not limited to the classroom, and the actual time available for teaching as well as the multiple relations between local culture and school culture is taken into account, along with other issues.

– Within school culture, considering the teacher's culture, a tradition based on practices that have been constructed and transmitted for generations. In this way, the teacher's knowledge is incorporated along with the manner by which he/she incorporates the proposals, as they vary.

– Within school culture, also considering the perspective of the administrators, those entrusted with the curricula, as it is necessary to win them over. Perhaps a new front for negotiations that might overcome inertia in terms of art in education and increase its importance in lesson plans and school programs could be based on the aforementioned neuro-scientific findings on art's capacity to augment cognitive processes.

– Allowing educational scenarios and support materials to be put to test in real classroom situations and other spaces within schools. This will lead to modifications –sometime extreme– to ensure that the project is feasible.

– Finally, among the diverse contributions of the curricula proposed by the Community Classes, emphasizing the use of images, not only supposedly "artistic" images, but all images that support cognitive processes. This approach places a value on the contents and legibility of the printed image, giving it an importance comparable to that of the written word,[15] and produces the chance for lessons in which students interact with the image. In other words, it offers fun ways to support the construction of ideas and knowledges.[16] At the same time, it is important to encourage students to do research in classroom libraries.[17]

---

and 2nd grade; second level, 3rd and 4th grade, and third level, 5th and 6th grade) in order to work with the supporting materials as an indirect method of teaching. This way, the instructor can dedicate more time to the younger students while the rest work on their own, either individually, in pairs or in groups.

14. In some of the studies by Ruth Paradise, it is clear that the indigenous communities of Mexico have other ways of intervening in the learning processes, constructing knowledge in ways that contradict an educational model that tends to exclude them. See Paradise, "Cultural Knowledge in the Classroom: Indigenous Children and their Learning Through Observation" in *Infancia y aprendizaje*, No. 55, Spain, 1991, Pg. 73-86.

15. We know that writing acts as the place of the truth and that we tend to doubt information that is not printed in a book. This is the basis for the code established by writing and its importance to memory. The testimonial image –photography in particular– partakes of a wide range of truth as forms of evidence.

16. As part of the process to break with established hypotheses, much work was done to introduce the notion that a society is transformed as time goes by. See Eva Taboada and Francisco Reyes Palma, the series Dialogar y descubrir (Dialogue and Discover), which includes the Community Instructor Manual Level I and II, and Level III; work notes for Level II, and the History and Geography Work Folder Level III, published in Mexico City by the National Council for Educational Support (CONAFE) between 1989 and 1992. More than 12,000 of these works were printed as well as several re-editions. This series replaced the original works drafted in 1978.

17. These libraries have all the available bibliographic material, such as the collections of Free Textbooks, the Colibrí Children's Encyclopedia and the books published by CONAFE for school children.

RICARDO RESENDE [18]

For a larger scale

My contribution to this panel discussion can only be made based on my own experiences. For I increasingly believe that practical experience is fundamental for intellectual work. One cannot write art criticism starting from "nothing", for example... We always need to bring a reference or something else

18. Director. Centre of Visual Arts, Funarte/MinC. July 2009

into the intellectual work to prevent it falling into a void of comments and concepts. That something else has to come from practical experience.

My background lies in the exhibition space as an educator, then as a curator developing exhibitions. Finally I reached the other side, as a museum administrator, and now I find myself in the position of director of the National Art Foundation Visual Arts Centre.

It was in the fine arts faculty where I studied from 1983 to 1988, I noticed that I was "between" two situations: between colleagues who would become artists and those who would follow a career as art teachers. I had already positioned myself as an observer of colleagues' works and practice. I ended up doing a compulsory internship in education disciplines in an art museum, as if it were the natural route for arriving here.

The first question I am raising is how to transform the artwork into something for public enjoyment. It is necessary to create material and intellectual mechanisms that allow an individual experience, the artist's to be transformed into an emotive object for sharing with the public. How?

This Panel is concerned with "the dialogue between art and education", no longer art-education, the conventional term for the work of forming an art public.

"Dialogue" can also be interpreted as approach or encounter, in which one thing is simply placed in front of another, the confrontation between art and education.

It is therefore necessary to consider two pathways in this dialogue between art and education. The training of the public and the constant qualification of the artist. For some people, the training of the public would currently be the most urgent. The art teacher, who should not just have to teach how to do art, and the "artist-educator" are the most important players for this to take place. So I asked myself: what are the new possibilities of education for art?

In Wikipedia the common definition for Art Teaching or Art-education is:

> "Art-education or Art teaching, is education that allows the individual access to art as an expressive language and form of knowledge. Education in art, like the general and full education of the individual, takes place in society in two ways:
> – unsystematically, through mass-communication media and non-institutionalised manifestations of culture, like those related to traditional practices (understood as a living and mutating manifestation, not simply restricted to the preservation of tradition);
> – and systematically at school or in other teaching institutions."

In other words art teaching is understood to be what takes place in graduate art schools for artists and teachers, art education in primary and secondary schools, and what is offered in museums and exhibitions like this Mercosul Biennial.

And there cannot fail to be distortions in what is understood by art education. The most serious are those that require every child to make an effort to know how to draw and paint, or which state that everyone should try to be a potential artist. We know that every man and woman is creative, but their creativity is applied in various directions of human life, not just in artistic creation.

Guided visits to art museums were for a long time based on "the triangular theory of art teaching" put forward by Dr Ana Mae Barbosa, of the University of São Paulo, which "combined practical work with the history and reading of the artwork". It was also hoped that museum visitors would paint or make art after visiting the exhibition, which could also work as an inhibitor. But this model is also out of date or has been seen to be inadequate.

In the 20th century, the various forms of making art were questioned, not just artistically, but also opening themselves to experimentation that was taking place not only in the field of visual arts and its traditional languages. These experiments led to questions in the realm of human and interpersonal relations, which occur in the collective and urban space. Education through art can be understood here as another means of artistic expression.

The art practices involved in contemporary art today are a field open to plastic, visual and conceptual experimentation, allowing artists to express themselves in many diverse ways, including as artist-educator. The visual arts therefore do not stint in breaking their own boundaries, even at risk to our understanding of art or its actual existence and necessity. The city, everyday life and the people who inhabit it are the "subject matter" of art production today.

Although still an unknown tool in terms of its possibilities, alternative art courses and workshops have become fundamental for artistic and public qualification. Education through art can in this sense enable a real reunion between the most interesting characteristics of human beings: their intelligence in transforming and creating new possibilities for our understanding of life permeated by art.

Personally, I believe that what is written in specialist art journals, catalogues and books is also going in the wrong direction. For whom is so much printed material produced? The texts are generally complex and use difficult and inaccessible language. They form a narrow vision of critical thinking about art, in which one has to write hermetically to talk about art. It means not giving the other access to their own reflection about what they are reading. Those who have read texts by Mário Pedrosa will know what I mean. Considered one of our greatest art critics, he uses clear and objective language without circumlocution to arrive at the art "object".
What has happened, it seems to me, is that the distance between the public, the artwork and

the artist has expanded. The rift has deepened. And so we come to the educational proposal for this Biennial, which has the artist as the leading player in the exhibition. And there is no better facilitator than having the artist as mediator of the actual artwork. And to understand art we do not necessarily have to perceive it through Art History. Today the pathways can be different. Sociology, philosophy and anthropology for example are recurrent subjects in the training of artists, and why not in training the public?

The proposal by the artists Maria Helena Bernardes and André Severo, is an example of one of the possibilities to be followed here.

These residence projects and questions that have arisen in this text have helped me to consider what might be the policy for education and art at Funarte. That we have to work on a larger scale, I have no doubt.

LUIS ALARCÓN AND ANA MARÍA SAAVEDRA[19]

Art at Hand

The world is not: it is being, becoming.
Paulo Freire

We are artists, but any man who works to expand the spaces of his life, even within his mind, is an artist.
C.A.D.A., Art Actions Collective

The experience of the Roundtable has allowed us to understand the internal structure of the Mercosur Biennial and its project in terms of education, which it has been developing since 1997 ("Since the first Mercosur Biennial, the education programs have allowed teachers and students to access and participate in a dialogue with art and the contemporary world. A diverse, large public has participated in these programs, in which young people have been trained as mediators, and workshops, and symposiums, conferences and open classes have been organized for artists and the general community."[20]).

We would like to emphasize the progress made by the 6th Mercosur Biennial in 2008 due to its "broad emphasis on education, in which the education project formed part of the overall curatorial project, thus overcoming the traditional division between curating and education. In order to further this task, the position of educational curator was created, an unprecedented figure in the history of art biennials. This curator, who worked in constant dialogue with the art curators, guaranteed that educational needs were considered, prioritized and taken into account from the very beginning of the Biennial project and during all subsequent phases."[21]

We experienced the Roundtable as both a cultural and social event, one that was aimed at translating the guidelines endorsed by both the Biennial Foundation and its Education Program: "To understand art as an instrument for the exercise of citizenship and to develop cultural and educational projects that facilitate universal access to the visual arts, providing tools that make citizens more capable of forming a comprehensive, active view of the world in terms of political, cultural, environmental and sociological issues, improving quality of life and promoting equal opportunity."[22]

Based on the idea of Artists At Hand –a term coined by the educational curators of the 7th Mercosur Biennial– we have attempted to offer a reading of the projects presented. To do so, we have returned to a series of ideas that were brought up and discussed at the Roundtable in order to insist on change in the paradigms and dynamics of contemporary art. This change is based on the idea of resocializing art through a close relationship to education, the driving force behind the process.

Art as a New Network of Social Connections

Context, (vitally situated) bodies and social connections are the materials and procedures for constructing artwork. They problematize the system of art, stir up the crystallizations within it and confirm its political potential by working on daily life, with what is available, what is at hand.
Lucas Rubinich (Argentina)

As part of *Arte de la conversación* (the Art of Conversation, a project in transit), **María Helena Bernardes and André Severo** (Brazil) formulate the smallest act of conversing: a dialogue between two or more people becomes a form of collective art. This action is radical due to the location where it takes place: a rural zone in the countryside of Southern Brazil, where an attempt to enter into a dialogue with someone one does not know can be eventful, even risky.

The encounter Mr. Batista has with the surrounding landscape –an encounter between two worlds that are generally separated– is sparked by the recollection of stories, images and songs. This encounter results in an art project that was not announced or planned, one whose existence is based on the reappearance and the spontaneous reciting of local stories, and in the mass circulation of these stories in the future.

With the project *El Gran Trueque, proyecto para deseos colectivos* (The Great Trade, A Project for Collective Wishes), **Nicolas Floc'h** (France) contributes to the understanding of art as a process

19. Ana María Saavedra / Luis Alarcón
www.galeriametropolitana.org
Chile, September 2009

20. Beatriz Bier Johannpeter, Director of Education of the Fundação Bienal do Mercosul, *Material Pedagógico 2008*.
21. Beatriz Bier Johannpeter, *ibid.*
22. Administrative Council of the Fundação Bienal do Mercosul, *Material Pedagógico 2008*.

that focuses the eye on the needs, desired objects and/or postponed wishes of a group of people (wishes for things like a van, a stadium, a mural). These people are invited and encouraged to participate in an aesthetic experience proposed by the artist (by the art world) where ultimately, all of the objects produced by the group can be traded, as can their wishes and desires, which come true in a sort of *market of the absurd*.

Art can be understood and used as the potential for both individual and collective affirmation; in the need for a greater presence in the world of education, an expanding field where multiple flows come together to form a broad concept of creativity.
Francisco Reyes Palma (Mexico)

Colección vecinal (Neighborhood Collection) by **Gonzalo Pedraza** (Chile) is an unorthodox, neighborhood collection of "artworks." It raises a series of issue that emphasize the problematizing nature of art. Specifically, it tackles the question of power: the power of the art collector, of money, of the market, of the art institution, of curators, of the ongoing task of artistic validation and/or segregation, etc.

Colección vecinal is, at the same time, a response that masterfully combines the scholarly and the popular, in an exercise of collective curating, where negotiation and the work of local connections is fundamental. It is an a-educational and a de-aristocratizing project that does not teach but rather absorbs the knowledge of the context in question and then makes it circulate. In this way, like an instruction manual, it affirms that anyone can play a major role in the art world.

With *Oficina de canciones* (The Song Office), **Rosario Bléfari** (Argentina) offers a workshop to create songs for/by those who do not usually create them; as part of this process, visual works are also created ("Songwriting is also drawing"). It is an invitation to teachers, artists and the general public to participate in a collective game that combines words, sounds and images under the democratizing slogan "We can all make songs." It encourages people to participate in this unique, unorthodox experience that mixes rock and the visual arts, a contemporary combination that has enabled multiple expansions across different kinds of borders and limits.

The open work-in-progress entitled *NBP, nuevas bases para la personalidad* (New Basis for Personality) by **Ricardo Basbaum** (Brazil) does not require the presence of the artist. It poses a connection between daily life and the idea of participating in an aesthetic experience either individually or as part of a collective or network which takes responsibility for the anomalous, atypical object that is the *NBP*. This promotes "the inventiveness of people" in both public and private spaces. It is a conceptual, dynamic experience that has been reorganized for the Education Project of the 7th Mercosur Biennial, constructing policies to enhance the sensitivity of a specific teaching corpus, taking advantage of the special conditions created by the procedural, dislocating nature of the work.

Art is especially apt as an educational vehicle for transformation; its potential as a constantly changing construction and as a form of knowledge, and its high impact means it has endless ways to resolve endless problems.
Marcos Villela (Brazil)

With *Historia(s) del arte: Diccionario de certezas e intuiciones* (History(ies) of Art: A Dictionary of Certainties and Intuition) **Diana Aisenberg** (Argentina) constructs a dictionary that combines high and popular cultures. It is a living dictionary (with a performative tone) on art that redefines and multiplies the idea of art and its lexicon, in a recurring, insistent and passionate examination of meanings. It also interrogates which words, images and sounds –in a simultaneous imbrication, each exquisite corpse expanded– are at work in the construction of a new type of collective, de-aristocratizing, extended alphabet in which ethics and aesthetics converge and give a voice to those who desire one.

Diego Melero (Argentina) presents *Filosofía política en el gimnasio* (Political Philosophy in the Gym), where exercise and the unorthodox coupling of the gym –physical training– and education in the social sciences construct a living amalgam. In this work, philosophy and art are mixed as classic authors (like Sade, Machiavelli, Marx, Rousseau, Hobbes, etc.) are reread and reclaimed in a gym-sports tone. This philosophical, recreational and liberating act becomes especially interesting when it leaves the school in search of a dialogue with others, like ordinary residents of a neighborhood or in a school. At that moment, the production of individual thought is stretched and flexed until it becomes collective thought and knowledge.

In his *Laboratorio de dibujo* (Drawing Laboratory), **Nicolás Paris Vélez** (Colombia) lays out a project for work-action with a strategy based on drawing and on his work with teachers at rural schools. This is an exemplary project, one that reflects the radical commitment of the educational curatorship of the 7th Mercosur Biennial, where drawing (art) becomes an educational-therapeutic act that enables dialogue, triggers voices and creates writing.

The artist who does "political work" aims to exercise critical distance when analyzing the charged issues and problems of the contemporary world. Later, he/she articulates these issues in actions/artworks with political consequences. These go beyond representation, like useful art, which leads to social changes. In summary, it is a behavioral art that works with social contradiction and poses a never-ending question: what is art?
Tania Bruguera (Cuba)

People make institutions.
Ricardo Resende (Brazil)

Claudia del Río (Rosario, Argentina) and the *Club del dibujo* (Drawing Club) present the simple but profound idea of "being together." They trigger meetings between people who do not know one

another, and embrace the challenge of imagining ways of constructing –through a fun and playful exercise– that strange situation of getting together without any clear purpose. The Drawing Club, as a social and political organization without a hierarchy and without a physical location (it is mobile), is designed to give rise to events where drawing and the act of drawing become the most important (and always available) resource for transforming life.

In *Traspuesto de un estudio para un retrato común* (Transposing A Study for a Common Portrait), **Francisco Tomsich and Martín Verges** (Uruguay) represent an art collective without a name, one that defines itself as mobile, multiple and transdisciplinary (it involves literature, the visual arts, music, sociology, ethnography, history, etc.) The point out the basic coordinates of a procedure created by the collective (a group of expeditionaries) that mainly consists of creating ephemeral work spaces in places to be explored and discovered. The production and acceleration of an event and its subsequent reworking in a cultural tone –through exhibitions, concerts and/or unique publications (a mixture of a poetry log and artist's book) lead to the construction of a common portrait of a specific place and its inhabitants.

Júlio Lira (Brazil) and the Colectivo Fortaleza present *Recorridos urbanos: escuchar la ciudad, ruido de la bienal,* (Urban Journeys: Listening to the City, the Noise of the Biennial), a sort of project laboratory, operational agency and group for political-cultural analysis and action. Together, they develop projects whose basic tools are the mobility and the reinvention of the city. Their modality involves exploring the city and intervening on it through the convergence of bodies and disciplines (dance, the visual arts, literature, etc.) creating a critical flow of people from academia and others that circulates, using its actions to rethink the terms of coexistence and of social, cultural and political circulation and stratification.

Notes on Art and Education

It's about doing, comparing, understanding –to the extent possible– and utilizing everything (both the past and the present that surround us) for our benefit and for the benefit of the society in which we live, creating a fertile ground for active thought instead of passive appreciation.

Luis Camnitzer
Curator of Education , 6th Mercosur Biennial

The 7th Mercosur Biennial and its educational curatorship –Artists at Hand: Education As a Place for the Development of Experimental Micropolises– aims to bring visibility to educational proposals that are developed independently and informally by contemporary artists, through residency programs that will be held in Rio Grande do Sul. In their interest in expanding their field of work, artists can rethink their own practice by listening to the needs of both the artistic community and the community at large. In terms of their practice and methodologies, these artistic proposals contribute to a dialogue with the region's educational system.

Marina De Caro
Curator of Education , 7th Mercosur Biennial

1. Art as a democratizing exercise where people play the leading role in the process of creating a work. As such, art allows imagined spaces to become real, creating places for creativity and for the realization of personal or collective desires. The goal is to encourage a re-socialization of art through multiple formats and resources that concur with the idea of gradual but profound transformations and where cultural and educational coordinates are considered fundamental.

2. The relationship between art and community becomes possible when the scholarly world and the popular world are joined strategically. This task involves two basic dynamics: the development of participative works and continuous work within the social tissue.

3. Curatorship programs in contemporary art, which are done in conjunction with community work, facilitate the development of thought and action that go beyond art and its exhibition mechanisms.

4. The development of shared aesthetic-educational experiences involves many kinds of negotiations as opposed to impositions.

5. The development of minimal, micropolitical strategies –feasible and on a human scale– is a call for dialogue and for the creation of networks as its "master keys."

6. Artistic practice needs to be understood as a critical-cultural exercise that is organized as the disassembly, review and extension of both its own institution and of the specific territory in which it intervenes.

7. In both ethical and aesthetic terms, the constant problematization of the art of making connections becomes strictly necessary to push it beyond fashion, beyond populism, beyond "art for art's sake" and strengthens its anti-hegemonic, contextual conviction. Art of this sort deals with the complex and fragile relation between art/life (art that works with bodies).

8. The art of relations, works *in situ* or works done by the artists-in-residence –the latter being the most complex and radical works in contemporary art– necessitate theoretical reflection and transdisciplinary tools that reflect its dislocating dynamics.

9. Contemporary art has biopolitical potential, including the possibility of overcoming oppressive situations and sparking social changes. It should be useful in some way and should go beyond the aesthetic experience and/or the dismantling of institutions.

10. Therefore, contemporary art must take a stance and voice an opinion on extreme situations and conflict.

11. The Mercosur Biennial could develop a comprehensive, permanent program and attendant program for artist residencies; in order words, it could consider moving from an art-market paradigm to an art-education paradigm.

12. Works *in situ*, such as the production of events and experiences that entail aesthetics and knowledge, promote relations and intersections aimed at breaking multiple barriers through community courses. As a chain of multiple strategies for intervention, works *in situ* effect fissures both within art institutions and the logic of the market. Here the artistic process is understood as recovered subjectivity(ies) for a critical approach to the complex contemporary world.

In summary, we propose constructing an idea of art as research, process, negotiation and action by agent-participants. These players then generate a common project: to change the paradigm in order to create a new visuality (one charged with reality and imagination) where both ethics and aesthetics come into play, in a training for transformation, giving people the tools to address what the future may hold.

Exchange Project and Artists' Residency
Vías en dialogo, un futuro disponible (Tracks in Dialogue, A Future at Hand)

Encounter in Asuncion, Paraguay:
1. Laura Mandelik / Javier Rodriguez Alcalá (Paraguay);
2. Graciela Hasper/ Leopoldo Estol (Argentina);
3. Enrique Aguerre / Martín Barea Mattos (Uruguay).

Encounter in Buenos Aires, Argentina:
1. Ana Gallardo / Gastón Pérsico (Argentina);
2. Jacqueline Lacasa / AMORIR (Uruguay);
4. Javier Rodríguez Alcalá / Bettina Brizuela (Paraguay).

LAURA MANDELIK

I met Marina De Caro when she met with several artists at the Planta Alta space during her visit to Paraguay as the Educational Curator of the 7th Mercosur Bieninial.

On that occasion, we conversed about my work as an artist, as well as the Planta Alta project that Bettina Brizuela and I work on together. We also spoke of the lack of knowledge about the production from each of our countries and the need for encounters, workshops or exchanges to stimulate that production.

And so Marina developed this project as a sort of appendix to the Biennial. She began to send e-mails about it, more and more as the months went by. Once the shape of the project became clearer and we got financing from an institution of the stature of the Centro Cultural de España Juan de Salazar (the first time ever for Planta Alta), we began to meet with the Javieres, Bettina and Gaby to develop *Vías en diálogo, un futuro disponible* (Tracks in Dialogue, A Future at hand). We were very excited, and we began getting a sense of what we would do during the visit of the artists from Argentina and Uruguay.

I was really excited since this was the first time that I had participated in this sort of project. During the evenings we spent conversing about the local scene, our points of view took shape, making the way for what would take place between us. Among other things, we began to work out an itinerary of possible places to visit for recreation in order to enjoy the days we would spend in Asuncion with the visiting artists. We also talked about what artists would join in the exchange.

Day 2: On the way to Chaco í (free day when we could see the horizon)

A sunny but chilly day on the wide and copious Paraguay River. Everyone was there: Gachi came with us, and we waited for the others on Montevideo beach: Marina, the Javieres, Gabriela, Leo, Martín and Enrique.

Ready to take off from the port of Asunción for Chaco í, we were all aboard the *toc toc toc*, an aged green and red barge. Amidst the sound of the motor, the laughter, and the intimate and shouted conversations on a variety of issues, we headed towards the coastal town of Chaco í. Right across the river from Asuncion, this is a town with dirt roads and brightly colored wooden houses. As we explored, people passed on horseback, motorcycle or just walking, some of them indifferent, but others curious, asking questions.

I took out my camera and started to explore the town's landscape, one very rich in images. I wanted to stay on there. Paraguay is a country full of contrasts, not only contrasts in light but everything. I have learned to appreciate that since I moved here fifteen years ago, but it never ceases to surprise me.

On the way back, we could tell that for everyone this trip had been a moment of convergence, of mutual appreciation and appreciation of nature, which was everywhere.

Participating in this exchange has helped me to get to know the different ways that each of these artists produces within his or her reality. I learned about different places, the different artists and cultural workers that were mentioned in our conversations. I also became more aware of current opportunities to do joint projects with likeminded artists and spaces, since communication channels were expanded.

JAVIER RODRÍGUEZ ALCALÁ

Apuntes (pre) cartográficos
(Pre) cartographical notes
It's not easy to talk about recent artistic production from Paraguay and its contexts: due to the breadth of the topic, there are two risks. First, simplifying the processes involved, with the unfair omissions that that entails. Second, becoming excessively descriptive, as illustrated by that Borges piece about the Chinese cartographers whose obsession with the precise mapping of the Empire leads them to the nonsensical project of attempting to make the representative map as large as the represented territory.

Displacements / Micropolitics
Warnings aside, one hypothesis might be that the origin of many of the contemporary scenes of symbolic production in Paraguay lies in the early 1990s, when transition to democracy began after 35 years of totalitarianism.

That shift away from a dictator (if not from his system) meant parallel symbolic changes: the "hard" macro-politics approach upheld by much discourse on art in earlier decades fragmented into an archipelago of micro-political approaches.

New cultural players formulated other concerns from other places. These included questions of gender; personal introspection joined to the social; intersections between high and popular visual cultures– in the context of identities inclusive of the milieu's multiculturalism; and explorations into the possible places of the subject in emerging urban contexts. That final point is significant, since starting in the mid–1980s –and especially in recent years– unplanned urban growth, social exclusion, environmental decay, poverty and crime have grown dramatically.

Other materialities
Starting in the 1990s, as these issues were coming to the forefront and being approached through other premises, there has also been a significant broadening of the range of expressive media.

Significantly, "desirable" artwork once entailed traditional formats to the liking of a conservative market that emerged due to an economic boom generated by bi-national hydro-electrical projects in the 1970s and 80s. Generally speaking, artwork from those decades was legitimized on the basis of (economic) exchange value rather than (symbolic) use value, perhaps as a result of the massive income of "hydro-dollars" that were very rarely re-invested in the cultural productive infrastructure.

Starting in the 1990s, expressive media once neglected –if not outright obliterated– by mainstream criticism (v.g.: art objects, photography, etc.), or media that received scant attention (moving images, whether analogical or digital) began to share the stage with traditional expressive media (painting, drawing, printmaking), or even converge in new work.

Interestingly, this expansion and crossing of languages took place in the midst of a major economic recession that affected the art market. One positive side effect of this process was more experimental production, that is, production less obsessed with the standards of the modest local art market.

Modes of Cultural Management: Problematic Duality
There were repercussions in the cultural sphere of the dismantling of Paraguayan civil society due to decades of political autocracy.

Even in sectors once considered countercultural, some of which are now part of the mainstream (and due to a complex process that would even exclude individual responsibilities), there are at present innovative tendencies that coexist with the obligatory univocal thinking of previous decades.

Though its origin lies in the political sphere, this hegemonic imaginary entered into the cultural field via inertia. Today, it is manifest in both the ongoing relevance of unfair favoritism between cultural players and the subordination of the artist/producer to inflexible and rancid vertical power structures.

In addition to what has happened as a result of this shift, it could also be said that the predominant modes of cultural management in Paraguay (at least those most visible and paradigmatic) have suffered, in the last two decades, from a sort of Stockholm Syndrome in terms of the imaginary, one that, in the past, was resisted.

Going beyond this problematic duality (pluralist impulse / compulsory hegemony) might also entail the restitution of a cultural citizenship in Paraguay capable of building more plural and institutionally efficient contexts, as well as other possible milieus that favor the coexistence of critical formulations leveled by artwork.

GRACIELA HASPER

Graciela Hasper's Journal in Asuncion

The origin of the trip was an invitation from Marina De Caro. Overjoyed, I would travel to Asuncion, Paraguay for the first time in my life. I didn't want to miss the opportunity to visit a neighboring country, many of which I have never been to.

We left on a Monday. Marina, Leo Estol and I shared a car service to the airport and traveled on the same plane. Our hosts in Paraguay, Bettina Brizuela and Laura Mandelik, picked us up at the airport. Martín Barea Mattos and Enrique Aguerre, who had already flown in from Montevideo, came to the airport as well.

We all went out for a drink at a bar downtown. We tried "Paraguayan soup," which is actually solid. When we reached Planta Alta (an art gallery and cultural center), we climbed the stairs and, astonished by the spectacular physical space, just looked around: there were a number of different rooms, a bar, a terrace, as well as all the work on exhibit. That same night, we went to the opening of a show at the Centro Cultural de España Juan de Salazar.

On Tuesday, they took us to visit the Museo Etnográfico. We had Peruvian food for lunch and, from there, we went to Planta Alta to hear some Paraguayan artists present their work. In addition to the artists making presentations, there were others in the audience. Then we went to the Centro Juan de Salazar, where we started the first round of public presentations: first Marina, then me, and then Enrique closed. Javier, who was supposed to speak about the local scene, was rescheduled for the next day.

On Wednesday morning, we took a boat out into the river: we crossed from Asuncion to an almost deserted island. We stretched our legs and went back. We had a late lunch, and then shot off the Museo del Barro, stopping along the way for a coffee with Gabriela.[1] At nightfall at the Centro Juan de Salazar, the second group of public presentations began, starting with the one by Javier, followed by Leo and Martín. From there we went over to Simone's place,[2] who had made us fish soup. It was quite a farewell party. There were other artists there and it seems that some people never even made it to bed. On Thursday morning, all we had time to do was have breakfast, say a warm goodbye and head for the airport.

What was learned: we are connected by the landscape, the presence of a river in front of the capital city. We occupy the same territory. The artists who were there together spoke the same language. We share a region, a temperament and the forefathers of our nations and histories are joined. It's shocking that there are not enough bridges between us to ensure fruitful interaction. But having met is an advantage.

The river has different names in Asuncion, Montevideo and Buenos Aires, but it's the same river.

1. Gabriela Zuccolillo, a Paraguayan artist and critic.
2. Simone Herdrich, a Swiss artist who currently lives in Asuncion, Paraguay.

ENRIQUE AGUERRE

At home

Three intense days in Asuncion. There was an air of familiarity during my entire stay there. I felt at ease in the streets and with the people on them, comfortable with the fresh air, the river, the people who took us into their homes, Planta Alta and the endless conversations that made us sleep as little as possible, just enough to handle the organized activities.

There was not exactly a sense of anxiety lingering around each encounter, but there was a certain urgency to exchange the experiences that each of us generates in his or her place of residence –Asuncion, Buenos Aires, Montevideo–, places that make up a map. Of course, this map is unstable and reconfigured time and again as each node is set off. And there is no better energy source that a personal encounter with peers.

I really don't know if, for the artists invited to participate in this exchange, the meetings at the Biblioteca Cervantes del CCE Juan de Salazar were as intense as the group visits to the Museo Andrés Barbero, or the trip by boat across the Paraguay River to Chaco. But they were certainly intense for those who attended them and for the local artists who approached us to converse. This program worked in a number of ways, creating alliances that were put into effect after it had taken place.

We discovered during those three days that the problems we face as contemporary artists –whether emerging artists or those in the middle of their careers– are basically the same, as are the strategies used to deal with these problems. We really want to do things together.

I am sure of one thing because it has happened to me before: in the coming years the participants in *Vías en diálogo, disponibilidad a futuro* will run into each other in different cities, at different events, and we will say, "Do you remember that time in Asuncion?"

Everyone who was there is going to remember it.

> "Until nightfall, the boat sailed upriver and then settled far from the banks. I spent the night in a corner of the deck. A priest took care of me. After feeding me, between long spells of silence he sweetly but fruitlessly interrogated me: fatigue, and those uncertain and distant events could not, in the depths of my being, find a language that expressed them."
>
> Juan José Saer, *El entenado* (1982)

MARTÍN BAREA MATTOS

Poem on traveling to Paraguay or the Art of the Paraguayan Problem
(PROBLEM –RBL = POEM)
Paraguay, enclosed by continental countries
the Indians, "continentalized," surrounded by flags
are another enclosed (land)scape
I contrast
the poem that I saw with the Indian laughing, wearing a necklace of pen drives
with the thousands of Paraguayan flags adorning the country of Paraguay
the flag is and was a software acquired and constructed in the crossbreeding
but guaraní software (!)
it is not madness (Paraguayan artist)
to search for the lost path behind the SUVs
to re-establish the flows of the moving river
to break the frame.

ANA GALLARDO

Concordia
Due to how artwork and the thinking of the artist circulates in Argentina, as well as the nature of the contact between the artist and the viewers and constant political changes, many of us have taken started our own spaces in order to give visibility to needs that are not always considered by established art institutions.

Personally, for a number of years I have attempted to generate different spaces for encounters between artists and viewers in order to encourage thought and reflection on artistic practices. When I coordinate different art spaces and events related to artists' projects, I have always attempted to include different publics in the discussion.

I believe that I actively and repeatedly apply the "politics of friendship," because it is important that each space that I coordinate generate personal connections and, on that basis, the possibility of working together.

Each space is formulated as a rehearsal hall, a place apt for experimentation, for airing doubts about and fissures in our own practices, making all sorts of readings possible.

The most recent project took place at the Centro Cultural Borges, at the heart of downtown Buenos Aires.

The Concordia project attempts to establish dialogue between young contemporary artists and artists who, for different reasons, are no longer visible in the local milieu. A young artist, one who is usually having his or her first solo show, is invited to participate. This artist then asks an established figure in Argentine art to participate in the show, an artist who has been forgotten by history, or one who is simply important to that young artist.

Sometimes I contributed to making the connection between the two artists; other times they came up with a proposal. But in all cases the young artist had to investigate the historical artist selected.

In Buenos Aires, such encounters are not that common; these two generations seldom recognize each other, and thus the connections necessary to bequeath, on the one hand, and to receive a tradition and tend to it, on the other, are lost.

Therefore, we created a bond, recognized a path, put together a grid that gave rise to arbitrary, capricious, absurd and amorous dialogues, but dialogues important to laying a solid foundation for our work.

GASTÓN PÉRSICO

Connections, relations, associations between different languages and contents, but also between people (the artists with whom I work, the viewers). All of this is central to the projects I work on.

Hence, when I was invited to present part of the local scene at the meeting of artists from around the region, I chose three new spaces in Buenos Aires that have some common characteristics. They are all small independently-run spaces that have been around for approximately one year. Whether at the venues themselves or on the street, their varied events (openings, concerts, readings, screenings, etc.) are visited by a growing audience.

It is this encounter-based identity, almost like an open club, that I want to emphasize. Spaces where it is possible to connect to the other through art, music or a meal. I think that, at this particular moment, that is very necessary. All of these spaces offer printed material (books and other publications), and these materials circulate in a way that expands the limits of an exhibition, a store, a city; the movements of these materials constitute other means of outreach and of circulating ideas.

In countries where artistic practice depends largely on the initiative of artists, the exchange of experiences shows us how it is possible to further projects despite scant economic resources, institutional or private support. We do it thanks to determination and energy.

There is also scant communication between such physically close scenes. *Vías en diálogo* offered us a space of construction, an intermediate space of information and communication. In just two days of meetings, it allowed us to get in synch with neighboring artists. On the basis of our individual daily realities as well as a shared reality, we told each other about our projects, local milieus, as well as the places in our respective cities where we could share

works, ideas, texts, celebrations. That is, we spoke of what has brought us to art and made us participate in it: mainly enjoyment and reflection.

JACQUELINE LACASA

Tracks of access to education and strategic sites for production will allow for true processes of dialogue and active thought in Uruguayan art.

Las acciones esquizofrénicas, en términos deleuzianos, seguramente reafirmen las parcelas y las demandas de los agentes de producción artística, y nos alejen aún más de la sana capacidad de dudar y de creer.

Schizophrenic, in the Deleuzian sense of the word, actions certainly serve to reaffirm the parcels and demands of agents of artistic production, and move us further away from the healthy ability to doubt and believe.

We must coordinate our efforts so that our artistic products form part of projects that effect a total removal of what has been considered the unique and mythical culture.

It is crucial to keep transforming the still static lines of visual thought into mobile lines of intellectual light. In the words of Friedrich Nietzsche: "We have **art** in order not to **die** of the **truth**".
Montevideo

AMORIR
On the basis of a collective and connective experience alonso+craciun < www.alonso-craciun.net > present AMORIR (TODIE)
The process of transformation furthered by global capital and the logics by which that capital touches ground are necessary concerns for any debate on space, politics, art and culture. From the establishment of major infrastructure and productive equipment, the concurrent drawing out of efficient networks capable of moving enormous flows of money and information to verifiable mutations in the subjectivity of the population involved and not involved, globalization and resistance to it entail a complete redefinition of variables and a new systematization where "the economic, the political and the cultural are superimposed and inverted."

It is in these scenarios that our broadly connective-collective way of working, our artistic concerns and our ideologies act. We believe that it is necessary to participate and act as political subjects in different cultural spaces and projects. Crucial to the development of our thinking are meetings between independent art and cultural spaces that interrogate their own meaning and breadth, as well as where and for whom they are formulated and constructed. Constructing platforms for artistic practice and thinking that are open to the participation of artists and citizens determined to *inhabit* and *become* certain locations and places render the things closest at hand pertinent and vital. Building in the field of education, in training in the visual arts, in connection with institutions where the social, the artistic and the material intersect, places us in terrains of relation and allows us to understand our times. In order to construct times resistant to the single globalizing time, we need art and its assets: radical commitment, discourses critical of institutions, and conceptions that enable a conscious development of our times.

JAVIER RODRÍGUEZ ALCALÁ

Conjunctions: "Let them all stay on…"
We believe it is interesting to point out the range of experiences exchanged during the recent meetings of artists and cultural workers from Uruguay, Argentina and Paraguay. These meetings were conceived and organized by the Education Project of the Mercosur Biennial with the support of the Centros Culturales de España in Buenos Aires and Asuncion.

In addition to the works presented –which necessarily vary vastly due to the uniqueness of each subject/producer– the modalities and scenes in each country were no less variable. These encompassed far-reaching and stable experiences that have endured over time as well as ad hoc formulations of deliberately passing spaces and collectives.

But regardless of this heterogeneity, there is a common denominator that binds these shared experiences: the desire of the participating cultural players to encourage situations geared towards plural, non-hierarchical conjunctions within the art system in their respective settings.

We will attempt to explain this notion of plural conjunctions on the basis of a parallel seemingly unrelated to art. In the global economic sphere that has affected our societies, there have been recurring crises due to the withdrawal of citizens' comptrollership over the public sphere and the artificially created imbalance between the misnamed "old economy" (infrastructure /production) and the also misnamed "new economy" (circulation, finance /stock exchange).

In the political sphere, these contradictions have led to various crises of representation, one of them quite well known: mainly, the one embodied by the nihilist catchphrase in Buenos Aires a few years back "make them all leave…," in reference to the political class.

Without disregarding its autonomy and specificity in relation to other spheres, the increasingly complex cultural field has also generated asymmetries between the production of symbols, the artist, and the work of art (an "old art"?) and the way these goods are made visible and legitimized

(a "new art"?). The former is often problematically subordinate to the latter.

To avoid unfair and/or ingenuous misunderstandings, this is not a question of summarily disregarding the need for a certain operative Taylorization in cultural management, which has always existed and is, at present, inevitable given the objective conditions of symbolic production.

But it would be desirable to introduce –as an inclusive conjunction– co-participatory options that tend to a more equitable redistribution of the symbolic surplus value of artistic production.

In terms of these meetings, we would like to point out –among other things– the advance towards such conjunctions, whether they materialize in institutional bonds or through less formal contacts with production spaces and artist/producers.

These meetings –which took place at galleries in San Telmo and in downtown Asuncion, studios in Avellaneda and Villa Morra, as well as the banks of the Paraguay River– entailed, then, both a natural expansion in space (along these lines, Montevideo is something to look forward to) and a desirable continuity in time.

In perspective, the usefulness of these actions would seem to indicate all of this, since we have all stayed on in these shared places.

BETTINA BRIZUELA

Meetings in order to Meet,
The meetings that took place between Argentine, Uruguayan and Paraguayan artists this year (2009) first in Asuncion and later in Buenos Aires facilitated and facilitate lines of transit between these countries. The idea is to learn about what is going on in the art scene in each country and connect those involved in symbolic production from the perspective of daily life; this turning-to-see-what-is-happening-just-around-the-bend is a sound move. Whether due to a lack of information, time or interest, the gaps between neighboring, yet largely mutually unknown, art scenes is a fact. The expedition to get to know the other is like a blind date: everyone has a favorable disposition thanks to an interest in exchange, and a geometrical expansion that brings in more and more people, whether they have common interests or not.

This search for exchange reflects the need to connect with other artists from Latin America and to extend horizons.

The brevity of the program's encounters turned out to be beneficial: we tried to get to know each other quickly, no need for long introductions to break the ice. We soon exchanged information about our projects and production, our origins, our recent experiences and our visions of our local scenes. The differences and similarities in the variables that determine the production were brought to light. Each participant shared the experiences he or she had had and the course of his or her work. They spoke of the importance of other artists, as well as their work in art spaces we might never have known about if those involved had not told us of their existence.

This experience helped me to take another look at myself and at the projects that I am working on at Planta Alta, as well as the artists with whom we work. We learned from the other spaces, learned how they economize to meet their goals. One must always take advantage of the economy of thought.

A thought: I have always found that the best thing about biennials is meeting others, connecting and sharing.

The experience with Vías en diálogo, un futuro disponible encouraged two artists from sequential generations from each country to exchange ideas and tasks, offering a vision of local production. This allowed for a reading of each generation, as well as a reading of the current scene. For an array of historical reasons, the exchange between these neighboring countries has always been difficult. Especially in the cultural field, previous policies have tended to separate us, and the interest in genuinely getting to know each other has been sporadic. Unfortunately, Paraguay does not have the same economic situation as other Latin American countries, and that affects any activity. The lack of programs for art education constitutes a disadvantage when it comes to finding viewers open to reflecting on the visual arts.

That's why it is so important to establish contact with other artists from around the region and to encourage exchange so that our art circulates in other contexts. So we visited the galleries of Buenos Aires, spaces where, in the future, we can hold exhibitions of Paraguayan artists, as well as offering our spaces to them. The affinity between the people invited by Marina to participate in the program was striking, and it has given rise to projects on which we will keep working.

Aware that one does not make friends from one day to the next, it's great that we all hit it off. We have to organize more and more of these presentations because they are always useful to someone. Personally, it was extremely important for me to meet Marina De Caro, Graciela Hasper, Enrique Aguerre, Leo Estol, Miguel Barea Mattos, Ana Gallardo, Gastón Pérsico, Cecilia Szalkowicz, Sebastián Alonso, Martin Craciun and Jacqueline Lacasa, and to share this experience with my friends Laura Mandelik, Javier Rodríguez Alcalá, Erika Meza and Javier López.

BIOGRAPHIES

Ana Gallardo (1958, Rosario, Argentina). A visual artist who is active in furthering new spaces for exhibition of and reflection on contemporary art, she lives and works in Buenos Aires, Argentina. She has received awards and grants, and participated in a number of residencies, including: RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina), Ostende, Argentina (2009); Residencia Casa Vecina, Mexico City (2008); Primer Premio a las Artes de la Fundación Federico Klemm, Buenos Aires (2007); subsidy granted by Fondo Metropolitano, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires (2007); grant from the American Center Foundation, New York (2006). Her solo exhibitions include: *El pedimento*, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires (2009); *Fragmentos para una niña triste*, Le 19, CRAC, Montbéliard, France(2008); *Acapella*, Casa Vecina, Fundación Centro Histórico de la ciudad de México, Mexico City (2008); *Casa Rodante,* Appetite Galería de Arte, Buenos Aires (2007). She has participated in the following group shows (a selection): *Lo permanente y lo transitorio*, Centro Cultural de la Embajada de Brasil, Buenos Aires (2009); *El diario personal,* Centro Cultural Parque España, Rosario (2008); *Artistas argentinos,* Galería Fernando Pradilla, Madrid (2008); *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists 1960-2007*, Americas Society, New York (2007); *Ana Gallardo, Graciela Hasper, Guille Olieaziukc*, Art-Cade, Marseille (2007)*; 29º Bienal de Arte de Pontevedra,* Pontevedra, Spain (2006).

André Severo (1974). Lives and works in Porto Alegre, Brazil. He has a master's degree in Creative Practice from Instituto de Artes da UFRGS. In 2000, he set up the *Areal* activities with Maria Helena Bernardes, a project defined as shifted contemporary art action that vales transitory situations which can disconnect contemporary thought from the major urban centres and their cultural institutions. In 2004 he published *Consciência errante*, the fifth volume in the *Documento Areal* series. In 2008 he initiated the *Dois Vazios* project jointly with Marcelo Coutinho, which aims to create a confrontation between two huge Brazilian landscapes: the Pampa of the southern region, and the Sertão of the northeast. Solo exhibitions include: *Paisagem Inscrita*, Torreão, Porto Alegre (2001); Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil (1999); *Ainda*, Paço das Artes, São Paulo, and MAC RS, Porto Alegre (1998). Group ehibitions include: *Um Território da Fotografia*, Usina do Gasômetro, Porto Alegre (2003); *O Artista Pesquisador*, MAC Niterói (2001); *A R E A L*, interventions in Rio Grande do Sul (2001); and *Deslocamentos*, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Ceará, (2001).

Bettina Brizuela (1969, Asuncion, Paraguay). She is a visual artist and, along with Laura Mandelik, the coordinator of the independent art space Planta Alta, in Asuncion. Her work, generally speaking, deals with topics related to the family and daily life. She works on the transformation of the known into the unknown, on the memory of a certain reality changed into something else. Her work makes use of different media. As if it were a pen, she uses photography to keep a visual diary of everyday life. Her most outstanding recent works include: (in 2009) *Tránsito 2,* Centro Cultural de España Juan de Salazar, Asuncion; *Objetos,* Planta Alta (joint production), Planta Alta, Asuncion; (in 2007) *20 Instants vidéo numériques et poétiques,* Paris; *Paraguay esquivo*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; *Resplandores,* Poéticas analógicas y digitales, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; *Era 07* Harto_espacio, Ensalada paraguaya y ensalada tucumana, Montevideo; *LOOP 07 Videoart Ahechá Video Arte de Paraguay*, Escola Massana, Barcelona; *Click*, Fotografía de Autor en Paraguay, Manzana de la Rivera, Asuncion, *Homage to domestic familiarity*, Anya Tish Gallery, Houston,Texas. She was invited to participate in the 5th Mercosur Biennial with her work entitled *Casa Enyesada* (Plastered House), and in the 3rd edition of that same Biennial with the project *Patios Traseros* (Backyards) Proyecto Historias de Ciudad, Intervenciones Urbanas Asunción.
<http://www.flickr.com/photos/bettinabrizuela/>.

Claudia del Río (1957). Lives and works in Rosario, Argentina. A visual artist, she studied theatre and painting and qualified in Visual Arts education from the Escuela de Bellas Artes, Universidade Nacional de Rosario, where she has taught since 1982. In the 1980s she worked with mail-art and performance. She has exhibited since 1984 in museums, biennials, cultural centres and galleries in Argentina, Cuba, Uruguay, Mexico, USA, Germany, Spain, Italy, Sweden, Switzerland, Japan and China. In 1997, she represented Argentina at the Havana Biennial, Cuba; and in June 2004, was artist in residence at Artekelu, San Sebastián, Spain. She is co-founer of *Club Del Dibujo*.
http://clubdeldibujo.wordpress.com/

Diana Aisenberg (1958). Lives and works in Buenos Aires, Argentina. Her work as an artist began with drawing and painting and expanded considerably in her education projects and dictionary of art. She was singled out by the Argentine Critics Association for her teaching activities in 2000, and was awarded the "J.A Martínez" prize in 2003. She was coordinator of visual arts, courses and special events at Buenos Aires University's Centro Cultural Ricardo Rojas. She coordinated the national network of plastic courses and artist clinics for analysis of works in Buenos Aires and throughout the country. She was coordinator if the new ArteBA space in 2006. She has organised RIAA artist residencies since 2006. She is the author of *Histórias da Arte: dicionário de certezas e intuições*, a joint project awarded by Trama for its investigation of art practice and its social projection. Solo exhibitions include: *Escuela/Salta*, MAC Salta, 2009; *Maestro,* Fundación Arteviva; *Project room*, arteBA fair, 2005; Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1992. Group exhibitions include: *Vé, Vete y Vuelve,* Alianza Francesa, Buenos Aires, 2008; *150 mts Poéticos,* Centro Cultural *España*, Córdoba, 2007 and *Boquitas Pintadas*, Shangrilla, 2007.
www.historiasdelartedicc.blogspot.com
www.daisenberg.spaces.live.com

Diego Melero (1960). Lives and works in Buenos Aires, Argentina. He is a sociologist and physico-cultural trainer. He studied drawing and painting with Guillermo Kuitca from 1980 to 1983. He began a sociological career in 1986 at the Facultad de Ciencias Sociales (UBA). In 1999 he organised *El origen de la família, la propiedad privada y el Estado*, at Galeria Archimboldo, Buenos Aires, mixing social sciences with art. In 2007 he took part in Kassel Documenta XII with his performance *Sobre el problema de acceso a la vivienda*. Since then he has done performances involving gymnastics, philosophy and politics classes, including those at Galeria Archimboldo, Buenos Aires (2008); Fundación Telefônica de Argentina, Buenos Aires (2007;) and the last Bienal Venus, coordinated by Roberto Jacoby.

Enrique Aguerre (1964, Montevideo, Uruguay). A video-maker and producer of digital environments, he is a founding member of NUVA (Núcleo Uruguayo de Videoarte). Since 1997, he has coordinated the Vídeo Department of the Museo Nacional de Artes Visuales. Since 1989, he has used the computer to produce videos such as: *Movimiento aparente* (Apparent Movement), in 1989, *Apóstoles de metal* (Metal Apostles), in 1993, *Centinela* (Sentry), in 1994, and *Autorretrato* (Self-Portrait) in 2003, among others. He has produced interactive CD ROMs and developed two web projects: L_K Lab, in 2002, and Suite-leibniz one year later. In 2003, he curated events related to new media on both local and international levels. In Uruguay, he has exhibited his work at the Museo Nacional de Artes Visuales, the Instituto de Cooperación Iberoamericana/AECID, the Instituto Goethe, the Centro Cultural del Mec, the Fundación de Arte Contemporáneo (FAC) and other venues. His selected videography includes the following works: *Videopoesía no. 4 (El Saco de Tiépolo* (Video Poem No.4 (The Velvet Jacket)) (1989), *Hash, Hash* (1991), *San Agustín* (Saint Augustine) (1991), *Ducassianas* (1992), *Estado de Gracia* (State of Grace) (1993), *Traza* (Trace) (1995), *Cautiva Orbita* (Captive Orbit) (1997), and *RR como río* (RR as in River) (1999). Since 2005, he has published the blog http://fronteraincierta.blogspot.com

Francisco Reyes Palma (1945). Lives and works in Mexico City. He is a historian, curator and critic of Mexican art. He is a researcher at INBA Centro Nacional de Investigação: CENIDIAP and founder-member of Curare, critical art space (Mexico), and is president and permanent contributor to the magazine of the same name. He has written essays on curatorship, museums, collecting, education and art traing in Mexico.

Francisco Tomsich (1981). Lives and works in Montevideo, Uruguay. He is a visual artist and writer. He studied with Francisco Siniscalchi and at the Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, in 2000. He is currently studying Modern Languages at FHCE, Montevideo and is part of the *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común* group. He won a scholarship award at the 52º Salón Nacional de Artes Visuales in 2007. He has shown in 14 group exhibitions in Montevideo, Maldonado, La Coronilla, Conchillas and Berlin.

Gastón Pérsico (1972, Buenos Aires, Argentina). An artist and graphics designer, he graduated from the Escuela Nacional de Bellas Artes Rogelio Yrurtia. In 1997, he received a degree in graphic design from the Universidad de Buenos Aires. He participated in the Beca Kuitca (2003-2005). He has held solo exhibitions at CCEBA, Instituto Goethe, Belleza y Felicidad, and group shows at the Alianza Francesa, the Centro Cultural Borges, Centro Cultural Rojas, MAC (Bahía Blanca), Traschi Gallery (Santiago, Chile), MAC Niteroi (Rio de Janeiro, Brazil) and others. He was awarded the CIFO Grant Program 2007 (Miami), and in 2009 he participated in the 2ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe (Puerto Rico). He formed part of the interdisciplinary collective *Suscripción* (1999-2005). Since 2006, he has published *Script* (Madrid–Buenos Aires) with Cecilia Szalkowicz and Mariano Mayer.

Gonzalo Pedraza (1982). Lives and works in Santiago, Chile. He is a curator with a teaching qualification in Art History and Theory (2006) and a master's degree in Latin American Studies from Universidad de Chile, and is adjunct investigator at INCUBO (www.incubo.cl) and teaches Art History and Visual Studies at UNIACC. Exhibitions curated include: *Colección Vecinal*, at Galería Metropolitana (Santiago, Chile); *Arte con mayúscula*, Galería Espacio G. (Valparaíso. In 2009, he developed the *Pintura/Fotografía* curatorship proposal for Galería AFA at ARTEBA (Buenos Aires) and curated *Obra especifica Yoshua Okon*, at Galería Gabriela Mistral (Santiago).

Graciela Harper (1966, Buenos Aires, Argentina). A visual artist, she never went to art school. Instead, she attended theory and studio classes like the ones given by Diana Aisenberg. In 1991, she was awarded a fellowship from the Fundación Antorchas to participate in crit classes with Guillermo Kuitca. Since 1989, she has held a number of solo exhibitions at the following venues (a selection): the Instituto de Cooperación Iberoamericana, the Galería Ruth Benzacar, the Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires); Annina Nosei Gallery (New York), and the Chinati Foundation (Texas, USA). She has also participated in a number of group shows, including: *From Confrontation to Intimacy: 1960/2007*, Americas Society, New York; *Lo(s) Cinético(s)*, Museo Reina Sofía, Madrid, Instituto Tomie Othake, San Pablo; *Cromofagia,* Sala Gasco, Santiago, Chile, and the Galería Nara Roesler, San Pablo. In 2000/01, she was awarded a Fulbright-FNA grant to attend a residency at Apex Art, New York. In 2002, she participated in the residency of the Chinati Foundation, Texas, and she co-organized *Encuentro* at the Instituto Goethe in Buenos Aires, later published in the art magazine *Ramona* (issue 29/30). In 2005, she participated in the Bellagio Center Residency Program / Rockefeller Foundation in Italy. In 2006, she co-founded the RIAA–Residencia Internacional de Artistas en Argentina. In 2007, Adriana Hidalgo publications, in conjunction with the galería Ruth Benzacar, published a monograph on her work. In 2009, she co-founded the Centro de Investigaciones Artísticas.

Jacqueline Lacasa (1970, Montevideo, Uruguay). An artist and freelance curator, she has a degree in

psychology. She has done post-graduate work in psychoanalysis, psychodrama and schizoanalysis as applied to art theory. She is a member of and teacher at the Fundación de Arte Contemporáneo in Montevideo (FAC), and a member of the International Association of Art Critics (AICA). Since 1999, she has worked on the project "La Hija Natural de JTG" (JTG's Biological Daughter); from 2007 to 2009, as the director of the Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay, she worked on the project "Museo Líquido" (Liquid Museum). She is currently working on the artistic project "La uruguaya" (The Uruguayan Woman). Her work has been exhibited in Argentina, Brazil, Chile, Cuba, Spain, Egypt, the United States and Mexico.

Javier Rodríguez Alcalá (1960, Asuncion, Paraguay). An architect and professor at the Architecture School of the Universidad Nacional de Asunción, he was the director of the Escuela de Bellas Artes de Asunción and the curator of the 7ª Mostra Internazionale de Architettura / La Biennale di Venecia, as well as the IV Mercosur Biennial, in Porto Alegre, Brazil. In Asuncion, he has organized exhibitions and publications, and exhibited his own work in group shows. He is an advisor to the Centro Cultural de la República El Cabildo, in Asuncion, Paraguay, and the director of that institution's Observatorio Cultural, where he currently coordinates research projects.

João Modé (1961). Lives and works in Rio de Janeiro. He has had several exhibitions in Brazil and abroad, including: *28ª Bienal de São Paulo,* 2008; *A Cabeça*, solo exhibition at A Gentil Carioca, RJ; *Contraditório – Panorama da Arte Brazileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2007; *Stopover*, Kunsthalle Fribourg, Switzerland; *Abrigo Poético – Diálogos com Lygia Clark*, MAC Niterói, RJ, both in 2006; *Prague Biennial,* National Gallery, Prague, Czech Republic; and *Rede,* MAM Rio de Janeiro, in 2003. His work involves a plural notion of languages and spaces of activity. Some works involve direct public participation

Júlio Lira (1959). Lives and works in Fortaleza, Ceará. He is an artist and has a degree in Social Sciences from Universidade de Fortaleza (1982) and Specialisation qualification in Urban and Regional Development from Universidade Federal do Ceará (1983). He took credits in Urban and Regional Development at Universidade Federal de Pernambuco in 1986. He started the Urban Routes Project (CCBNB) in 2003. He has developed various projects including: Projeto Gestos Pela Cidade (2007) and Projeto Movimentos Improváveis (2008). He studied Printmaking with Eduardo Eloy in Fortaleza, Lithography at Oficina Guaianazes, Olinda, and has also studied ceramics, photography, video-installation and curatorship. He is currently taking a specialisation course in Audiovisual in Electronic Media at Universidade Federal do Ceará.
http://juliolira.wordpress.com/

Laura Mandelik (1977, Buenos Aires, Argentina). An artist and fashion photographer, she currently lives and works in Asuncion, Paraguay. She and Bettina Brizuela coordinate the Galería Planta Alta. In 2006 and 2007, she studied the history of photography, lighting and production at Motivarte in Buenos Aires; in 2004, she took studio classes in the photographic essay with Jorge Sáenz, in Asuncion, and from 1998 to 2002 she studied graphic design, receiving her degree from the Universidad Católica de Asunción (error en espanol, redactado como se graduo por 4 anos). Her outstanding exhibitions include: (in 2009) *Tránsito 2,* at the Centro Cultural de España Juan de Salazar, in Asuncion; *Objetos* (joint production), Planta Alta, Asuncion; *Casas Eléctricas,* Galería Planta Alta, Asuncion; (in 2008) *La silla de acá y la silla global,* vectorial interventions in space (interior and the street) work in progress, at Galería Planta Alta, Asuncion.

Leopoldo Estol. (1981, Buenos Aires, Argentina). As soon as he graduated from high school, he began studying art history, but he gave it up when he began to frequent artists' studios, where he found more egalitarian encounters. He took studio classes with Pablo Siquier and Martín Kovensky, and on Satuardays he would eat and share his work with Jorge Macchi. At that point, he was invited, along with a very active group of peers, to form part of what is, at least for now, the last edition of the Beca Kuitca. He writes in order to share the work that he finds most riveting. He attended the last edition of the Mercosur Biennial, and recently he started drawing again; clandestinely, he plays music and he travels by bike. For some time, he has only shown his work in the Southern Hemisphere. In his way, he is still studying.

Lucas Rubinich (1955). Lives and works in Buenos Aires, Argentina. He teaches Sociology at the Universidade de Buenos Aires, Argentina. He graduated through the Programme for young researchers at the Centre for the Study of State and Society, Buenos Aires, 1986. He is a specialist in the Sociology of Culture.

Marcos Villela (1962). Lives and works in Porto Alegre, Brazil. He hols a doctorate in education and is senior lecturer on the Postgraduate Education Programme at PUC/RS. He is an advisor to numerous public and private bodies in Brazil.

Maria Helena Bernardes (1966). Lives and works in Porto Alegre. She graduated in drawing and printmaking from UFRGS. Solo exhibitions include: Museu Metropolitano de Arte, Curitiba, 1994; and Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre, 1998. She uses collage of textile and glass on the wall to make subtle interventions that address the boundaries between the artwork and the place where it is presented. Group exhibitions include: VIII Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, Solar do Barão, 1988; and *Plano B*, Porto Alegre, 1997. She received a studio-residency grant to Cité Internationale de Arts, France, and currently works in Porto Alegre. She has been joint coordinator with André Severo of the AREAL project since 2000.

Martín Barea Mattos (1978, Montevideo, Uruguay). An artist and poet, he has created and produced major projects, performances and

exhibitions. Since March, 2006, he has coordinated four annual seasons of *Ronda de poetas* http://www.rondadepoetas.blogspot.com/, weekly series of readings, concerts and performances by writers, actors and contemporary musicians. In 2008, he was invited to the 4th edition of FLAP! Festival Latinoamericano de Arte y Poesía, in San Pablo, Brazil. In 2007, he organized the exhibition Afiches y Archivo Sonoro / Ronda de Poetas, which consisted of an audio track of 60 authors recorded live during that series in the Subte Municipal de Exposiciones, Intendencia Municipal de Montevideo. Under the auspices of the Encuentro Regional de Arte (ERA), he was invited by the Fundación de Arte Contemporáneo (FAC) to carry out art actions in the neighborhoods of La Teja and Villa del Cerro. That same year, he coordinated and participated in an urban poetry event called *Autocracia: el poder del auto. Poesía en autos-parlantes*. He has published several books of poems, including: *Por hora, por día, por mes* (Estuario/ Hum, Montevideo, 2008); *Los ojos escritos* (Feria nacional de libros, dibujos y grabados, Montevideo, 2003); *Dos mil novecientos noventa y cinco* (Artefato, Montevideo, 2003) and *Fuga de ida y vuelta* (La gotera, Montevideo, 2000).

Martín Craciun (1980, Montevideo, Uruguay). He did advanced studied in architecture and urbanism at Farq, UDELAR. He studied graphic design at ORT, and music, sound and image at EUM, UDELAR, as well as guitar and sound engineering. Since 2003, he has worked with the collective alonso+craciun. He is an active participant in a number of university groups working on issues of social housing and university outreach. Such groups include: Mesa de Vivienda/ Ceda (FARQ, UDELAR), Comisión de Vivienda Social (CoViSo, FARQ, UDELAR) Comisión de Extensión (FEUU) (2000-2004). He has composed music for works by visual artists, as well as for compilations, remixes, ads, short films, animation works, TV programs, etc. He has been a member of a number of local bands, such as Boomerang (2002-2004) with which he worked as a programmer, dj, keyboard player; and Sordromo (2004-2007), with which he worked as a guitarist.

Martín Verges Rilla (1975). Lives and works in Montevideo, Uruguay. A visual artist, he studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes y Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideo. He works with drawing, painting and installation, and is part of the *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común* group. Solo exhibitions include: *Plan Fénix 2: Los Medios*, Plataforma M.E.C., Montevideo, (2009); and *Cézzzanne*, Salle Marcel Sandoz, Cité Internationale des Arts, Paris, France. (2007). Group exhibitions include: *Noces de Papier*, Maison des Auteurs, Angouleme, (2008); *Settimana a Venezia,* A. C. Spiazzi, Venice, (2007); *1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre (1997). Residencies: Cité Internationale des Arts, Paris (2007).

Nicolas Floc'h (1970). Lives and works in Paris, France. During his career as an artist he has done performances and exhibitions all over the world. His most recent performance, *La Feuille*, was presented at Musée d'art contemporain, Bolzano; FRAC des pays de la Loire, Carquefou; Institut Franceis, Munich (2007). Group exhibitions include: *Biennale de Rennes*, Musée des beaux-arts, Rennes (2008); *Pleins phares*, *Le point éphémère*, Paris (2007). Solo exhibitions include: *Matucana 100*, Santiago, Chile (2008); *Véhicule*, Transpalette, Bourges, France (2006); *Beer Kilometer*, W139, Amsterdam, Netherlands (2004.
http://www.nicolasfloch.net/

Nicolás Paris Vélez (1977). Lives and works in Bogotá, Colombia. He is an architect, teacher and visual artist and in 2007 won a MUSAC art creation grant from the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León. In 2006 he won the Colección Banco BBVA Colombia Prize at the Salón de Arte BBVA. He produced the artist's book *Doble Faz*, (la Silueta, 2008) and has recently developed education projects to support museum education departments such as the Salas Didáticas, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia (2009); laboratories and workshops at Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Spain (2007). Solo exhibitions include *Algo Tan Simple Como Una Línea Y Un Circulo*. Laboratorio 987. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Proyecto Amorir/ alonso+ craciun

The alonso+craciun collective generates and gives shape to a wide range of projects. Their work is based on, among other things, these principles:

–A conception of the real and its phenomenology as matter rendered intelligible through multiple relations and techniques for representation/ presentation.

–A concern with the modes of relation that characterize what is called "the public" and how those modes are constructed.

–An interest in the formats used to communicate and socialize the processes and results of projects.

Since 2003, the collective has worked on projects involving photography, video, installation, action, text, publication, exhibition space and display, studios, courses and roundtables.

Ricardo Basbaum (1961). Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil. He is a multimedia artist, writer, critic, curator and lecturer at Instituto de Artes da UERJ and the Faculdade Santa Marcelina. He started working in the 1980s doing performances, actions, interventions, texts, manifestos, objects and installations. Most important solo and group exhibitions include 25ª Bienal de São Paulo (2002) and *urban tension* (museum in progress), Vienna, 2002. He is the author of *Além da pureza visual* (Zouk, 2007), and artist's books *G. x eu* (1997) and *NBP x eu-você* (2000). He has contributed to the books *The next* documenta *should be curated by an artist*, ed. Jens Hoffmann, Frankfurt, Revolver, 2004, and *Interaction: artistic practice in the network*, org. Amy Scholder and Jordan Crandall, New York, Eyebeam Atelier and D.A.P., 2001,. He organised the group exhibition *Arte Contemporânea Brazileira – texturas, dicções, ficções, estratégias* (Contra Capa, 2001). He is co-editor of "item" magazine, focused on contemporary art and culture. Since 1990 he has been developing the project entitled *NBP – Novas Bases para a Personalidade*. Since 1994 he has been developing the project entitled *Você gostaria de*

participar de uma experiência artística? – shown at Documenta 12, Kassel, in 2007.
http://www.nbp.pro.br/

Ricardo Resende (1962). Lives an works in Rio de Janeiro, Brazil. He has a master's degree in Art History from ECA–USP, and his career is centred on museology. He is currently director of Centro de Artes Visuais da Funarte and curator of Sociedade Amigos do Projeto Leonílson. He works as an independent curator on special projects for institutions such as MAM–SP and MAC–USP.

Rosario Bléfari (1965). Lives and works in Buenos Aires, Argentina. She is a singer, composer, actress and writer, She started her career with the rock band Suárez, recording five discs. He most recent album, the fourth in her solo career, is called *Calendario* (Fan Discos, 2008). She is a contributor to the *Las 12* and *So* supplements of the Argentine newspaper *Página 12*. She has written and directed the theatrical presentation "*Somos nuestro cerebro*" and "*¿Somos nuestros genes?*", ed. Eudeba; and poetry, *Poemas en prosa*, ed. Belleza y Felicidad. As a teacher she has taught letters and music workshops at Estudio Urbano (2007-2008) and on the Argentine Ministry of Education's rolling Art programme for training teachers in the Jujuy, Mendoza, Tierra del Fuego, Córdoba and Posadas regions (2007-2008). She runs literary events in Buenos Aires and in 2008, was invited artist at *Worldtronics* – International electronic music festival in Berlin /Germany.
www.myspace.com/rosarioblefari

Sebastián Alonso (1972, Montevideo, Uruguay). An artist, he has a degree in visual arts from the Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República (IENBA/UDELAR). He did advanced studies in architecture and urbanism at FARQ, UDELAR. Since 1996, he has formed part of collectives that produce and do research on art. These include: Alonso+Marroig 2002/2005; Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación e Identidad, since 2004 (with Miranda, Vicci, Turell, Marroig); Nisivoccia/de Souza/Alonso, since 2004; the alonso+craciun collective, since 2003. A professor at the Unidad de Relacionamiento con el Medio (URM/IENBA), he works with projects that connect the educational institution with the physical and social environment. Such projects are geared towards the public space, as well as the social, relational and artistic fields. Since 1989, he has participated in university outreach projects coordinated by IENBA ("Campaña por los pueblos y su cultura en Libertad," "Barrio Reus," activities geared towards Human Rights 2004/2006. His most outstanding projects include: "Pa(i)sajes económicos y otros", 2002/2003, "The Golden Coast" 2005.

Tania Bruguera (1968). Lives and works in Havana (Cuba) and Chicago (USA). She is an artist and teacher who studied at Instituto Superior de Arte de Havana and the Art Institute of Chicago. As an artist, she devised and directed the Cátedra Arte de Conduta project in Cuba in 2002.

Agradecimentos | Agradecimientos | Acknowledgements

A Curadoria Pedagógica agradece a todos aqueles que tornaram possível a realização do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul Grito e Escuta:

Mauro Knijnik, Presidente Fundação Bienal do Mercosul
Beatriz Bier Johannpeter, Vice-presidente Fundação Bienal do Mercosul
Victoria Noorthoorn, Curadora geral da 7ª Bienal do Mercosul
Camilo Yáñez, Curador geral da 7ª Bienal do Mercosul

Demais curadores, artistas do Programa de Residências, de *Vias em dialogo* e Mapas Práticos, intelectuais que participaram da Mesa de Encontros, comunidades, professores, estudantes e, especialmente, à equipe do Projeto Pedagógico que trabalhou incansavelmente para tornar esse projeto uma experiência concreta.

E ainda:

Alessandra Baldissareli | Alex Pires | Alex Vieira | Alexandre Moreira | Alice Benvenutti e equipe | Alisson Rosário Lopes | Alma Gallup | Ana Accorsi | Ana Althoff | Ana Luiza Mello da Silva | Angela Zimmermann | Angélica D'ávila Tasquetto | Antônio Augusto Bueno | Antônio Feldmann | Arquivo Público de Porto Alegre | As de sempre | Associação Chico Lisboa | Atelier Desvenda (Rodrigo Lourenço) | Atelier Subterrânea | Baba Dyba de Yemonja | Beto Moraes | Bibiana Graeff | Bruna Fetter | Caleb Faria Alves | CAPS Álcool e Drogas (Centro de Apoio Psicossocial) | Carina Dias Borba | Edilene Souza | Eduarda Severo Saldanha | Eduardo Moreira | Eduardo Rodrigues "Bocão" | Eduardo Saurim | Eduardo Solari | EE Cícero Barreto, Santa Maria | EEEF Heitor Villa Lobos, Porto Alegre | EE João Belém, Santa Maria | EEEF Ismael Chaves Barcellos, Galópolis, Caxias do Sul | EEEM João Alfredo, Riozinho | Eliane Bruel | Elvino Santos | Elvino Santos | (Dep. Arte e Cultura Popular – Caxias do Sul) | EMAET – Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan, Santa Maria | EME Barão | EMEF Adelmo Simas Genro, Santa Maria | EMEF Jardelino Ramos, Caxias do Sul | EMEF João Von Hohendorf, São Leopoldo | EMEF José Protázio Soares de Souza, Caxias do Sul | EMEF Pinheiro Machado, Santa Maria | EMEF Santo Antônio | EMEF Ulisses Guimarães, Riozinho | EMEF Villa Lobos | Enrique Aguerre | Equipe Museu Municipal | Estêvão Haeser Fontoura | Fabiane Olegário | Fabiano Gummo | Faculdades EST | Felipe Esteves | Fernanda Manéa | Fernando Campos Costa | Gabriel Santos de Araújo | Gaby Benedyct | Galeria Azul | Galeria Desvenda | Gerson Derivi Marques | Gessi Toledo de Almeida | Giovana Grison | Grupo de Pesquisa EXPERIMENTA | Grupo Moviola | Gustavo Tabares | Gustavo Türck | Gustavo Guedes | Habitantes do Arroio | Helena Badia | Hotel Tavares | IF-SUL Pelotas | Imperadores do Samba | Iná Heloisa | Inspeción de Educacción Secundaria e Primaria de Rivera | Instituto Murialdo – Grupos JUARTE e Esportes | Intendencia de Artigas | Intendencia de Rivera | Isabel Petry | Isadora Demoliner | Jacimara e Família | Janete Kriger | Jaqueline Varela | João Batista Cardoso | João Batista e família | João Carlos e esposa | João Timotheo Machado | Jolcemar Machado Fernandes | Jonathan Oliveira | Jose Carlos Martinat | José Antônio Palma Borges | Juliana Peracini da Costa | Juliano Machado | Jussara H. da Costa | Kauê Petry | Kelen Ricardo dos Reis | Leize Mainardi | Liliana Maria Alberti Henrichs (Dep. Memória e Patrimônio Cultural de Caxias do Sul) | Lissandro Stallivieri | Lucas Ribeiro "Pexão" | Luiza T. Mainardi | Macondo | Maira Paludo Nardi | Maitê Coelho Felippa | Mara de Carli | Mara Galvani | Mara Weber | Marcelo Armani | Marcelo Santos "Boneco" | Marcelo Tcheli (Recanto da Mata) | Márcia Helena |

Maciel Dall'Ago | Margarete Rodrigues | Maria de Fátima Paz da Silva | Maria de Fátima Weber | Maria Elenita Vilanova Sulzbach | Maria Helena Garrido | Maria Helena Sartori | Maria Luisa de Leonardis dos Santos e família | Maria Moraes e equipe | Marília Fernandes | Marília Schmitt Fernandes | Marisa Helena Durayski | Marizete Elisa Raimann | Mauricio Bofill e equipe | Melissa Severo Saldanha | Mercedes Bustelo | Michele Sommer | Mona Carvalho | Mônica Fagundes Dantas | Morro da Cruz – Biblioteca Ile Ará | Museu do Trabalho – Porto Alegre | Museu do Trem – São Leopoldo | Nana Corte | Natália Bianchi | NAVI – Núcleo de Artes Visuais | Nébia Mara | Neca Silveira | Nelzita Garcia | Onir | Osmar Ferreira | Patriciane Teresinha Born | Paula Krause | Paulo Romeu da Cruz Deodoro | Prefeito José Ivo Sartori | Prefeitura de Aceguá | Prefeitura de Barra do Quaraí | PROAME e equipe | Quilombo do Sopapo – Ponto de Cultura da Casa do Cristal | Radio 101.5 Integración | Radio Cuareim | Radio Salamanca de Quaraí | Rafael Devos | Rafael Guimaraens | Ramon Tisott | Regina M. Pachecco | Renan Leandro Souza Leite | Richard Serraria | Rodrigo Uriartt | Rogério Tosca | Rosa do Carmo Fonseca | Rosane Link | Rosângela Engel dos Santos Linck | Rosani Brochier Nicoli | Sala Dobradiça | Samuel Nervo | Sandra Lanzoni | Satélite Prontidão (em especial ao Sr. Nilo Feijó) | Saul Rosa de Castro e equipe | Secretaria de Estado da Educação – Rio Grande do Sul | Secretaria Junta de Bella Unión | Secretaria Municipal da Cultura de Caxias do Sul | Secretaria Municipal da Cultura de Santa Maria | Secretaria Municipal da Cultura e Desportos de Santana do Livramento | Secretaria Municipal de Cultura de Aceguá | Secretaria Municipal de Cultura de São Leopoldo | Secretaria Municipal de Educação de Caxias do Sul | Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre | Secretaria Municipal de Educação de Quaraí | Secretaria Municipal de Educação de Riozinho | Secretaria Municipal de Educação de Santa Maria | Secretaria Municipal de Educação de Santana do Livramento | Secretaria Municipal de Educação de São Leopoldo | Secretaria Municipal de Turismo de Santa Maria | Seu Luis, Vila do Chocolatão | Sheila Zago | Silvia Maria Pereira Camargo | Simone Vacaro Fogazzi | Sol Casal | Solani Reginatto | Stela Maris de Oliveira | Teatro de Arena de Porto Alegre | Thais Aragão | Tiago Soares Rodrigues | Todo Artigas – Canal 5 | TUI – Teatro Universitário Independente, Santa Maria | UCS – Universidade de Caxias do Sul | UFPEL – Universidade Federal de Pelotas | UFSM – Universidade Federal de Santa Maria | Vila do Chocolatão | Wladimir Ungaretti

Conselho de Administração

Presidente – Jorge Gerdau Johannpeter
Vice-Presidente – Justo Werlang
Adelino Raymundo Colombo
Elvaristo Teixeira do Amaral
Eva Sopher
Evelyn Berg Ioschpe
Hélio da Conceição Fernandes Costa
Hildo Francisco Henz
Horst Ernst Volk
Ivo Abrahão Nesralla
Jayme Sirotsky
José do Nascimento Junior
José Mário Ferreira Filho
Jorge Polydoro
Julio Ricardo Andrighetto Mottin
Liliana Magalhães
Luiz Carlos Mandelli
Luiz Fernando Cirne Lima
Mauro Knijnik
Mônica Leal
Paulo César Brasil do Amaral
Péricles de Freitas Druck
Raul Anselmo Randon
Renato Malcon
Ricardo Vontobel
Sérgio Silveira Saraiva
Sergius Gonzaga
William Ling

Conselho Fiscal
Jairo Coelho da Silva
José Benedicto Ledur
Ricardo Russowsky
Mário Fernando Fettermann Espíndola
Rudi Araújo Kother
Wilson Ling

7ª Bienal do Mercosul

Diretoria
Presidente – Mauro Knijnik
Vice-Presidente – Beatriz Bier Johannpeter
Diretores
Ana Maria Luz Pettini – Municipal
André Jobim de Azevedo – Jurídico
Carla Garbin Pires – Estadual
Cézar Prestes – Estadual
Claudio Teitelbaum – Qualidade
Frederico Lanz – Compras
Heron Charneski – Núcleo de Documentação e Pesquisa
Jorge Furtado – Relações Institucionais
José Paulo Soares Martins – Captação
José Pedro Goulart – Comunicação
Júlio Mottin Neto – Marketing
Justo Werlang – Conselheiro
Mathias Kisslinger Rodrigues – Administrativo-Financeiro
Renato Nunes Vieira Rizzo – Espaços Físicos

Curadoria
Curadoria Geral
Camilo Yáñez
Victoria Noorthoorn
Projeto Pedagógico
Marina De Caro
Curadoria Editorial
Bernardo Ortiz
Erick Beltrán
Radiovisual
Artur Lescher
Lenora de Barros
Mostra Biografias Coletivas
Camilo Yáñez
Mostra Desenho das Ideias
Victoria Noorthoorn
Mostra Ficções do Invisível
Victoria Noorthoorn
Mostra Projetáveis
Roberto Jacoby
Mostra Texto Público
Artur Lescher
Mostra Absurdo
Laura Lima
Mostra Árvore Magnética
Mario Navarro
Assistente Curatorial
María Jimena Ferreiro Pella
Rosario Carmona

Administração
Volmir Luiz Gillioli – Coordenação Administrativo-financeira
David da Silva Pereira – Serviços Gerais
Diego Poschi Vergottini – Coordenador de TI
Douglas Ramos Costa – Serviços Gerais
Guilherme França Morais – Serviços Gerais
Luisa Schneider – Tesouraria e Contabilidade
Mariana Vieira Vargas – Secretária Administrativa
Meg Turatti Peres – Recepcionista
Pedro Paulo da Rocha Ribeiro – Apoio Administrativo
Rodrigo Silva de Brito – Compras
Tatiana Machado Madella – Auxiliar Administrativo
Teresinha Abruzzi Pimentel – Tesouraria e Contabilidade
Valdir Evaldo Tigre Stabinski – TI

Captação de Recursos
Maria Graciela Zunino – Assessora de Captação

Marketing
Karina Roman – Coordenação
Alethea Komeroski Anusz – Assistente
Bianca Rosa – Assistente
Deise Cristina Bisparo Barbosa – Assistente

Assessoria de Imprensa
Adriana Martorano – Coordenação
Bruna Serrano – Assistente
Clarissa Pont – Assistente
Luana Dalzotto – Assistente
Mariana Dutra – Assistente

Núcleo de Documentação e Pesquisa
Fernanda Ott – Coordenação
Rita de Cássia de Matos Magueta – Assistente de Coordenação

Jairton Ortiz da Cruz – Assistente Operacional
Renata Gomes de Lacerda – Assistente Operacional
Nádia Luri Tanaka – Bibliotecária
Johny Acosta – Consultor de Softwares

Participações na Construção do Projeto
Bruno da Silva Ortiz
Deborah Pilla Vilella
Giorgia Flores Pimentel
Jorge Henrique Ferraro Biasi
Paola Bechi do Nascimento

Produção Executiva
Tekne Projetos Culturais

Fábio Coutinho – Produtor Executivo
Ariane Sefrin Feijó – Coordenação
Caio Yurgel – Coordenação
Gustavo Belau – Coordenação
Joana Carmo dos Santos – Coordenação
Pedro Boeckel Mendes – Coordenação
Mariana Terra Moreira – Coordenação

Caroline Kovalski – Produtora
Letícia de Melo – Produtora
Marco Antônio Winck Mafra – Produtor
Rossana Teixeira Pereira – Produtora
Jorge Azevedo – Produtor de Eventos
Ricardo Schuck Rocha – Produtor de Eventos

André Feijó da Silva – Assistente
Douglas Euzébio da Rocha – Assistente
Fernanda Soares Oliveira – Assistente
Francisco Pereira Dornelles – Assistente
Josias Pinto Salvaterra – Assistente
Marcos Freire de Andrade Neves – Assistente
Valdenir de Freitas Ribeiro (Mano Ribeiro) – Assistente
Vilson Filipe Vasques– Assistente

Radiovisual
Fabrizio da Rosa e Souza – Coordenador de Programação
Emanuela Pegoraro – Repórter e Editora
Maria Angélica Seguí Rodriguez – Produtora e Editora
Denis Nunes – Editor e Produtor Musical
Julia Assef – Repórter e Editora

Museografia
Moacyr Kruchin – Projeto
Marcelo Polido – Projeto
Ana Hnszel – Projeto
Mônica Manique – Projeto
Germana Konrath – Coordenação de detalhamento e execução
Ana Paula Bortolotto – Detalhamento e execução
Cássio Sauer – Assistente de detalhamento e execução
Elisa Martins – Assistente voluntária de detalhamento e execução

Montagem
André Severo – Coordenação
Alexandre Moreira – Supervisão
Marcelo Moreira – Supervisão
Nelson Rosa – Supervisão
Sandro Torquetti – Supervisão
Adriano Sempé Pedroso – Montagem
Alexandre Baptista – Montagem
Caroline Menezes – Montagem
Fernanda Manéa – Montagem
Gabriel Neto – Montagem
Gerson Derivi Marques – Montagem
Gustavo Nunez –Montagem
Jorge de Jesus – Montagem
Leandro Machado dos Santos – Montagem
Maira Borges Santos – Montagem
Marcelo Cortes – Montagem
Marcelo Monteiro – Montagem
Nelson Machado – Montagem
Pablo Paniágua – Montagem
Patricia Schreiner – Montagem
Pedro Barcellos – Montagem
Rodrigo Beck Lenz – Montagem
Sérgio Pimentel – Montagem

Gerenciamento dos Espaços Expositivos
Ervino Nercio Hagen
Octávio Moreira Fialho Neto
Abrelino Reche

Receptivo
Aline Kinzel Bach – Recepcionista
Camila Pasquetti – Coordenação Receptivo Passagens Aéreas/Hospedagens
Tanira Lessa Flores Soares – Coordenação Receptivo Espaços Expositivos
Vanessa Polese Kuajara – Coordenação Receptivo Passagens Aéreas/Hospedagens

Curadoria Editorial (Projetos)
Bernardo Ortiz
Erick Beltrán

Publicações e Comunicação Visual
Bernardo Ortiz – Design e diagramação
Erick Beltrán – Design e diagramação
Marília Ryff-Moreira Vianna – Design e diagramação
Maria do Rosario Rossi – Design e diagramação

Karina Roman – Coordenação
Gabriella Tachini Machado – Organização de conteúdo

Kelly Bidone Pinto – Apoio
Rosana Peixoto – Apoio

Tradução
Camila Pasquetti – Português / Inglês / Português
Clarissa Pont – Português / Espanhol
Gabriela Petit – Português / Espanhol / Português
Jane Brodie – Espanhol / Inglês
Márcia Lewis – Espanhol / Inglês
Myriam Vigueras – Português / Espanhol
Nicholas Rands – Português / Inglês

Revisão
Amanda Paltrinieri – Espanhol
Vinícius Carneiro – Português
Virginia Avendaño – Espanhol
Mariane Farias – Português
Rodrigo Ramos – Português
Jane Brodie – Inglês

Impressão
Leograf Gráfica e Editora

Execução e Plotagem de Programação Visual
Impacto Signs

Agência de Propaganda
Dez Propaganda

Desenvolvimento do Site
Worbi Internet Business

Fotografia
Indicefoto.com
Cristiano Sant'Anna
Eduardo Seidl
Flávia de Quadros
VivaFoto
Fábio Del Re
Carlos Stein

Making of
Modus Produtora de Imagens

Assessoria Jurídica
Rodrigo Azevedo
Ruy Remy Rech

Licitações – Pregão Eletrônico
Lisandro Barreto Mota

Engenharia e Medicina do Trabalho
Grupo Worker

Obras Civis
Engex – Engenharia e Execuções Ltda – Planejamento e Instalação

Cenotécnico
Concept
Zommer
Estúdio Ok
Ventura Industrial

Projeto Elétrico
Motter Engenharia Ltda – Instalação

Projeto Luminotécnico
André Domingues
Maurício Moura

Montagem do Luminotécnico
Concept

Equipamentos
Zero DB

Logística
Millenium Transportes – Transporte e Agente de Carga

Limpeza
Servipres Prestadora de Serviços

Segurança
CTTE Segurança Privada

Controladores de Trânsito
E1 Estacionamentos

Projeto Pedagógico
Mônica Hoff – Coordenação Geral
Ana Paula Monjeló Barcellos – Assistente

Produção do Programa de Residências
Gabriela Silva – Coordenação
Adauany Zimovski – Produtora
Ana Lígia Becker – Produtora
Júlia Coelho – Produtora
Liane Strapazzon – Produtora
Potira Preiss – Produtora

Oficineiros do Programa de Residências
Cléber Vinícius dos Santos
Daniela Corrêa da Silva Pinheiro
Gerson Derivi Fernandes
Jolcimar Antônio Palma Borges
José Antônio Palma Borges
Renan Leandro Souza Leite

Artistas do Programa de Residências
André Severo
Claudia del Río
Diana Aisenberg
Diego Melero
Francisco Tomsich
Gonzalo Pedraza
João Modé
Julio Lira
Maria Helena Bernardes
Martín Verges
Nicolás Paris
Nicolas Floc'h
Ricardo Basbaum
Rosario Bléfari

Artistas Vias em Diálogo
Ana Gallardo
Bettina Brizuela
Enrique Aguerre
Gastón Pérsico
Graciela Harper
Jacqueline Lacasa
Javier Rodríguez Alcalá
Laura Mandelik
Leopoldo Estol
Martín Barea Mattos
Proyecto Amorir/ alonso+ craciun
Martín Craciun
Sebastián Alonso

Projeto Mapas Práticos
Mariane Rotter – Produtora

Artistas
Ana Lígia Becker
André Severo
Alessandra Pohlman
Betina Frichmann
Bruno Teixeira
Caé Braga
Carla Borba
Daisy Viola
Daliana Mirapalhete
Edu Martins

Eduardo Haesbaert
Estêvão Haeser
Fernanda Soares
Franz
Giana Kummer
Gisela Waetge
Humberto Dutra
James Zortéa
João de Ricardo
Katia Costa
Kira Luá
Laura Castilhos
Lia Braga
Lilian Maus
Luciano Laner
Marcelo Monteiro
Marcos Sari
Marcos Sari
Maria Helena Bernardes
Melissa Flores
Miriam Benigna Lessa Dias
Ricardo Fantini
Rodrigo Lourenço
Rodrigo Pecci
Rodrigo Uriatt
Roger Kichalowsky
Tatiana Sperhacke
Telma Scherer
Tereza Mello
Viviane Gueller

Ateliês e Instituições
AEERGS – Associação dos Escultores do Rio Grande do Sul
Arena
Associação Chico Lisboa
Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre
Desvenda
Fundação Iberê Camargo
Galeria de Marte
Koralle
Galeria de mArte
Atelier Plano B
Atelier Porto 7
Atelier Subterrânea
Museu do Trabalho
Santander Cultural

Material Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul
Marina De Caro – Concepção
Mônica Hoff – Coordenação
Estêvão Haeser – Pesquisa e elaboração de textos
Jorge Bucksdricker – Pesquisa e elaboração de textos

Central de Agendamento
Potira Preiss – Coordenação
Ana Paula de Carli – Supervisão
Ricardo Ferreira de Oliveira – Supervisão

Agendadores:
Ana Francisca de Sá Sartori
Leandro Machado da Silva
Lidiane Fernandes da Luz
Marcio Oliveira Fernandes
Rafael da Silva Peck
Regina Martins de Castro
Rossana Paula Douglas
Tamisa Fleck Ell Pereira

Ônibus
Lisotur – Lisott & Cia Ltda.

Formação de Mediadores e Supervisores
Ethiene Nachtigall – Coordenação
Gabriela Bon – Assistente

Supervisão de Mediadores
Adriana Gonçalves Daccache
Bruno da Silva Teixeira
Felipe Rodrigues Bohrer
Janaína de Lima Czolpinski
Júlia Burger Brandimiller
Karina Luiza Finger
Lisandro Marcos Pires Bellotto
Márcio Lima Melnitzki
Marcos Trindade Sari
Maria Helena Pinto Gaidzinski
Miriam Benigna Lessa Dias
Roger Alex Kichalowsky Prates

Assistentes da Supervisão de Mediadores
Ana Carolina Steil
Ângela Francisca Almeida de Oliveira
Camila Zuchetto Brambilla
Claudia Inês Hamerski
Elisa Pedroso de Moraes
Goreti Costa Butierres
Gunther Natusch Vieira
Karine Storck
Luísa Berger Guimarães
Manuela Becker
Nídia Araújo de Castro
Rita de Cássia Sousa da Silva

Mediadores
Adriana de Moura Sommacal
Adriana Fritz Ferraz
Aline Araújo Soares Costa
Aline Dallagnese
Aline Siqueira Reis
Alissa Gottfried
Amanda Medeiros Oliveira
Ana Clara Tellini Figueredo
Ana Gabriela Soares Pessanha
Ana Lúcia Rodrigues
Ana Luiza Trindade de Melo
Ana Paula Caneda Jardim
Ana Paula Freitas dos Santos
Andrei dos Santos Moura
Angela Alegria Kliemann
Angela Zanotelli Cagliari
Ariane da Cunha Mendes
Barbara Rocha Richter
Binô Mauirá Zwetsch
Bruna Linck Gullo
Bruna Silvestrin
Bruno Cobalchini Mattos
Bruno da Silva Pinto
Bruno de Oliveira Hoffmeister
Cadiner Silva Pereira
Camila Klein Rinaldi
Camila Nasi Galarza

Carolina da Silva Mendoza
Carolina dos Santos Grimm
Carolina Flores Schmidt
Carolina Ventura Merg
Caroline Weiberg
Christine Cacere de Almeida
Cibele da Silva Farias
Cintia Martins de Campos
Clarissa Azevedo da Silveira
Clarissa Rita Daneluz
Cláudia Simone de Oliveira do Nascimento
Cristina Morassutti
Daiane de Cássia Frandoloso
Daniela d'Emilia
Daniela Flores da Cruz
Daniela Simões de Souza
Danielle Christina Vargas Luz
Danielle Fraga Contessa
Dênis Nicola Froner de Souza
Dênis Wagner Machado
Denise Pacheco Lopes
Diéle de Souza Schneider
Eduardo Engers Oliveira
Elisiane da Silva Quevedo
Eloísa Koch
Emanuel Silveira Alves
Ester Miriane Zingano
Fabiano Martins Ávila
Fátima Izolina Machado Lopes
Fernanda Barbosa Miragem
Fernanda Bon Alvares
Fernanda Kieling da Costa
Gabriela de Faria Aukar
Gabriela Geier
Gabriela Schumacher Kralik
Giana Kummer Pinto
Gilson Bueno Prodes
Giovanna Guimarães Escobar
Giovanni Ludovico Cardozo Petroni
Giulia Rodrigues Baptista
Graziela Bernardi
Gustavo Burkhart
Helena Chiesa Zorzi
Helga Valeria de Lima Souza
Iara Barata Collet
Iliriana Fontoura Rodrigues
Isabel Cristina Coelho Carvalho
Isadora de los Santos
Iv Sarrala Patrício
Ivana Cassafuz Guedes
Jair Paulo Labres Filho
Jaqueline da Silva Peixoto
Jaqueline dos Santos
Juarez Marçal Brum
Julia Ignez Bernardi
Julia Lucena Martins
Juliana da Cruz Mülling
Juliana de Bittencourt Escobar
Juliana Maffeis
Karen Silva dos Reis
Karin Elisabeth Kopittke
Karine Pires Adiers
Kelly Cristina Ramos Martini
Laerte Ferraz da Silva
Larissa Durlo Grisa
Laura Covolo Abreu da Cunha
Lavínia Almeida Cruz
Leandro Corrêa Bastos
Leonardo Braga Barreiro
Letíssia Crestani
Lidiele Berriel de Medeiros
Lívia Costa Monteiro
Lívia dos Santos Silva
Lizandra Guerra
Lorenzo Krüger da Câmara Ribas
Louise Cristine Ferreira Machado
Lucas Lima Fontana
Lúcia Carolina dos Reis
Luciana Pimentel Goes
Luciane Franco da Silva
Luiz Felipe de Oliveira
Luiza Dias Flores
Luiza Hecker
Luiza Helena Müller dos Santos
Maíra de Oliveira Dias
Manoela Souza Oliveira
Manoela Ungaretti
Marcelo Eugenio Soares Pereira
Marcio Miguel Domingues
Marcos Vinicius Ferreria Gomes
Margareth Ines Canale Miola
Maria Isabel Schwab
Mariana Pinto Vieira Vellinho
Marília Luísa dos Santos Müller
Marinês dos Reis Flores
Marlene Ourique do Nascimento
Martha Helena Sander
Micael Rodrigues de Freitas
Mirela Souza Pazzini
Moacir Almeida de Oliveira
Natália Rizzi Figueiró
Néfer Legramanti Kroll
Nelmar Brandão Trindade Filho
Odilon Machado de Lourenço
Patricia Fernandes
Patrícia Helena Soso
Paula Catarina Lustoza Figueirôa
Paulo Eduardo de Souza Francisco
Polen Sato Pinheiro
Rafael Araújo
Rafael Rodrigues dos Santos
Rafaela da Silva
Raquel Barcelos de Souza
Raquel Gonsalves Ritter
Regina Lúcia Veiga Oliveira
Renata Elisa Dornelles
Renata Meditsch Siegmann
Ricardo Luis Assoni
Roberta Ribeiro Prestes
Rosa Virginia Rosalino Daitx
Rosani Maria Nogara
Rosiele Melgarejo da Silva
Rosilene dos Santos Coitinho
Rubia Pezzini
Samara Kalil
Sandra Mara Alves da Conceição
Silvia Leite Simoes Pires
Simone Régio dos Santos
Thiago Leitão de Araújo
Vanessa Hackmann
Vanessa Karine Ribeiro Seibel
Vanessa Silveira Fagundes
Vilaine Capellari
Vitor Da Silva de Araújo
Vivian Andretta Rodrigues Meirelles

Waldemar Maximílio Barbosa da Silva
Yara Paulina Cerpa Aranda

Publicação Micropolis Experimentais
Marina De Caro – Organização
Mônica Hoff – Coordenação

Tradução
Jane Brodie
Nicholas Rands
Wendy Gosselin

Revisão
Amanda Paltrinieri (espanhol)
Rodrigo Ramos (português)
Virginia Avendaño (espanhol)

Projeto Gráfico
Marília Ryff-Moreira Vianna

Editoração
Maria do Rosario Rossi

Impressão
Gráfica e Editora Pallotti

PATROCINADORES MASTER

GERDAU

PETROBRAS

PROJETO PEDAGÓGICO

Patrocinador

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO

Apoiador

Grupo RBS

Patrocinador da Mostra
PROJETÁVEIS

Santander CULTURAL

Patrocinador da Mostra
ABSURDO

PETROBRAS

Patrocinador da Mostra
ÁRVORE MAGNÉTICA

GERDAU

Patrocinador da Mostra
DESENHO DAS IDEIAS

Banrisul
BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL S.A.

Patrocinador da Mostra
FICÇÕES DO INVISÍVEL

GRUPO SLC

Patrocinador da Mostra
BIOGRAFIAS COLETIVAS

Banrisul
BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL S.A.

Patrocinador da Mostra
TEXTO PÚBLICO

REFAP

Patrocinador da
PRÉ-BIENAL

Santander CULTURAL

Emissora da
RADIOVISUAL

107.7 FM CULTURA

APOIADORES ESPECIAIS

GRUPO CEEE

MAXION
RODAS E CHASSIS
uma divisão da IOCHPE-MAXION

Apoiador do
NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO
E PESQUISA

IRANI
Celulose Irani S.A.

EMPRESA DE TI
DA 7ª BIENAL DO MERCOSUL

procempa

HOTEL
DA 7ª BIENAL DO MERCOSUL

PLAZA SÃO RAFAEL
HOTEL E CENTRO DE EVENTOS

CAFÉ
DA 7ª BIENAL DO MERCOSUL

Vonpar

APOIADORES

RENNER

GEDORE

SULGÁS

cultura é no Cultural
INSTITUTO CULTURAL BRASILEIRO NORTE-AMERICANO

CROWN Embalagens
uma joint-venture Petropar / CROWN

PanVel

APOIO INSTITUCIONAL

TODOS PELA EDUCAÇÃO

Prefeitura de PORTO ALEGRE

SPH
Superintendência de Portos e Hidrovias

ICOM
INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

55 ANOS
MARGS

PORTO ALEGRE
www.visiteportoalegre.com

APOIO GOVERNAMENTAL

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

BRASIL UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

França.Br 2009

CULTURESFRANCE

AVEC LE SOUTIEN DE LA VILLE DE GENÈVE

GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES

GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES
Creando Chile

SRE

Embaixada da Colômbia

FINANCIAMENTO

Lei de Incentivo à Cultura
SECRETARIA DA CULTURA
RIO GRANDE DO SUL

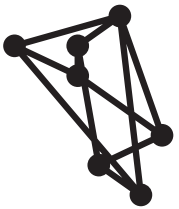
GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA CULTURA

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministério da Cultura
BRASIL UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

7ª bienal do mercosul

GRITO E ESCUTA



SETEMBRO

AGOSTO

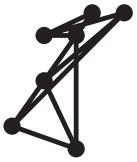
OUTUBRO

ISBN 978-85-99501-19-1

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

fichas práti-cas

7ª bienal do mercosul
GRITO E ESCUTA



FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

1

Janine Antoni (Bahamas, 1964)
Touch (tocar, toque, tato), 2002

Vídeo-instalação, conjunto de 5 projeções (em *looping*). Duração: 9'37''. © Cortesia da artista e Luhring Augustine, Nova York.

ta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios.

Estou respirando. Para cima e para baixo. Para cima e para baixo. Como é que a ostra nua respira? Se respira não vejo. O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela.

Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, n/d. p. 23, 35 e 37.

2

Anna Maria Maiolino (Itália, 1942)
Um Momento Por Favor, 1999/2004

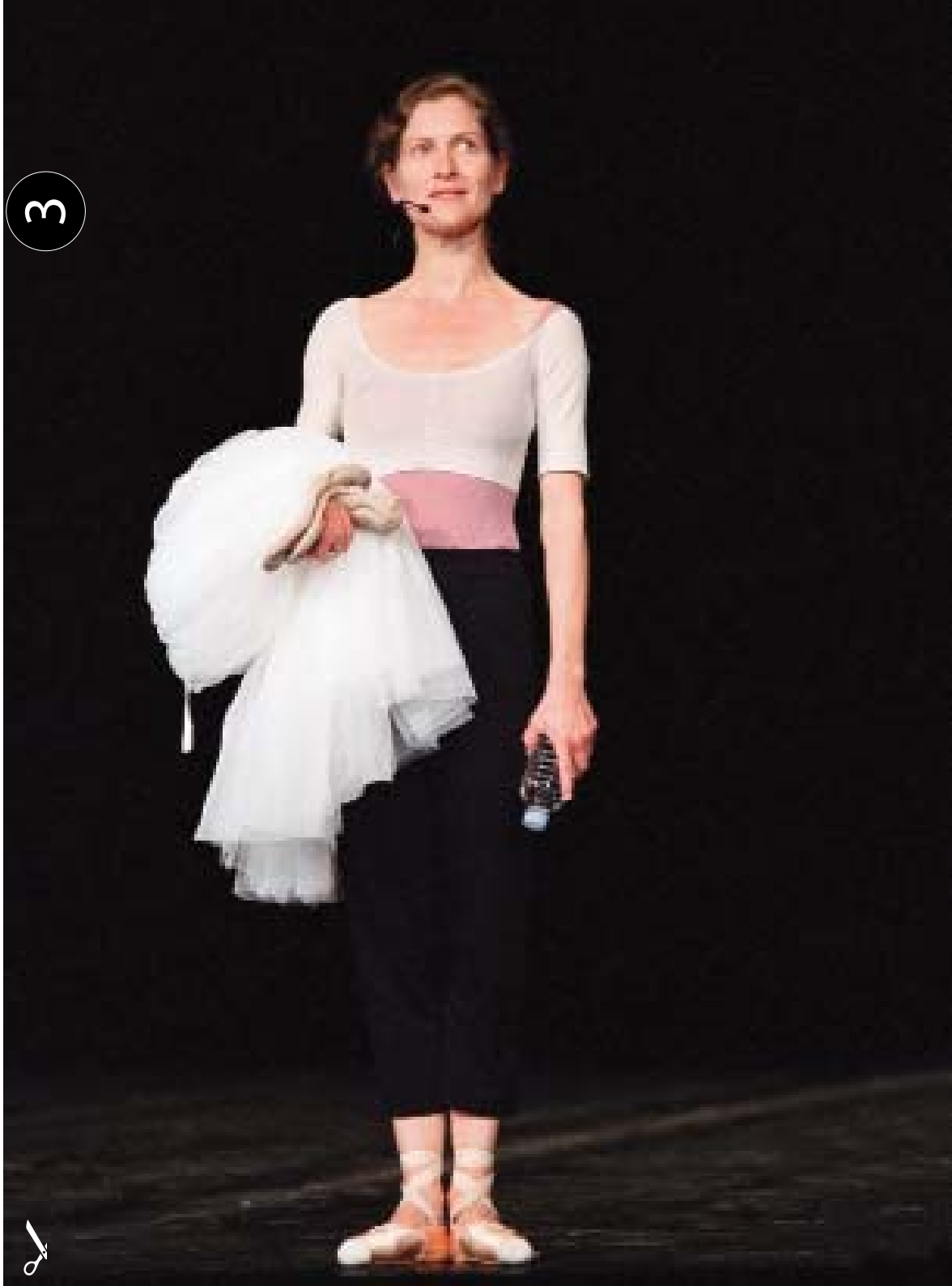
Duração: 4'30". Argumento, Fotografia e Edição: Anna Maria Maiolino. Filmado com câmera H8 e transcrito em video digital. Música: Roberto Murolo, em Napule Canta. Cortesia da artista.

De repente, estou só. Dentro do parque, dentro do bairro, dentro da cidade, dentro do estado, dentro do país, dentro do continente, dentro do hemisfério, do planeta, do sistema solar, da galáxia – dentro do universo, eu estou só. De repente. Com a mesma intensidade estou em mim. Dentro de mim e ao mesmo tempo de outras coisas, numa seqüência infinita que poderia me fazer sentir grão de areia. Mas estar dentro de mim é muito vasto. Minhas paredes se dis-

2

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995. p. 66.

3



Jérôme Bel (França, 1964)
Véronique Doisneau, 2004

Duração: 37 minutos. Direção Jérôme Bel e Pierre Dupouey. Produtores Associados: Denis Morliere e Antoine Perset. ©Icare. Cortesia do artista.

Ser artista es fracassar como nadie se atreve a fracassar, el fracasso es su mundo y el huir de él traicionarse (...) esta fidelidad al fracaso establece una ocasión y relación nuevas (...)

3

BECKETT, Samuel. *Proust and 3 Dialogues with Georges Duthuit* (Londres: Calder & Boyers, 1965), p. 125. In: GAGO, Antonia Rodríguez, *Introducción*, In: BECKETT, Samuel. *Los días felices*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1989. p. 36-37.

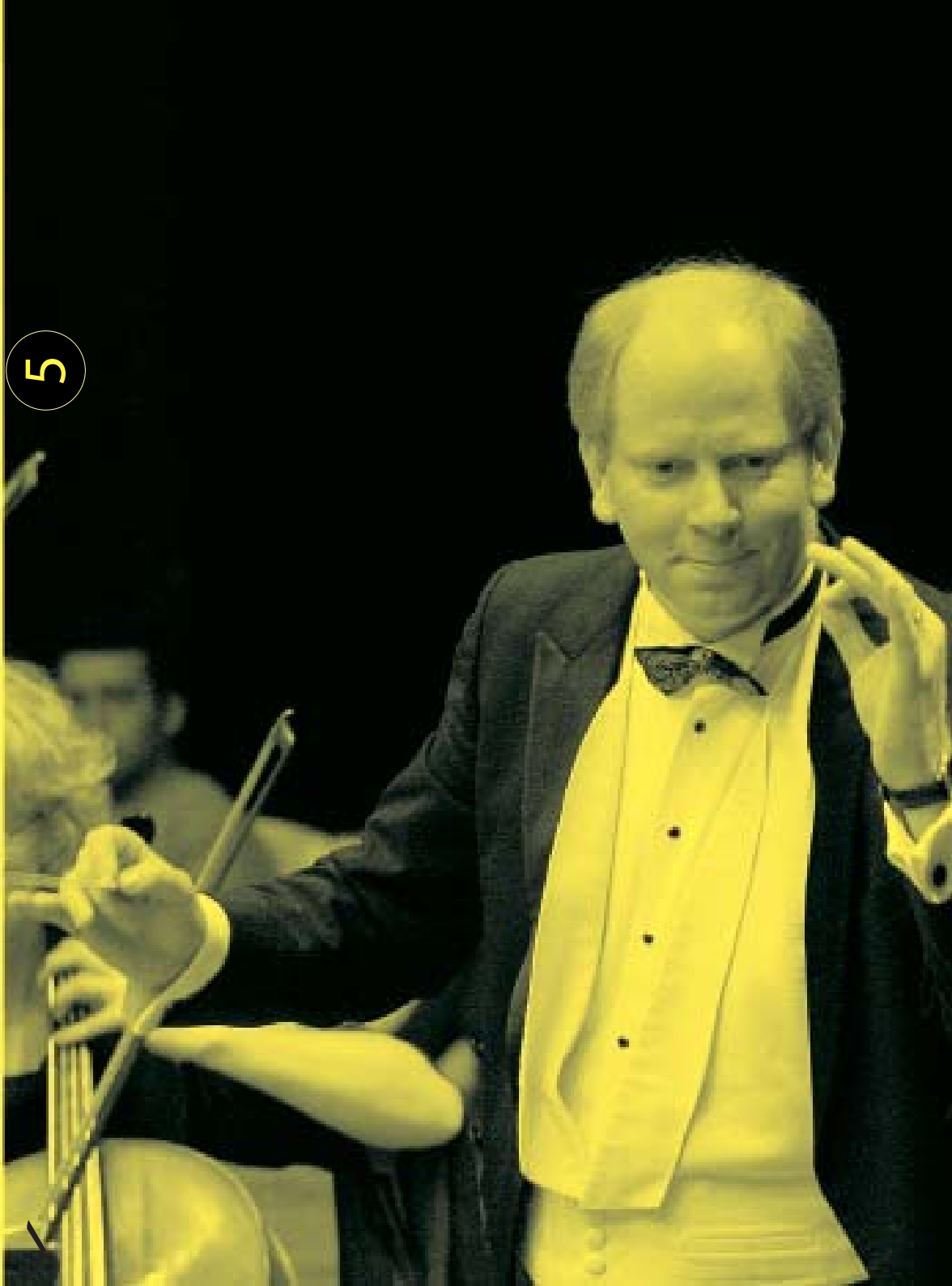
Flávio de Carvalho
(Brasil, 1899-1973)

Flávio de Carvalho caminha pelas ruas do centro de São Paulo, com o *Traje Tropical New Look*, 1956. Foto: Arq. Manchete Press.

40. Tudo quanto estamos fazendo é mudar o estilo de pensar; tudo quanto estou fazendo é mudar o estilo de pensar; tudo quanto estou fazendo é persuadir as pessoas a mudarem seu estilo de pensar.

4

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Estética, Psicologia e Religião: Palestras e conversações*. São Paulo: Editora Cultrix, 1966. p. 55.



Maestro Manfredo Schmiedt
em apresentação da OSPA, 2004

Foto: Acervo OSPA. Cortesia da
OSPA.

...one could "make a text partly by writing, partly by breathing and partly by listening, don't you think?

5

John Cage em: CAGE, John e RETALLACK, Joan. *Musicage. Cage muses on Words, Art, Music*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1996. p. 68.

Livre tradução do trecho:
"... alguém poderia criar um texto em parte escrevendo, em parte respirando e em parte ouvindo, você não acha?"

Em 15 de agosto de 1945, Hirohito, Imperador do Japão, anunciou por rádio a rendição do Japão aos aliados. Era a primeira vez que os súditos japoneses escutavam a voz de Hirohito. A rendição parecia ser em prol da "dignidade imperial", mas a redução de suas faculdades e a modificação de seu caráter, o levou, um ano mais tarde, a renúncia de sua condição divina e à dissolução da monarquia absoluta.

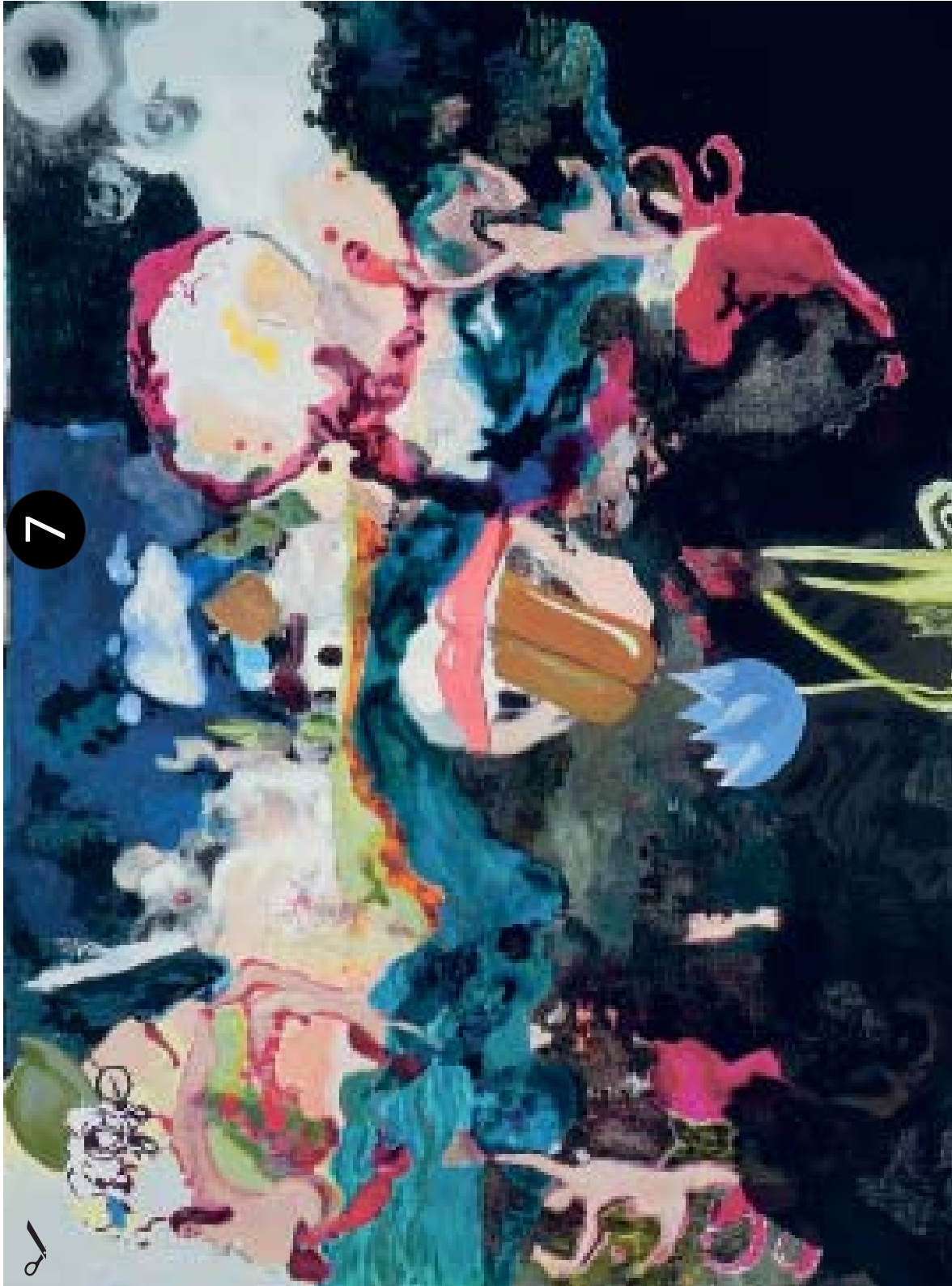
Japão – 27 de setembro de 1945: Imperador Hirohito de luto ao lado do General Douglas MacArthur em visita a Embaixada Norte-americana após sua rendição aos japoneses.

Foto: US Army Signal Corps/Time & Life Pictures /Getty Images.

Todo aquel que quiera brillar como poeta tiene que des-aprender su lengua nativa y volver a la mendicidad prístina de las palabras.

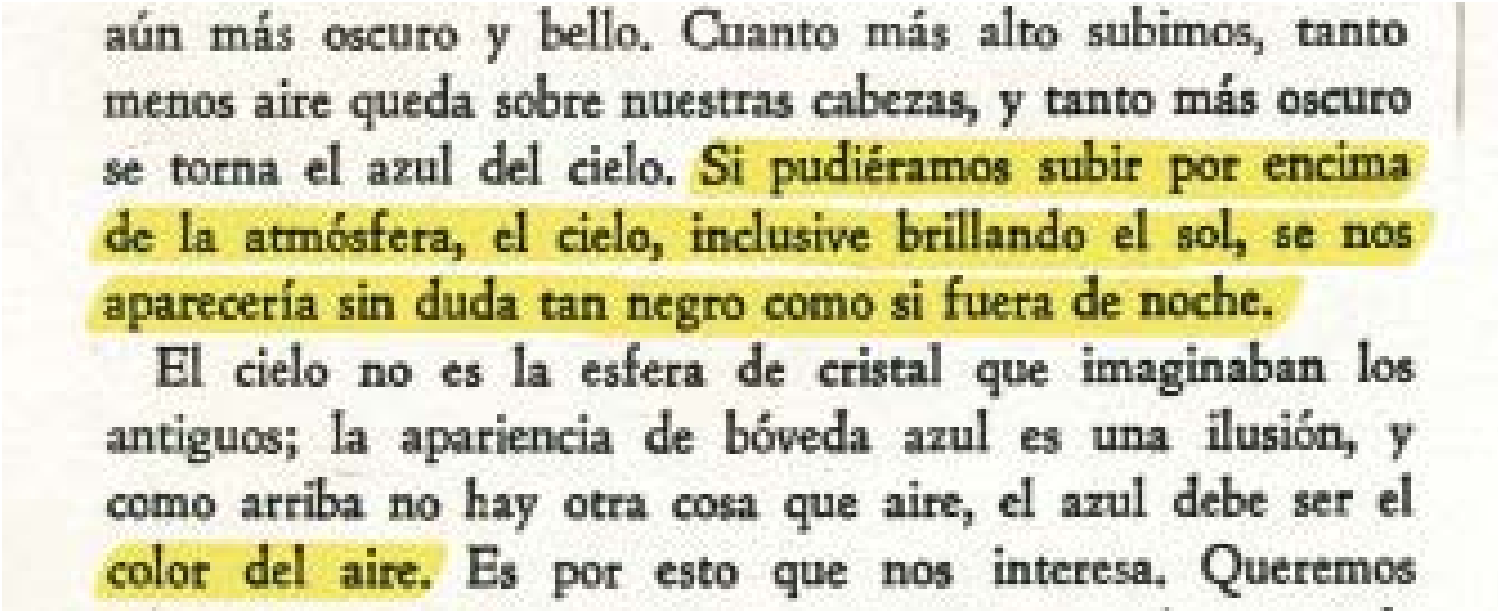
VICO, Giambattista. *De Constantia Philologiae*. In: KENNEDY, Singhle. *Murphy´s Bed; a study of real sources and sur-real associations in Samuel Beckett's first novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1971, p. 76.

Livre tradução do trecho:
"*Todo aquele que quer brilhar como poeta tem que desaprender sua língua nativa e voltar à mendicância primeira das palavras*."



Alejandra Seeber (Argentina, 1969)
Roscharch rolling-stone, 2007

Óleo s/ tela, 215 x 161 cm. Cortesia da artista.



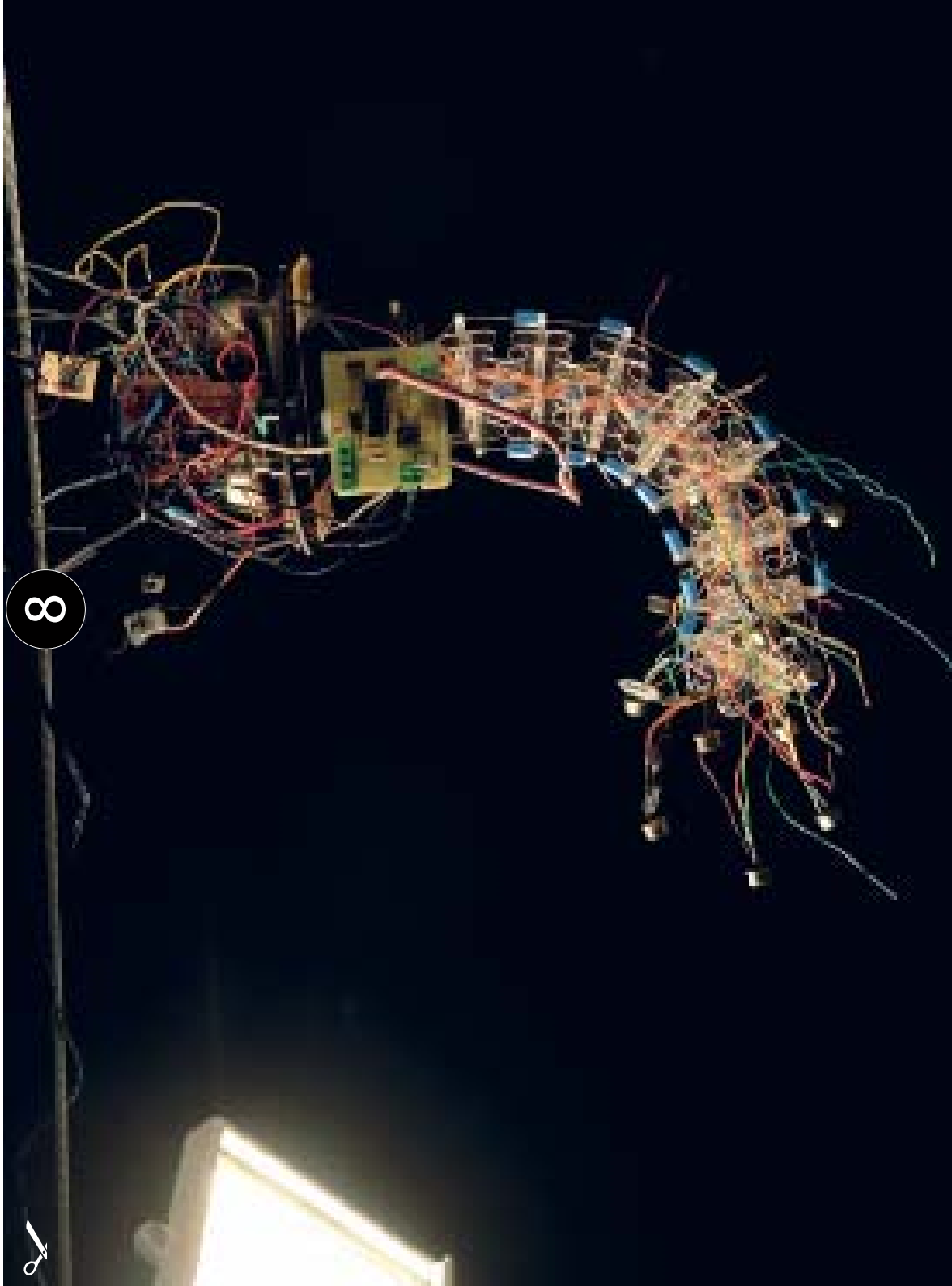
aún más oscuro y bello. Cuanto más alto subimos, tanto menos aire queda sobre nuestras cabezas, y tanto más oscuro se torna el azul del cielo. Si pudiéramos subir por encima de la atmósfera, el cielo, inclusive brillando el sol, se nos aparecería sin duda tan negro como si fuera de noche.

El cielo no es la esfera de cristal que imaginaban los antiguos; la apariencia de bóveda azul es una ilusión, y como arriba no hay otra cosa que aire, el azul debe ser el color del aire. Es por esto que nos interesa. Queremos

7

BORN, Max. Trad. Mario Bunge. *El Inquieto Universo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968. p. 49.

Livre tradução do trecho:
"(...) Quanto mais alto subimos, quanto menos ar fica sobre nossas cabeças mais escuro se torna o azul do céu. Se pudéssemos subir por cima da atmosfera, o céu, mesmo que com o sol brilhando, nos pareceria, sem dúvida, tão negro como se fosse de noite.
O céu não é a esfera de cristal que imaginavam os antigos; a aparência da abóbada azul é uma ilusão, e como acima não há outra coisa que não seja ar, o azul deve ser a cor do ar. É por isso que nos interessa."



8

Gilberto Esparza (México, 1975)
mrñ (maraña), 2007

Foto: Gilberto Esparza. Cortesia do artista.

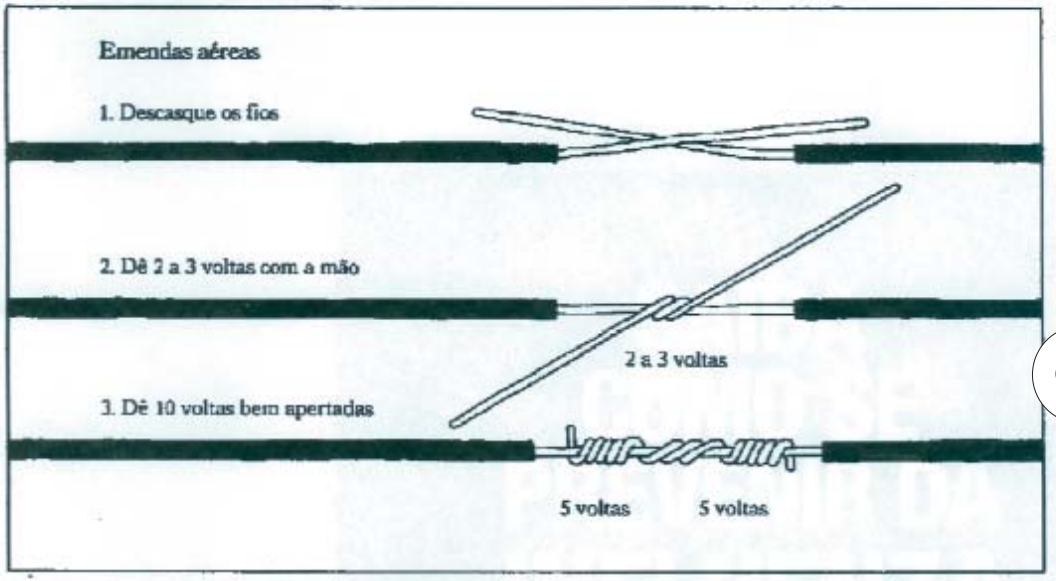
mrñ é um parasita da família dos helmintos. Seu corpo é formado por cabos e segmentos de acrílico. Vive próximo de fontes de iluminação que lhe servem para emitir sons. Se alimenta da mesma corrente elétrica que administra a fonte de luz.

4.3. Como fazer as emendas e o isolamento.

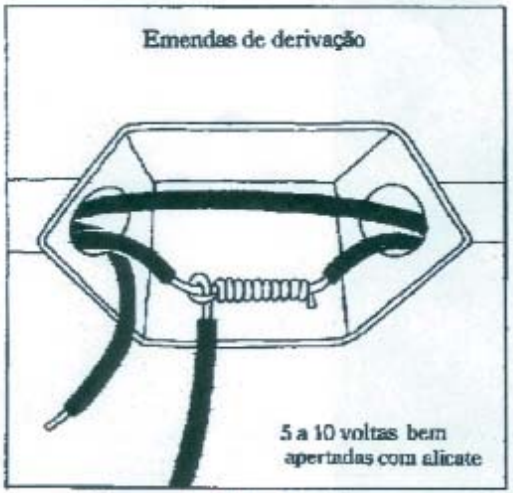
As emendas de fios devem ser bem feitas para evitar que eles se aqueçam ou se soltem, provocando acidentes.

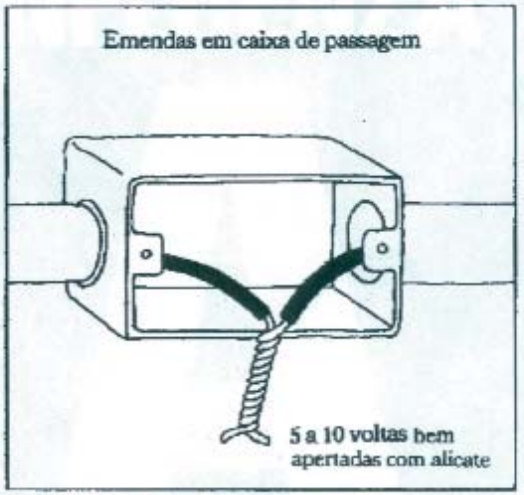
Após fazer as emendas, isole-os com fita isolante, própria para fios. Não use fitas "durex", esparadrapos ou outros.

Há diversos tipos de emendas que são empregadas de acordo com o local onde elas serão realizadas.



8





Observação: Não deve haver emendas de fios dentro dos conduítes.

Manual de Instalação Elétrica. Guia prático para autoconstrução. São Paulo, CESP, 1993. p. 32.

Niles Atallah (Chile, 1978), **Joaquín Cociña** (Chile, 1980) e **Cristóbal León** (Chile, 1980)
Luis (da série Lucía, Luis y el Lobo), 2008

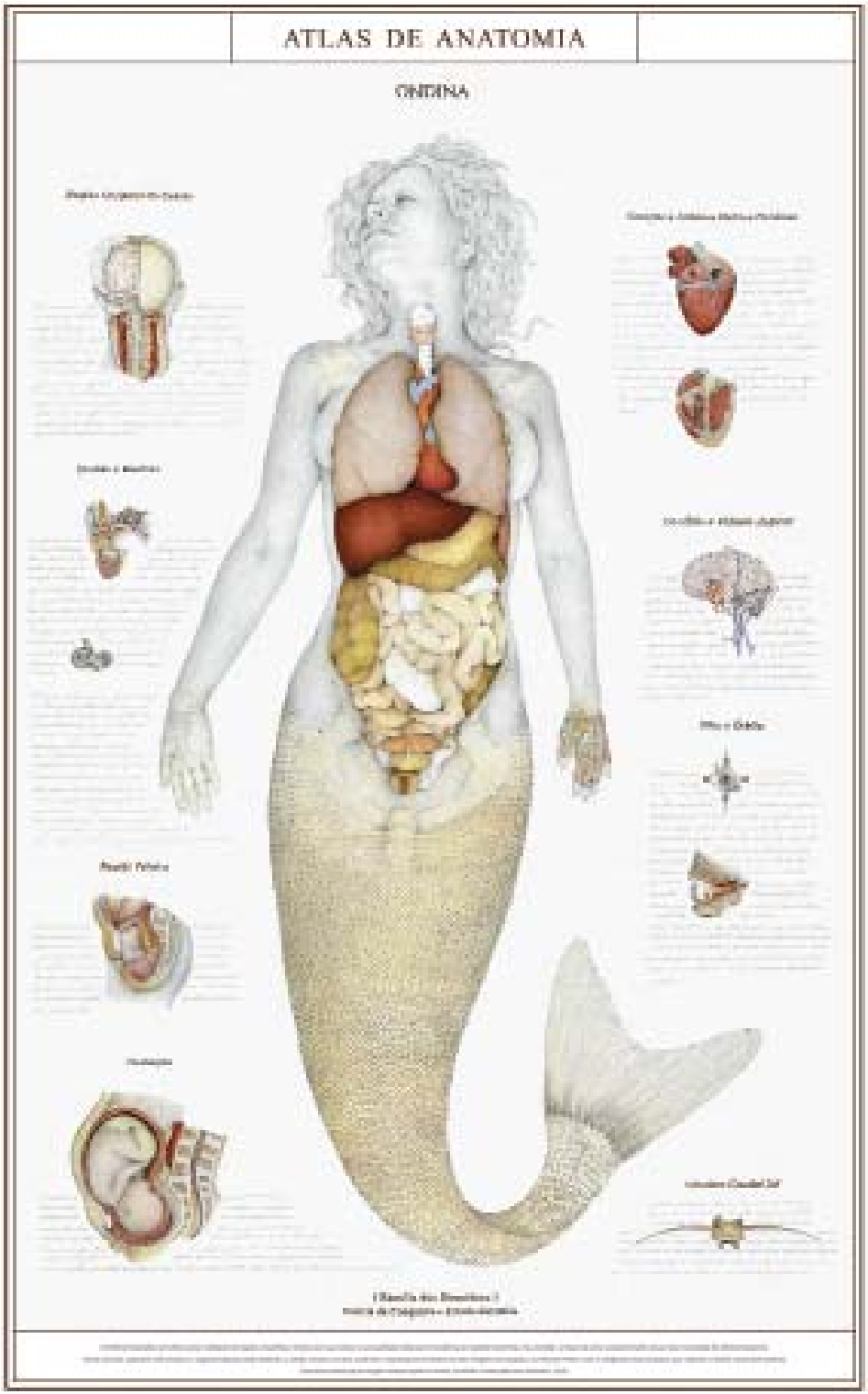
Video (animação *stop motion*). 03'50". Foto: Niles Atallah.

A casa

Era uma casa
Muito engraçada
Não tinha teto
Não tinha nada
Ninguém podia entrar nela, não
Porque na casa não tinha chão
Ninguém podia dormir na rede
Porque na casa não tinha parede
Ninguém podia fazer pipi
Porque pinico não tinha ali
Mas era feita com muito esmero
Na rua dos Bobos
Número zero

Fragmento do poema musicado "A casa", de Vinícius de Moraes. In MORAES, Vinícius de. *A arca de Noé*. São Paulo: Ariola/Philips, 1980. 1 disco compacto, 2min20seg.

10



Walmor Corrêa (Brasil, 1962)
Atlas de Anantomia – Ondina, 2007

Impressão sobre papel Velvet,
90 x 148 cm. Foto: Fábio Del Re.
Cortesia do artista.

10

Livros, 2009
Foto: Eduardo Seidl

Fragmentos da capa dos livros "El libro de los seres imaginários" (BORGES, Jorge Luis. Colaboração de Margarita Guerrero. Madrid: Alianza Editorial, 2007) e "O livro dos seres imaginários" (BORGES, Jorge Luis, colaboração de Margarita Guerrero. São Paulo: Companhia das Letras, 2007), da página 48 da revista "Batman: Morcego Humano" (BOLTON, John e DELANO, James. São Paulo: Mythos Editora, 2001) e da página 66 da revista "Hellboy: o verme vencedor" (MIGNOLA, Mike. São Paulo: Mythos Editora, 2005).

Tecnologia descartável, 2009

Foto: Eduardo Seidl

A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intatas, escutando as últimas lengalengas do último modelo de rádio.

Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. Não só tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana: mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Leônia é de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente. O certo é que os lixeiros são acolhidos como anjos e a sua tarefa de remover os restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso, como um rito que inspira a devoção, ou talvez apenas porque, uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas.

11

CALVINO, Italo. Trad. Diogo Mainardi. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 105.

Más tarde, Alicia declararía que en su vida se había visto metida en tales líos por tan poca cosa. ¡Qué cantidad de accesorios se pusieron encima y cuánto trabajo le dieron de atar cuerdas y coser botones...! «Realmente, cuando estén listos, más que nada van a parecer dos fardos de ropa vieja», se dijo Alicia mientras ajustaba un cojín al cuello de Tweedledee, «para impedir –según éste puntualizó– que el otro me corte la cabeza».

–Y ya sabes –añadió con mucha gravedad–, una de las cosas más serias que le pueden ocurrir a un combatiente es que le corten la cabeza.

Alicia se rió a carcajadas, pero pronto consiguió disimularlas, mediante una tos fingida, para no herir demasiado sus sentimientos.

–¿Estoy muy pálido? –dijo Tweedledum, aproximándose para que le ciñera el yelmo (él lo llamaba *yelmo*, pero en realidad era más bien una cacerola).

–Bueno..., sí, un *poco* –replicó dulcemente Alicia.

–En general, soy muy valiente –prosiguió él en voz baja–, lo que pasa es que hoy tengo dolor de cabeza.

–¡Y *yo*, dolor de muelas! –dijo Tweedledee, que había oído el comentario–. ¡Me encuentro mucho peor que tú!

CARROL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Edhasa, 2002. p. 185.

31.

A necessidade do ilógico. — Entre as coisas que podem levar um pensador ao desespero está o conhecimento de que o ilógico é necessário aos homens e que do ilógico nasce muita coisa boa. Ele se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo o que empresta valor à vida, que não podemos extraí-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas. Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica; mas, se houvesse graus de aproximação a essa meta, o que não se haveria de perder nesse caminho! Mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isto é, de sua *ilógica relação fundamental com todas as coisas.*

12

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 38.

Nicolas Floc'h (França, 1970)
El Gran Trueque, 2008

Foto: Nicolas Floc'h. Cortesía do artista.

A Arte, em lugar de ser um objeto feito por uma pessoa, é um processo desencadeado por um grupo de pessoas. A Arte está socializada. Não é alguem dizendo alguma coisa, mas pessoas fazendo coisas, dando a todos (inclusive àqueles envolvidos) a oportunidade de ter experiências que de outra forma não teriam tido. Os índios do Norte de

13

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p. 151.

Juan Downey
(Chile, 1940; EUA, 1993)
Tayeri (Dos Yanomami), 1976 - 1977

Cortesia: The Juan Downey Foundation. © The Juan Downey Foundation.

[...] TODOS OS CAMINHOS LEVAM AO MESMO PONTO: À COMUNICAÇÃO DO QUE SOMOS. E É PRECISO ATRAVESSAR A SOLIDÃO E A ASPEREZA, A INCOMUNICAÇÃO E O SILÊNCIO PARA CHEGAR AO RECINTO MÁGICO EM QUE PODEMOS DANÇAR TORPEMENTE OU CANTAR COM MELANCOLIA; MAS NESTA DANÇA OU NESTA CANÇÃO ESTÃO CONSUMADOS OS MAIS ANTIGOS RITOS DA CONSCIÊNCIA: DA CONSCIÊNCIA DE SER HOMEM E DE CRER EM UM DESTINO COMUM.

Pablo Neruda (Chile, 1904 – 1973)
Fragmento do discurso pronunciado pelo poeta chileno na entrega do Prêmio Nobel de Literatura, 1971.

Jordi Colomer (Espanha, 1962)
AVENIDA IXTAPALUCA (*Houses for Mexico*), 2009

Vídeo e sala de projeção, 6 min. Stereo. Master HD-CAM. Cortesia do artista.

15

magnificada. Las moléculas reales son demasiado pequeñas para que las veamos, aun cuando no hubiera demasiadas para seguirlas con la vista. Pero todo el mundo está bastante acostumbrado a ver países y continentes enteros dibujados en muy pequeña escala sobre los mapas, y lo que emplearemos aquí es precisamente el recurso opuesto, es decir, representar objetos muy pequeños en escala enormemente aumentada.

15

BORN, Max. Trad. Mario Bunge. *El Inquieto Universo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968. p. 25.

Livre tradução do trecho:
"As moléculas reais são demasiado pequenas para que consigamos vê-las, mesmo quando em grande quantidade não conseguimos percebê-la a olho nu. No entanto, todo mundo está bastante acostumado a ver países e continentes inteiros desenhados em mapas com a escala reduzida, e o que empregaremos aqui é exatamente o oposto, isto é, representar objetos muito pequenos em escala enormemente aumentada."

Paulo Bruscky (Brasil, 1949)
O que é arte? Para que serve?, 1978.

Cortesia do artista.

Repito, o ator deve ser dialético, dar e receber, dialogar, medir-se, ser estimulante, criador. Não deve ter medo (coisa que acontece com freqüência, quando se trata de atores profissionais) de perder seu posto no palco. O grande mago é aquele que sabe fazer a magia e sabe igualmente ensinar o truque. Um grande jogador de futebol não o será menos se ensinar alguém a chutar a pelota com os dois pés.

Ensinando-se, aprende-se. A pedagogia é transitiva. Ou não é pedagogia!

BOAL, Augusto. *Stop: C'est Magique!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 153.

biografias coletivas

17

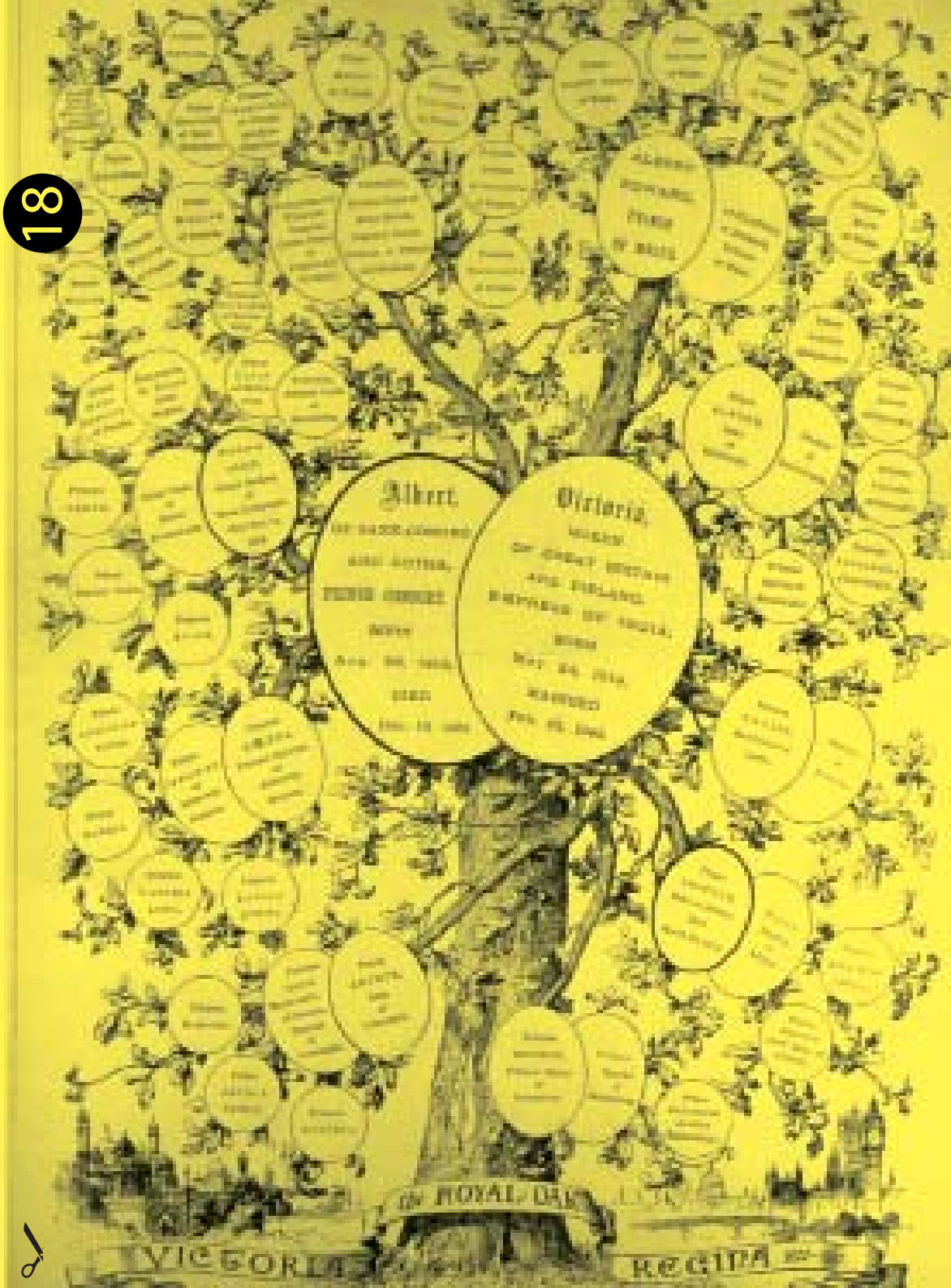
Multidão, Fórum Social Mundial, 2003

Foto: Eduardo Seidl.

17

Série de discos, 2009
Foto: Eduardo Seidl

Fragmento do disco "Paratodos", de Chico Buarque. (Ref. *Paratodos*. São Paulo: BMG Ariola, 1993).



Árvore Genealógica, mostrando os descendentes de Sua Majestade, a Rainha Victoria (1819-1901), publicado no 'The Illustrated London News', em 12 de março de 1887 (gravura).

Foto: English School. Coleção Privada.

QUADRILHA

18

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 79.

7ª bienal do mercosul
GRITO E ESCUTA

Grito e Escuta: Uma introdução

O presente material educativo foi concebido em sintonia com os objetivos da 7ª Bienal do Mercosul. Entre eles, nos interessa explorar os modos como a reflexão e o fazer do artista –considerado como ator social e constante produtor de sentido crítico– podem articular cada uma das suas exposições e programas. Durante o último ano, nos empenhamos na construção de uma plataforma de trabalho que nos permita explorar de que forma os modos do fazer artístico invadem e contagiam, por meio de um acúmulo de pequenas transformações, o sistema operativo da instituição Bienal. A nossa intenção é que as ações concretas propostas –entre elas, o presente material– permitam dar sentido a esses anseios e interesses. // Ao longo da história da Bienal e, especialmente, na sua última edição, a Fundação Bienal do Mercosul desenvolveu um importante trabalho pedagógico centrado na formação de professores e mediadores. Sobre essa base, a Curadoria Pedagógica da 7ª Bienal, concebida e dirigida pela artista Marina De Caro, toma como ponto de partida os programas educativos em funcionamento no estado do Rio Grande do Sul, e explora, a partir deles, as formas em que o artista contemporâneo dialoga ou pode dialogar com os sistemas educativos formais. // Para esta edição da Bienal, De Caro convocou um grupo de artistas contemporâneos –na sua maior parte da América Latina– cujo trabalho transita no âmbito da educação, com o fim de desenvolver e praticar metodologias educativas pensadas a partir da própria práxis da arte. Em que medida o exercício do pensamento crítico-poético permite ampliar as faculdades cognitivas que contribuem para o desenvolvimento criativo? Tanto a Curadoria Geral quanto o Projeto Pedagógico consideram a arte como uma experiência que resulta do diálogo, da tensão, e do entrecruzamento de múltiplas referências e campos de conhecimento, e como um instrumento que dá valor à dissonância, ao incompleto e ao pôr em dúvida o pré-estabelecido. Interessa-nos que o público possa aproximar-se dos modos como os artistas articulam e propõem sistemas dinâmicos e não-hierárquicos de conhecimento, diante dos quais cada espectador possa criar seu próprio roteiro e sistema de leitura. // Esta publicação responde a esse conjunto de interesses. Alimenta-se tanto do arquivo de imagens e textos de referência facilitado pelos artistas que participam na 7ª Bienal, a pedido de sua Curadoria Editorial, quanto da pesquisa da equipe do Projeto Pedagógico. Agradecemos a todos por seu trabalho e por seu interesse em repensar as relações que podem gerar as obras, aproximando-as das mais variadas áreas de conhecimento e da nossa experiência cotidiana.

Victoria Noorthoorn,
Camilo Yáñez
Curadoria Geral
7ª Bienal do Mercosul
Grito e escuta: uma introdução

Impressão litográfica sobre papel,
A5.

McLuhan, Marshall.
The Medium is the Massage. 1ª Ed.
Nova Iorque: Bantam, 1966.
pp 34-35.

7ª bienal do mercosul
GRITO E ESCUTA

Uma realidade disponível entre a descrição e o indescritível

"Quero dar ao público a liberdade de voar e flutuar,
deixar que as mentes vão daqui pra lá,
que se desloquem, como quando,
sentados em um trem,
escutamos o walkman e olhamos a paisagem
Weerasethakull."
–Apichatpong Weerasethakull. [1]

"[...] a arte pode instalar-se na vanguarda,
à maneira de um laboratório conceitual,
ideológico, intelectual e filosófico."
–Michel Onfray, *A potência do existir*

Marina De Caro
Curadora Pedagógica da
7ª Bienal do Mercosul
Uma realidade disponível entre a descrição e o indescritível

Impressão litográfica sobre papel, A5.

1 Entrevista citada no texto de Reinaldo Laddaga, para a revista *Otra Parte Num*.

A Curadoria Pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul entende a pedagogia como uma prática concreta e experimental. Estabelecemos, portanto, um diálogo entre a arte e a educação que envolve ações orientadas à exploração da realidade e ao exercício de um pensamento poético, livre e independente do imaginário social homogêneo e institucionalizado. A arte é tomada como uma metodologia e processo de trabalho, e a educação, como um espaço íntimo para a experimentação e a projeção de ações concretas para o futuro. Esticar a corda entre a prática e a teoria será um desafio para este Projeto Pedagógico, pois ambas são consideradas campos de trabalho necessários e complementares. O Projeto Pedagógico acentua o vínculo entre a prática como experiência sensível para a construção de signos e a teoria como sua possível tradução em um ato ou enunciado por parte de estudantes, professores e pelo público em geral. Entendemos a obra de arte como a concreção do pensamento do artista, como um objeto, projeto ou ação que não se esgota em si mesma, que tem a qualidade de ser geradora de perguntas e de promover a reflexão. A obra de arte é, em uma das suas possibilidades, uma ferramenta que permite uma experiência cognitiva e que lança uma série de intercâmbios intelectuais e sensíveis: estéticos, políticos e filosóficos, entre outros. Por sua vez, dentro do mapa artístico contemporâneo, os artistas constroem seus próprios princípios e propostas de trabalho. Muitos deles dialogam e estabelecem leituras alternativas de disciplinas tais como a história, a astronomia, a biologia, a sociologia, a antropologia, etc. Que acontece quando os artistas se envolvem com outros saberes

k

w

y

z

e metodologias de conhecimento? Interessa-nos investigar a interdisciplinaridade como um lugar de encontro entre práticas artísticas e não-artísticas, entre a arte e outros aspectos da realidade contemporânea, entre o artista e o espectador-participante. Toda exposição adquire seu sentido em função da experiência do espectador e dos artistas. O espectador é um agente ativo e cultural com um potencial próprio para a eXpressão, a ação e a livre troca de ideias. Cada espectador tem um caudal de informação e uma experiência, tanto individual quanto comunitária, que configuram uma inteligência própria em cada pessoa e é necessária para o grupo social. O desafio será dar visibilidade a essa multiplicidade de olhares e reflexões do público interessado na arte e no projeto da 7ª Bienal do Mercosul *Grito e Escuta*. Nesta publicação, se apresenta o conjunto de Fichas Práticas para serem utilizadas tanto pelo público, como pelos professores em aula e pelos mediadores no espaço da Bienal. Essas fichas, em seu conjunto, procuram oferecer a possibilidade de que o espectador considere diversos pontos de entrada às exposições, e assim contribuir para orientar seu roteiro pelas salas, pelas obras e suas poéticas. Junto com as demais publicações, essas fichas compõem um material de trabalho aberto para fins pedagógicos e práticos.

Fichas práticas

Como poderiam os docentes trabalhar com base no pensamento postulado pelos artistas? Como escutar e envolver a nossa própria imaginação para entender o nosso entorno?

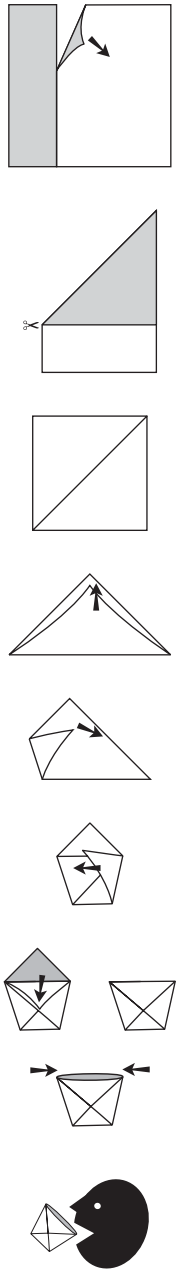
As Fichas Práticas reproduzem conteúdos de seis exposições da 7ª Bienal: Biografias Coletivas, Ficções do Invisível, Árvore Magnética, Texto Público, Absurdo e Projetáveis. Do mesmo modo, se incluem em relação a cada uma dessas exposições, imagens de obras da exposição Desenho das Idéias, que atua como caixa de ressonância em relação ao resto das exposições da Bienal, por estar articulada em torno de perguntas e interesses presentes em cada uma das mesmas e por considerar o desenho como um espaço de apresentação do pensamento e do processo de trabalho do artista. As fichas incluem, portanto, para cada uma das primeiras seis exposições mencionadas:

3 imagens de obras de artistas que participam nessa exposição
1 imagem de obra de um artista que participa em Desenho das Idéias
1 imagem de um referente histórico
1 fotografia do contexto da atualidade contemporânea

Essa seleção do material propõe uma cadeia associativa e narrativa, ao tempo que introduz um vínculo entre uma expressão artística e a realidade contemporânea. As imagens se organizam seguindo o relato de cada exposição, porém ao serem utilizadas por professores e alunos poderão ser trabalhadas de forma aleatória, combinando fichas das diferentes exposições que permitam organizar outras leituras possíveis da 7ª Bienal. No verso de cada uma das fichas, são incluídos textos de diversas fontes (literárias, gráficas e científicas) com a intenção de que, ao serem colocados em relação às imagens, possam atuar como detonadores de sentido estabelecendo conversas com diferentes disciplinas do conhecimento. Na publicação há também um Anexo com dados sobre os artistas e os intelectuais citados nas fichas, bem como sobre suas obras, com a intenção de abrir o caminho para um estudo mais direcionado e orientar possíveis caminhos de pesquisa e de exploração. Finalmente, nossa intenção é fornecer ferramentas, tanto práticas quanto poéticas, que permitam desenhar relações entre a arte, as outras disciplinas do conhecimento e o grande caudal de saber pessoal, próprio de cada espectador. Assim, a arte se apresenta ao público como uma porta aberta para uma pesquisa alternativa e disposta à associação de ideias, a oferecer a possibilidade de ir desde a descrição ao indescritível, do narrativo ao poético, da figuração à abstração. Interessa-nos contribuir para que o espectador transite entre aquilo que se sabe e aquilo que ainda não foi descoberto, e assim tornar possível um novo cosmos de exploração e de descoberta. Caminhar junto com o espectador na construção de um campo aberto à imaginação.

Instruções para fazer um copo

Uma vez me disseram que os livros sem imagens são chatos. Você pode arrancar as páginas sem imagens e dobrá-las até que se transformem em copos e, então, beber algo com os seus amigos.



Alejandra Seeber (Buenos Aires, 1969) Pintora e artista visual, vive e trabalha entre Nova York e Buenos Aires. Participou do Programa de Bolsas para Artistas Jovens Guillermo Kuitca, Buenos Aires (1997/ 2000). Sua obra se desenvolve principalmente no campo da pintura, onde questiona e redefine os códigos apreendidos da figuração e da representação, utilizando também outras linguagens como a instalação e discutindo aspectos políticos como a situação da mulher na sociedade.

Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália, 1942) Artista multimídia ítalo-brasileira, hoje radicada em São Paulo, vive e trabalha no Brasil desde 1960, tendo participado de importantes discussões acerca da arte e seu sistema. Com formação em pintura, escultura, gravura e desenho, desenvolve, desde os anos 70, trabalhos nas áreas da *performance*, instalação, cinema e fotografia. Suas imagens são resultado de um processo orgânico em que os movimentos do corpo e a subjetividade deixam a sua marca na matéria, gerando um grande mistério. Seu trabalho tem sido objeto de importantes mostras antológicas e retrospectivas, entre elas, *A Life Line/Vida Afora*, The Drawing Center, Nova York (2002) e *Muitos*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (2005)

Augusto Boal (Rio de Janeiro, Brasil, 1931 – 2009) Diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, criou o *Teatro do Oprimido*. Boal acreditava na idéia da prática teatral como um método pedagógico, uma forma de conhecimento, transformação e emancipação social. Falecido recentemente, seu último projeto acontecia em colaboração com o MST (Movimento Sem Terra), em 15 estados brasileiros. Publicou entre outras obras, *Stop – C'est Magique*, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma Revolução Copernicana ao Contrário*.

Caio Fernando Abreu (Santiago, 1948 - Porto Alegre, 1996) Caio F. (como assinava) estudou letras e artes cênicas. Como jornalista, trabalhou em diversas revistas de circulação nacional e colaborou para diferentes jornais do centro do país e Porto Alegre. Considerado um dos principais contistas do Brasil, sua ficção tem um caráter altamente subversivo, seja pelos temas de que trata, seja pela linguagem que utiliza. Certa vez, Caio confessou que sua obra estava "centrada no desamparo humano". De sua autoria: *Morangos Mofados*, *Inventário do Irremediável*, *O Ovo Apunhalado*, entre outros.

Camila Sposati (São Paulo, Brasil, 1972) Fotógrafa e artista visual, Camila Sposati é Mestre em Belas Artes pela Goldsmiths College of London (2003) e Pós-graduada pelo Centro di Ricerca de la Fotografia, em Pordenone, Itália (1998). Desenvolve intervenções urbanas e trabalhos baseados na idéia de instabilidade, seja ela social ou psicológica, seja através da forma ou de seus diversos materiais.

Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, Brasil, 1961) Editor, crítico e escritor, Carlito Azevedo é um dos mais destacados poetas brasileiros da nova geração. Articulador competente da nossa herança poética, sobretudo a modernista, demonstra um raro domínio dos elementos musicais do poema. De sua autoria: *Collapsus Linguae*, *As Banhistas*.

Carlos Drummond de Andrade (Itabira, Brasil, 1902 - 1987) Considerado por muitos o maior poeta brasileiro de todos os tempos, Drummond produziu obra bastante extensa. No período em que esteve ligado às idéias modernistas, produziu peças fundamentais da nossa literatura como "Uma Pedra no Meio do Caminho" e "Quadrilha". Dessa época, destacam-se os livros *Alguma Poesia* e *Sentimento do Mundo*.

Chico Buarque de Holanda (Rio de Janeiro, 1944) Músico, dramaturgo e escritor, Chico Buarque é um dos nomes fundamentais da cultura brasileira. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, iniciou sua carreira na década de 60, tendo, no final dessa mesma década, exilado-se na Itália em virtude da repressão militar. Nos últimos anos, vem se dedicando à literatura. Seu livro *Budapeste* ganhou o prêmio Jabuti de 2004. *Leite derramado* é seu último livro, lançado recentemente, em 2009.

Clarice Lispector (Ucrânia, 1920 – 1977) Escritora e Jornalista. Embora tenha nascido na Ucrânia, Clarice viveu quase toda a sua vida no Brasil. Com um estilo elíptico e fragmentário, sua prosa foi um sopro de vitalidade no cenário literário brasileiro. O caráter intimista das narrativas aliado à sua linguagem inovadora fez de Clarice um caso único na Literatura Brasileira. De sua autoria: *Perto do Coração Selvagem, A Hora da Estrela, Água Viva, Laços de Família*, entre outros.

Courtney Smith (Paris, França, 1966) Artista Visual, vive e trabalha em Nova York. Graduada em Arte e Literatura Comparada pela Yale University, realizou sua Pós- Graduação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, tendo vivido no Brasil de 1989 a 2000. Sua investigação no campo da escultura se desenvolve a partir da desconstrução do mobiliário, considerando-o um corpo mutante e orgânico, em que cada objeto é uma fusão de estilos moldados a partir do trabalho com madeira portuguesa e marcenaria doméstica.

Cristiano Lenhardt (Itaara, Rio Grande do Sul, Brasil, 1975) Artista visual, vive e trabalha em Recife. Graduou-se em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Santa Maria (2000) e, de 2001 a 2003, obteve orientação artística no Torreão, em Porto Alegre. Atualmente, integra o Grupo Laranjas e trabalha com vídeo e intervenções urbanas, em que ambos estabelecem uma forte e íntima relação entre si.

Cristóbal Lehyt (Chile, 1973) Vive e trabalha em Nova York. No Chile, estudou na Universidade Católica e, em NY, no Hunter College e no Whitney Independent Study Program. Os contextos são o fator determinante na produção de suas obras. Cristóbal utiliza o desenho, o vídeo, a fotografia, objetos e a construção de estruturas para reler o lugar de exposição e o contexto. A linguagem artística utilizada por Lehyt nos indica sempre a repensar o lugar do artista desde uma perspectiva projetiva, isto é, desde o ponto de vista imaginário do outro.

Cristóbal León (Santiago de Chile, 1980), vive e trabalha em Berlim. **Joaquín Cociña** (Concepción, Chile, 1980), vive e trabalha em Santiago do Chile. **Niles Atallah** (Santiago de Chile, 1978), vive e trabalha em Santiago de Chile. Os três artistas atuam juntos em um coletivo de trabalho. Interessa-lhes a linguagem da animação em distintos formatos, tais como o curta-metragem e a vídeo-instalação, onde exploram sistemas psicológicos e criam ficções que mesclam história e mistério.

Edgard Braga (Maceió, Brasil, 1897 - 1985) Poeta e médico, Edgar Braga viveu em São Paulo. Na década de 60, sua poesia sofreu uma importante transformação, assumindo contornos profundamente experimentais. Passou a trabalhar com o desenho e a caligrafia, "...uma travessia progressiva, que foi aos poucos ganhando um ímpeto textual avassalador (...), renovando-se a cada investida, fazendo da grafia, do grafema – a instância rejuvenescedora da vida" (Haroldo de Campos, no prefácio de Desbragada). Sua trajetória poética, incluindo os seus poemas visuais, está reunida na coletânea *Desbragada* (1984).

Fermín Eguía (Comodoro Rivadavia, Argentina, 1942) Desenhista e artista visual, Fermín Enguia vive e trabalha em Buenos Aires. Estudou na Escuela Municipal de Artes y Ofícios e na Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, ambas em Buenos Aires. Suas aquarelas e desenhos destacam o humor e a tragédia, tratando temas que envolvem diferentes momentos da política argentina. Ridiculariza o poder político e o homem, diante das injustiças econômicas, políticas e sociais. Esta crítica se expressa através de cenas fantásticas povoadas de seres imaginados pelo artista, entre os quais se destacam seus personagens com narizes, bocas e dentes deformados.

Flávio de Carvalho (Amparo da Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973) Artista, arquiteto, ilustrador, figurinista, cenógrafo e intelectual, após alguns anos vivendo em Paris, estudou filosofia e engenharia na Inglaterra. Ao longo de sua trajetória, desenvolveu atividades no campo das artes como ações performáticas realizadas a partir dos seus estudos sobre psicologia das multidões, nos quais buscava explocar a força das crenças instauradas. Sua obra *Eficácia* foi considerada uma manifestação pioneira da arquitetura moderna no Brasil (1927). Em 1933, fundou o Clube dos Artistas Modernos, com Di Cavalcanti, Prado e Gomide e desenhou cenografia, figurino e maquiagem para o Ballet Yanka Rudska, pelos quais recebeu várias medalhas de ouro.

Francisca García (Santiago do Chile, 1969) Artista visual, vive e trabalha em Santiago de Chile. Graduou-se em Licenciatura em Arte pela Pontificia Universidad Católica e em Realização Cinematográfica na Escuela de Cine de Chile. Seus projetos unem o cinema às artes visuais principalmente em instalações, vídeos e fotografia. Trabalha com os conceitos de recreação, apropriação, repetição e permanência de peças cinematográficas e sonoras que, ao sofrerem intervenção, questionam sua fugacidade. Ainda assim, suas obras propõem uma aberta preocupação com a representação da paisagem, tanto natural como artificial.

Franz Anton Mesmer (Iznang, 1734 - Meesburg, 1815) Químico e médico austríaco, Mesmer foi o criador da teoria do magnetismo animal ou mesmerismo, ponto inicial da terapia do hipnotismo como instrumento de cura. Tornou-se médico aos 32 anos, pela Universidade de Viena, apresentando uma dissertação sobre a influência dos planetas e da gravidade na saúde das pessoas. Aos 40, interessou-se pelo magnetismo animal e escreveu *The Principles* (1777). Devido ao grande sucesso do livro, mudou-se para Paris, onde fez fama aplicando seus métodos. Porém, o mesmerismo logo cedo degenerou em magia e charlatanice e, após alguns fracassos em demonstrações, seu prestígio declinou rapidamente e ele voltou para sua terra natal.

Friedrich Nietzsche (Alemanha, 1844 - 1900) Foi um controverso pensador do século XIX. Crítico mordaz da sociedade ocidental, sobretudo da sua moral e religião, Nietzsche influenciou profundamente o pensamento crítico contemporâneo. Entre as suas obras, destacam-se: *Humano Demasiado Humano*, *A Gaia Ciência*.

Fritz Hundertwasser (pseudônimo de Friedrich Stowasser; Viena, 1928 - 2000) Pintor, arquiteto e ecologista austríaco. Sua pintura se caracteriza

pelo rechaço às linhas retas e o uso da cor. A reconciliação do homem com a natureza caracteriza seus desenhos arquitetônicos de baixo custo. Autor do *Manifesto Mould* contra o racionalismo na arquitetura (1958) e do *Manifesto Your window right - your tree duty* (1972), em que anuncia que plantar árvores na cidade e em espaços urbanos deveria ser obrigatório.

Giambattista Vico (Itália, 1668 - 1744) Advogado e filósofo da história, Vico relacionou a idéia de verdade com o resultado do fazer humano. A história foi a área de conhecimento e a matéria de suas reflexões para o âmbito verdadeiramente humano. Sua obra mais importante é a *Scienza nuova*, publicada em 1725.

Gilberto Esparza (Aguascalientes, México – 1975) Artista visual, vive e trabalha na Cidade do México. Realizou sua licenciatura em Artes na Universidad de Guanajuato, México, e estudou na Universidad Politécnica de Valencia, Espanha. O uso da tecnologia desempenha um papel fundamental no processo de construção de suas obras, onde se utiliza da mescla de alta e baixa tecnologia em intervenções e instalações. Esparza investiga a relação entre vida e tecnologia, discutindo a ética na relação homem/sociedade.

Herbert Marshall McLuhan (Canadá, 1911 – 1980) Importante pensador canadense, produziu influente obra no campo da teoria da comunicação. Seu livro mais conhecido, Os *Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (1967), causou enorme impacto e alterou profundamente a compreensão dos processos midiáticos, revelando como os meios reestruturam e modificam padrões de pensamento, convivência social e vida privada.

Italo Calvino (Cuba, 1923 – 1985) Filho de pais italianos, Italo Calvino foi um homem profundamente ligado às questões do seu tempo. Participou da resistência ao fascismo e foi membro do partido comunista até 1956. Sua prosa frequentemente se dá a partir de situações fantásticas, em que reflete sobre o caráter singular da condição humana. Suas referências culturais vão da literatura comprometida do pós-guerra, passando pelas vanguardas internacionais à filosofia e à história. Entre as suas principais obras: *As Cidades Invisíveis*, *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*, *As cosmicômicas*.

Janine Antoni (Freeport, Bahamas, 1964) Artista visual e performer, vive e trabalha em Nova York. Suas obras borram os limites entre a performance e a escultura. Janine usa seu próprio corpo como ferramenta de trabalho, transformando as atividades cotidianas como comer, tomar banho, dormir e caminhar em processos artísticos. Entre suas últimas exposições se destacam sua individual *Janine Antoni*, Luhring Augustine, Nova York (2009) e sua participação em *Prospect.1*, New Orleans International Biennial, Nova Orleans (2008).

Jérôme Bel (França, 1964) Coreógrafo e bailarino, vive e trabalha em Paris. Estudou no Centre National de Danse Contemporaine de Angers, França (1984-5). Estrategista de situações, em suas coreografias trabalha radicalmente como um pensador que reflete tanto sobre o fazer artístico como sobre a condição do artista e o "colocar-se em cena", o "expor-se". De 1985 a 1991, dançou para inúmeros coreógrafos na França e na Itália. A partir de 1994, começou a realizar suas próprias obras, que apresentou tanto na França como em outros países.

John Cage (Los Angeles, 1912 – Nova York, 1992) Compositor norte-americano, Cage iniciou sua trajetória por volta de 1940. Gradativamente, afastou-se do pragmatismo da notação musical precisa e das maneiras circunscritas de performance. Sua principal contribuição para a arte em geral foi o estabelecimento sistemático do princípio da indeterminação, ao adaptar práticas zen-budistas, e o desenvolvimento de métodos de seleção de componentes que envolvem ativamente o acaso. Por exemplo, desenvolvia composições a partir de imperfeições sobre o papel e do som produzido através da manipulação de objetos cotidianos ou de plantas e árvores de um jardim botânico. Contudo, ainda assim recorria a métodos totalmente sistemáticos para pôr em jogo o acaso, como foi o uso, por exemplo, de geradores de números randômicos no computador (1984), o qual lhe permitia aproximar-se do princípio do oráculo da moeda do I Ching. O sistema, o IC, determinou muitas de suas composições. Sua mais célebre composição foi a radical 4'33" (1952), composta integralmente por 4 minutos e 33 segundos de silêncio – entendido como falta de notação musical. Esta nova concepção do silêncio permitiu considerar como música os sons do entorno e reforçar a importância e a riqueza da escuta.

Jonathas de Andrade (Recife) Artista visual, vive e trabalha em Recife. Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UFPE, em 2007, usa em suas obras o que ele define como fotografia de pretexto, que é a criação de imagens que completam ou confrontam um texto encontrado, pré-existente. Desta maneira, entre textos e imagens, constrói uma nova narrativa entre a realidade e a ficção.

Jordi Colomer (Barcelona, 1962) Artista visual, reside e trabalha em Barcelona e Paris. Graduou-se em Arte pela

Art and Design School, Barcelona, em História da Arte pela Universitat Autónoma de Barcelona e em Arquitetura pela Escola Técnica Superior de Barcelona. Suas vídeo-instalações, lúcidas e críticas, investigam o comportamento humano e sociológico através dos fazeres cotidianos que têm como pano de fundo o urbano, a cidade contemporânea e sua arquitetura.

Jorge Luis Borges (Argentina, 1889 – 1986) Poeta, tradutor, crítico e ensaísta, Borges viveu e trabalhou em Buenos Aires. Foi um dos mais inventivos escritores latino-americanos. Grande leitor e amante da literatura inglesa, suas narrativas frequentemente envolvem o leitor em labirintos lógicos, charadas históricas e dilemas metafísicos. Nos seus textos, a metafísica se funde com uma visão poética do mundo. Entre os seus títulos mais conhecidos: *O Livro dos Seres Imaginários*, *Ficções*, *O Aleph*, *O livro de areia*, *Outras Inquisições*.

José Lutzenberger (Porto Alegre, 1926 – 2002) Lutzenberger formou-se engenheiro agrônomo pela UFRGS, em 1950, e fez pós-graduação em ciência do solo na Lousiana State University, 1951/2. Foi um importante ecologista e agrônomo brasileiro. É autor de "O manifesto ecológico brasileiro". A partir da década de 1970, desenvolveu uma série de atividades voltadas à defesa do meio ambiente. Entre elas, a criação da Fundação GAIA (1987), com o objetivo de promover consciência ecológica e desenvolvimento sustentável. Atualmente, a GAIA pratica e promove agricultura ecológica, regenerativa, educação ambiental para crianças e conscientização ecológica para a comunidade em geral.

Juan Downey (Santiago do Chile, 1940 - Nova York, 1993) Pioneiro da vídeo-arte, realizou seus estudos em Arquitetura na Universidad Católica de Chile, em 1961. Estudou gravura em Paris, no Atelier 17 de Hayter e no Pratt Institute, Nova York. Em 1970, passou a viver em Nova York, onde começou a trabalhar com esculturas eletrônicas. Em 1973, iniciou sua série *Video Transamerica* que consiste em uma série de viagens de investigação pelo continente americano. Entre 1976 e 1977, foi para Amazônia onde conviveu com várias comunidades indígenas: Guahibos, Piaroas, Maquiritari, e nove meses com os Yanomami. Estas experiências marcaram profundamente sua obra e demonstram o interesse do artista em identificar e retratar um imaginário cultural latino-americano em que se entrelaçam biografia e etnografia.

Lewis Carroll (Daresbury, Cheshire, 1832 - Guildford, Surrey, 1898) Escritor e matemático inglês, Lewis Carroll foi o pseudônimo adotado por Charles Lutwidge Dodgson em suas obras literárias. Carrol foi professor de matemática em Oxford e estudioso da lógica matemática. Escreveu diversos relatos de falsa aparência infantil cuja matéria narrativa estava, ilusoriamente, próxima do absurdo. Amador entusiasta da fotografia, elaborou vários álbuns de retratos de meninas e, para uma delas, Alice Liddell, escreveu a sua obra mais famosa, *Alice no País das Maravilhas* (1845).

Ludwig Wittgenstein (Áustria, 1889 – 1951) Um dos maiores filósofos do século XX, Wittgensttein contribuiu decisivamente para transformações nos campos da lógica, filosofia da linguagem e epistemologia. Seu pensamento influencia autores ligados às mais diversas áreas, entre elas a antropologia, a psicologia, a filosofia da ciência e as artes visuais. Obras fundamentais: *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), *Investigações Filosóficas* (1953).

Marta Minujín (Buenos Aires, 1941) Artista visual e *performer*, estudou na Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires. Sua obra se estende da escultura e da instalação à *performance*, intervenções e ações urbanas de participação massiva e também ao trabalho com os meios de comunicação de massa. Em 1964 ganhou o Prêmio Nacional do Instituto Torcuato Di Tella com a obra "Revuélquese y Viva", uma construção habitável coberta por colchões multicoloridos que convidava o público a soltar seu espírito lúdico. Entre os projetos de grande escala está "O Partenon de Livros" (1983), no qual centenas de livros censurados foram compartilhados com o público durante o primeiro Natal em democracia. Sua obra frequentemente marcada pela irreverência e pelo humor tem participado em importantes exposições mundo afora.

Max Born (Alemanha, 1882 – 1970) Físico teórico alemão, Max Born foi um importante nome na formulação da moderna Teoria Quântica. Como professor, Born chegava todas as manhãs e o primeiro que fazia era perguntar aos seus alunos se eles tinham alguma nova investigação para contar, dando-lhes conselhos e lhes apresentando muitas folhas de cálculo com problemas científicos que ele mesmo havia elaborado no dia anterior depois de horas de trabalho na Universidade. Em 1954, ganhou junto a Walter Bothe o Prêmio Nobel da Física por seu trabalho sobre a interpretação estatística da função de onda. Publicou, entre outras obras, *El Inquieto Universo* (1936).

Milton Machado (Rio de Janeiro, Brasil, 1947) Artista visual, escritor, professor e pesquisador do CNPQ. Em

1970, formou-se arquiteto pela FAU/UFRJ. Em 1994, passou a viver em Londres, onde, em 2000, completou seu doutorado em Artes Visuais no Goldsmiths College University of London, retornando ao Brasil em 2001. Seus desenhos dão conta, não apenas de uma revalorização de suas memórias de infância, mas de todo o tipo de respostas – poéticas e políticas – frente a contextos cambiantes. Com uma forte marca projetual e com uma dose importante de humor, Milton Machado demonstra um grande interesse pelos problemas e etapas da construção de imagens.

Nicolas Floc'h (Rennes, França, 1970) Artista, licenciado em Arte pelo Glasgow School, Nicolas Floc'h vive e trabalha em Paris. É um dos artistas mais importantes da jovem geração francesa dos anos 1990. Trabalha com uma infinidade de formatos e linguagens, realiza instalações, filmes, performances e ações no espaço público que questionam os métodos de produção, distribuição e mercado de arte. Seu trabalho se manifesta sempre em colaboração com outras pessoas; é um convite à apropriação do imaginário, tornando possível um diálogo estreito entre o subjetivo e o coletivo, o real e a ficção.

Nicolás París Vélez (Bogotá, Colômbia, 1977) É pedagogo e artista visual, vive e trabalha em Bogotá. Sua obra se centra, fundamentalmente, no uso do desenho e das distintas possibilidades de representação, suporte e circulação. Cria laboratórios de desenho e oficinas para apoiar o trabalho dos departamentos de educação nos museus e desenvolvimento de currículos acadêmicos em instituições educativas.

Pablo Neruda (Chile, 1904 – 1973) Considerado um dos maiores poetas chilenos de todos os tempos, Pablo Neruda escreveu poemas de amor, passou pelo surrealismo e engajou-se na luta dos povos latino-americanos. Foi um destacado ativista político, sendo Senador da República, integrante do Comitê Central do Partido Comunista e candidato à Presidência. Durante as eleições presidenciais, abriu mão de sua candidatura para que Allende vencesse. Em 1971, ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. *Canto Geral*, *Vinte Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada*, *Livro das Perguntas* são alguns de seus títulos publicados.

Pablo Rivera (Santiago do Chile, 1961) Artista visual, vive e trabalha em Santiago de Chile. É licenciado em Artes pela Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile (1981- 1987). Posteriormente, ao receber uma bolsa do The British Council, cursou escultura no The Royal College of Art (1994-1995). Sua obra discute as condições de existência e o habitat aos quais o ser humano se submete. Explora intensamente as equivalências formais entre a estética minimalista e as políticas habitacionais, convertendo um conjunto de obras em uma irônica metáfora da vivência social e da noção de habitat.

Paulo Bruscky (Recife, Brasil, 1949) Artista, ativista e renomado arquivista, trabalha com diversas mídias, tendo sido pioneiro no Brasil em *performances*, *happenings*, *copy art* e *fax-art*, arte postal, intervenções urbanas, fotografia, filmes, poesia visual, experimentações sonoras e intervenções em jornais, entre outras experiências que incluem também a arte conceitual. Sempre testando e estendendo os limites da prática artística, se mantém consistentemente à margem do mercado, promovendo a circulação de arte fora dos circuitos institucionais e desenvolvendo trabalhos, em muitos casos, efêmeros. Entre suas exposições mais recentes, é importante destacar as homenagens recebidas recentemente na Bienal de Havana (2009) e na Bienal Internacional de São Paulo (2004).

Paulo Leminski (Curitiba, Brasil, 1945 -1989) Um dos principais escritores brasileiros da segunda metade do século XX, Paulo Leminski produziu obras em quase todos os campos da literatura (poesia, romance, ensaio, canção popular). Embora seja mais conhecido como poeta, uma das suas principais obras é o romance *Catatau*. De sua autoria: *Caprichos e Relaxos*, *Distraídos Venceremos*, *Polonaises*, entre outros.

Samuel Beckett (Dublin, 1906 - Paris, 1989) Romancista, dramaturgo, crítico e poeta irlandês. Um dos mais destacados escritores da literatura do século XX, Beckett marcou uma ruptura no campo do teatro através de seu experimentalismo radical, que exercia com particular humor – entre o negro e o sórdido –, a partir do uso de recursos como a exposição ao ridículo e ao absurdo, a contradição e o paradoxo, o despojamento e a repetição. Em 1948-49, escreveu *Esperando Godot,* cuja estréia em Paris, em 1953, lhe trouxe reconhecimento público tanto dentro como fora da França. Realizou obras de teatro, para o rádio e trabalhos no campo da prosa, além de sua autobiografia. Em 1969, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

Sergio De Loof (Lanús, 1962) Artista multidisciplinar, de formação eclética, vive e trabalha entre Berazategui e Buenos Aires. De Loof abandonou a escola secundária para viajar pelo Brasil. Foi um dos protagonistas da cena dos anos 80 no clima eufórico causado pela volta à democracia na Argentina. Os encontros que reúnem arte, amigos e comida são plataforma para suas experiências multidisciplinares sendo o bar e o desfile seus formatos prediletos. Foi assim que criou e desenhou os míticos bares *Bolívia*, em 1989, e *El Dorado*, em 1990, concebidos como espaços ficcionais de

experimentação artística expandida. Entre seus desfiles-delírio, que fazem cruzamento com a *performance*, se encontra a coleção "Os Farrapos na Realidade da Máquina de Costura" (1983), desfile de sem-tetos, realizado no Centro Cultural Recoleta, repleto de crítica corrosiva, sátira e cálido refinamento.

Tomás Espina (Buenos Aires, Argentina, 1975) Artista visual, vive e trabalha entre Buenos Aires e Córdoba. Entre 1975 e 1991 viveu entre México, Moçambique e Santiago do Chile. É professor no Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), Buenos Aires. Tanto suas obras em pólvora como seus desenhos a carvão refletem um mundo de conflitos políticos e individuais. Suas imagens "negras" despertam um estado "de angústia, urgência e desesperança" que, por momentos, parecem obras inspiradas em uma forte tradição que inclui Brueghel e Goya, entre outros mestres.

Vinicius de Moraes (Rio de Janeiro, Brasil, 1913 – 1980) Diplomata, dramaturgo, poeta e compositor popular, Vinicius é, sem dúvida, o poeta brasileiro mais conhecido dentro e fora do país. Seus poemas, musicados por Antonio Carlos Jobim, Toquinho e Baden Powell, ganharam o mundo em diversas vozes e versões. Não é exagero afirmar que muitas composições suas fazem parte do imaginário brasileiro. Entre as suas obras literárias: *Para Viver um Grande Amor*, *Arca de Noé*, *Para uma menina com uma flor*.

Walmor Corrêa (Florianópolis, Brasil, 1962) Artista visual, desenhista e investigador, Walmor Corrêa vive e trabalha em Porto Alegre. Graduou-se em Publicidade e Propaganda e Arquitetura e Urbanismo, pela UNISINOS. Seu trabalho é construído em diálogo com a história, a biologia e a história da arte. Com uma precisão analítica e a partir do estudo de imagens científicas, desenha e constrói seres imaginários, em alguns casos habitantes das lendas do folclore brasileiro. Entre suas últimas exposições, destacam-se a coletiva *Os Trópicos - Visões a partir do centro do globo* (2008) e a individual *Memento Mori*, (2008).

7ª bienal do mercosul
GRITO E ESCUTA

Conselho de Administração
Presidente – Jorge Gerdau Johannpeter
Vice-Presidente – Justo Werlang
Adelino Raymundo Colombo
Elvaristo Teixeira do Amaral
Eva Sopher
Evelyn Berg Ioschpe
Hélio da Conceição Fernandes Costa
Hildo Francisco Henz
Horst Ernst Volk
Ivo Abrahão Nesralla
Jayme Sirotsky
José do Nascimento Junior
José Mário Ferreira Filho
Jorge Polydoro
Julio Ricardo Andrighetto Mottin
Liliana Magalhães
Luiz Carlos Mandelli
Luiz Fernando Cirne Lima
Mauro Knijnik
Mônica Leal
Paulo César Brasil do Amaral
Péricles de Freitas Druck
Raul Anselmo Randon
Renato Malcon
Ricardo Vontobel
Sérgio Silveira Saraiva
Sergius Gonzaga
William Ling

Conselho Fiscal
Jairo Coelho da Silva
José Benedicto Ledur
Ricardo Russowsky
Rudi Araújo Kother
Wilson Ling
Mário Fernando Fettermann Espíndola

7ª Bienal do Mercosul
Diretoria
Presidente - Mauro Knijnik
Vice-Presidente - Beatriz Bier Johannpeter

Diretores
Ana Maria Luz Pettini – Municipal
André Jobim de Azevedo – Jurídico
Carla Garbin Pires – Estadual
Cezar Prestes – Estadual
Claudio Teitelbaum – Qualidade
Frederico Lanz – Compras
Heron Charneski – Núcleo de Documentação e Pesquisa
Jorge Furtado – Relações Institucionais
José Paulo Soares Martins – Captação
José Pedro Goulart – Comunicação
Júlio Mottin Neto – Marketing
Justo Werlang – Conselheiro
Mathias Kisslinger Rodrigues – Administrativo-Financeiro
Renato Nunes Vieira Rizzo – Espaços Físicos

Projeto Pedagógico
Marina De Caro – Curadora Pedagógica
Mônica Hoff – Coordenação Geral
Ana Paula Monjeló – Assistente
Márcia Coiro – Relações Institucionais

Formação de Mediadores
Ethiene Nachtigall – Coordenação
Gabriela Bom – Assistente

Programa de Residências
Gabriela Silva – Coordenação
Júlia Coelho de Souza – Produtora
Potira Preiss – Produtora
Adauany Zimowsky – Produtora
Ana Lígia Becker – Produtora

Projeto Mapas Práticos
Mariane Rotter – Produção

Material Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul
Marina De Caro – Concepção e Edição
Mônica Hoff – Coordenação
Estêvão Haeser e Jorge Bucksdricker – Investigação e elaboração de textos

Design Gráfico
Erick Beltrán e Bernardo Ortiz – Edição e Design
Marília Ryff-Moreira Vianna – Coordenação e Design
Maria do Rosario Rossi – Editoração

PROJETO PEDAGÓGICO

Patrocinador

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO

Apoiador

Grupo RBS

FINANCIAMENTO

Lei de Incentivo à Cultura
SECRETARIA DA CULTURA
RIO GRANDE DO SUL

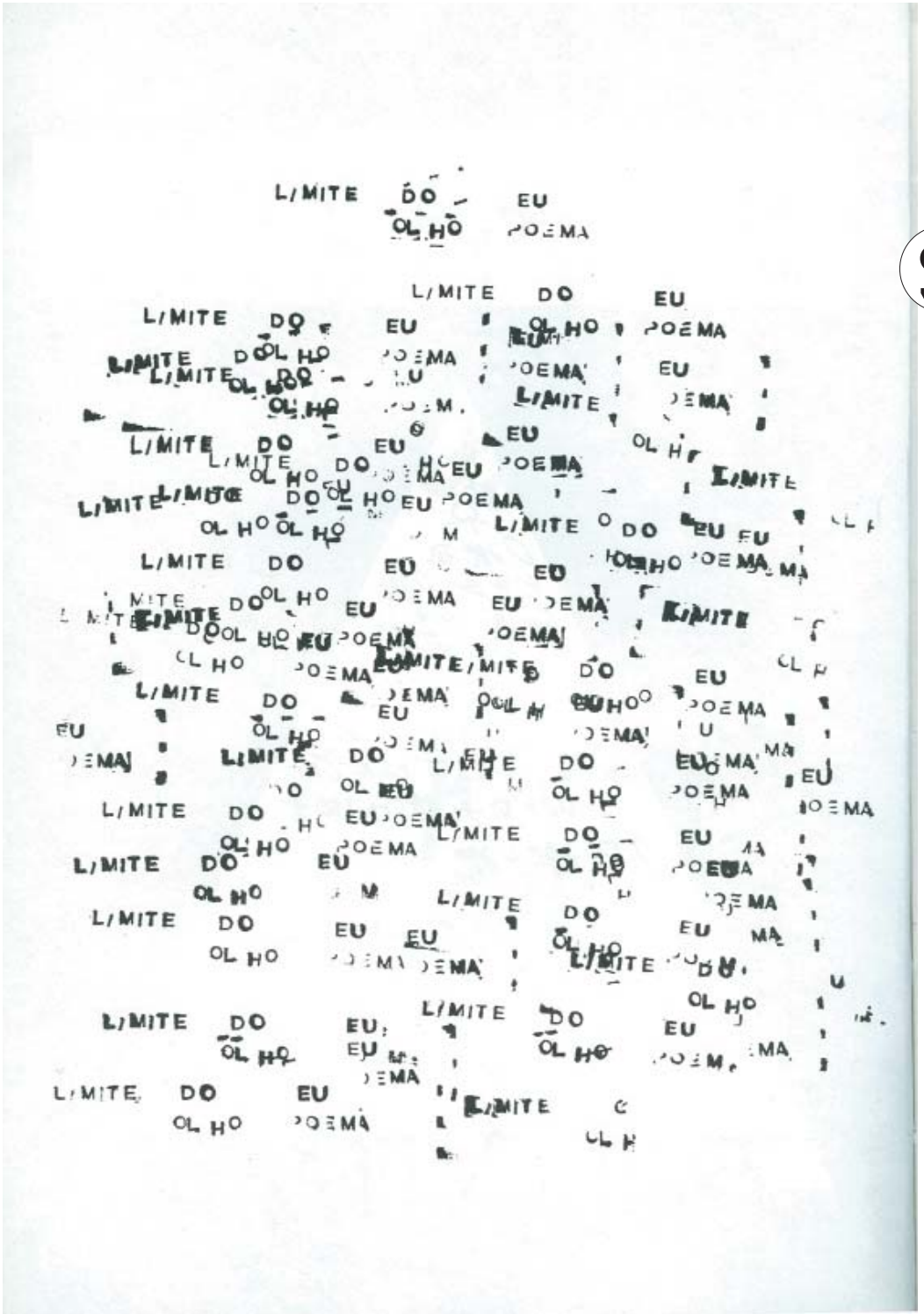
GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA CULTURA

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministério da Cultura
BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

Camila Sposati (Brasil, 1972)
Fumaça de Resgate – laranja, 2003

Fotografia, 44 x 48 cm. Cortesia da artista.



19

BRAGA, Edgard. *Desbragada*. São Paulo: Max Limodad, 1984. p. 44.

Pablo Rivera (Chile, 1961)
Protótipo para uma vida melhor #1, 2004

Volkswagen Kleinbus 1975 restaurado, acessórios de época, objetos diversos, terra preta, grama, Peral Japones (Brachychiton Populneum) e artista. Dimensões variáveis. Coleção do artista. Foto: Pablo Rivera / Alejandro Muñoz / Felix Lazo. *A obra circula há um ano e meio em Santiago, Chile.

canizado da era industrial. O nôvo ambiente reprocessa o velho tão radicalmente quanto a TV está reprocessando o cinema. Pois o "conteúdo" da TV é o cinema. A televisão é ambiental e imperceptível como todos os ambientes. Nós apenas temos consciência do "conteúdo", ou seja, do velho ambiente. Quando a produção de máquinas era nova, gradualmente foi criando um ambiente cujo conteúdo era o velho ambiente da vida agrária e das artes e ofícios. Êste ambiente antigo se foi elevando à categoria de forma artística por obra do nôvo ambiente mecânico. A máquina transformou a Natureza numa forma de arte. Pela primeira vez os homens começaram a olhar a Natureza como fonte de valôres estéticos e espirituais. Maravilhavam-se de que as eras passadas tivessem sido tão desapercebidas do mundo da Natureza enquanto arte. Tôda tecnologia nova cria um ambiente que é logo considerado corrupto e degradante. Todavia o nôvo transforma seu predecessor em forma de arte. Quando o escrever era nôvo, Platão transformou o velho diálogo oral em forma artística. "A visão do mundo elisabetano" era uma visão da Idade Média. E a Idade Industrial transformou a Renascença numa forma de arte como se vê na obra de Jacob Burckhardt. Em troca, Siegfried Giedion, na era da eletricidade, ensinou-nos como encarar o processo total da mecanização como um processo artístico (*Mechanization Takes Command*).

À medida que tecnologias proliferam e criam séries inteiras de ambientes novos, os homens começam a considerar as artes como "antiambientes" ou "contra-ambientes" que nos fornecem os meios de perceber o próprio ambiente. Como Edward T. Hall explicou em *The Silent Language*, os homens nunca têm consciência das normas básicas de seus sistemas ambientais ou de suas culturas. Hoje, as tecnologias e seus ambientes conseqüentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das conseqüências psíquicas e sociais da tecnologia.

A arte como antiambiente se torna, mais do que nunca, um meio de treinar a percepção e o julgamento. A

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como extensões do homem* (understanding media). São Paulo: Editora Cultrix, 1964. p. 12.

21

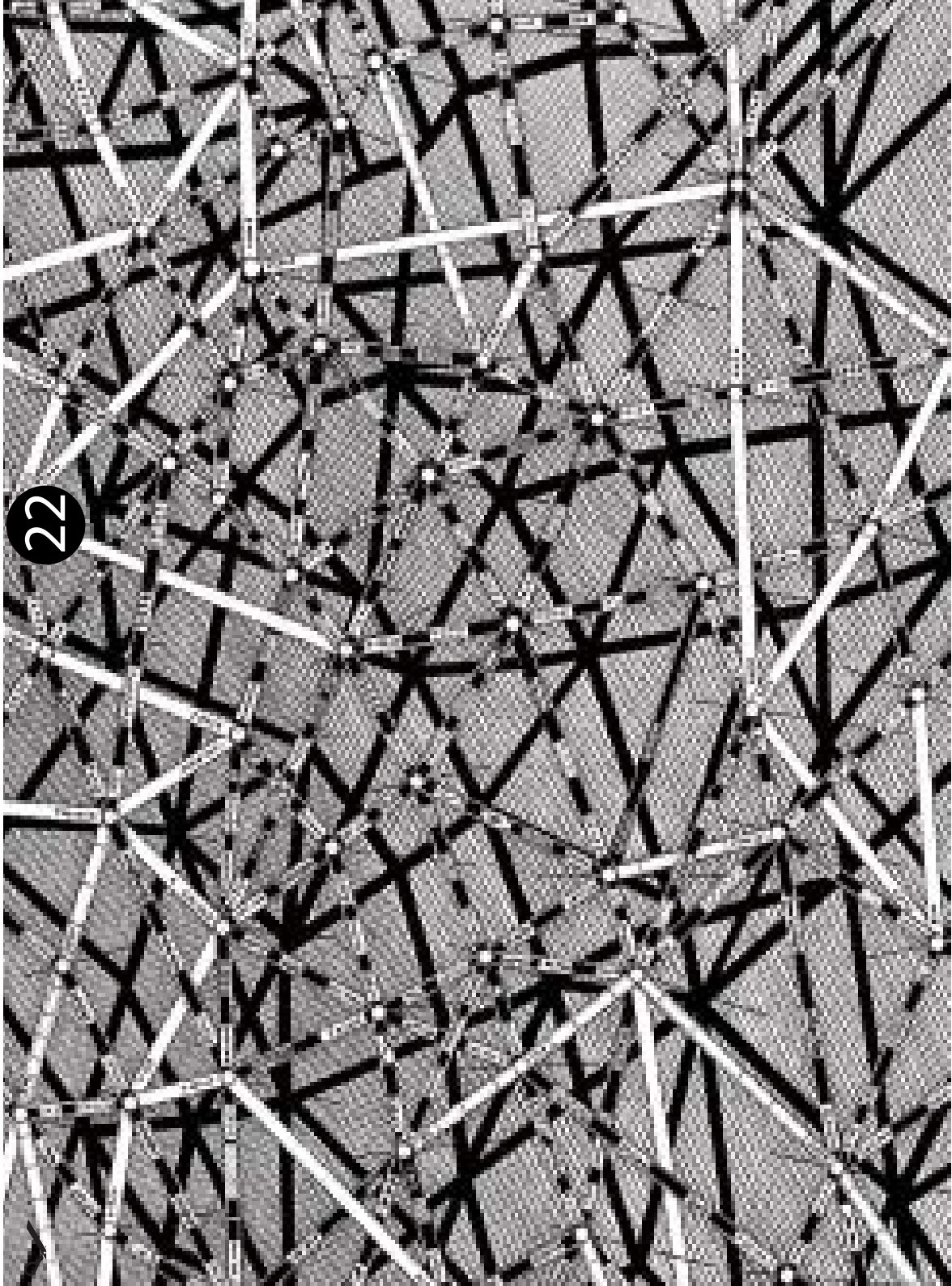
Cristiano Lenhardt (Brasil, 1975)
Ao vivo, 2002

Foto: Cristiano Lenhardt. Cortesia do artista.

pelhos, dos lagos. Se meus olhos fossem câmeras cinematográficas eu não veria chuvas nem estrelas nem lua, teria que construir chuvas, inventar luas, arquitetar estrelas. Mas meus olhos são feitos de retinas, não de lentes, e neles cabem todas as chuvas estrelas lua que vejo todos os dias todas as noites.

Chove todos os dias aqui, não tenho relógio nem

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre, RS: Sulina, 1995. p. 45.



Milton Machado (Brasil, 1947)
Poder, 1976 (detalhe)

Série de 8 desenhos. Nanquim e lápis de cor sobre papel, 25,5 x 36,6 cm cada desenho. Coleção Gilberto Chateaubriand/ MAM – Rio de Janeiro. Foto: José Roberto Lobato. Cortesia do artista.

AS CIDADES E AS TROCAS 4

Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos-e-brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios.

22

Do costado de um morro, acampados com os móveis de casa, os prófugos de Ercília olham para o enredo de fios estendidos e os postes que se elevam na planície. Aquela continua a ser a cidade de Ercília, e eles não são nada.

Reconstroem Ercília em outro lugar. Tecem com os fios uma figura semelhante, mas gostariam que fosse mais complicada e ao mesmo tempo mais regular do que a outra. Depois a abandonam e transferem-se juntamente com as casas para ainda mais longe.

Deste modo, viajando-se no território de Ercília, depara-se com as ruínas de cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intricadas à procura de uma forma.

CALVINO, Italo. Trad. Diogo Mainardi. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 72.

texto público

23

Diego e Uli, 2009

Foto: Luciane Bucksdricker

A cidade tentacular, a cidade labiríntica, pode ser percorrida em diferentes velocidades, e a partir de inúmeros pontos de vista. E a cada uma dessas velocidades, e a cada um desses pontos de vista, se revelará uma cidade diferente. Uma coisa só será considerada real ou fantasiosa, verossímil ou inverossímil, banal ou insólita, a partir da pressa e da altura em que a observemos. O argentino César

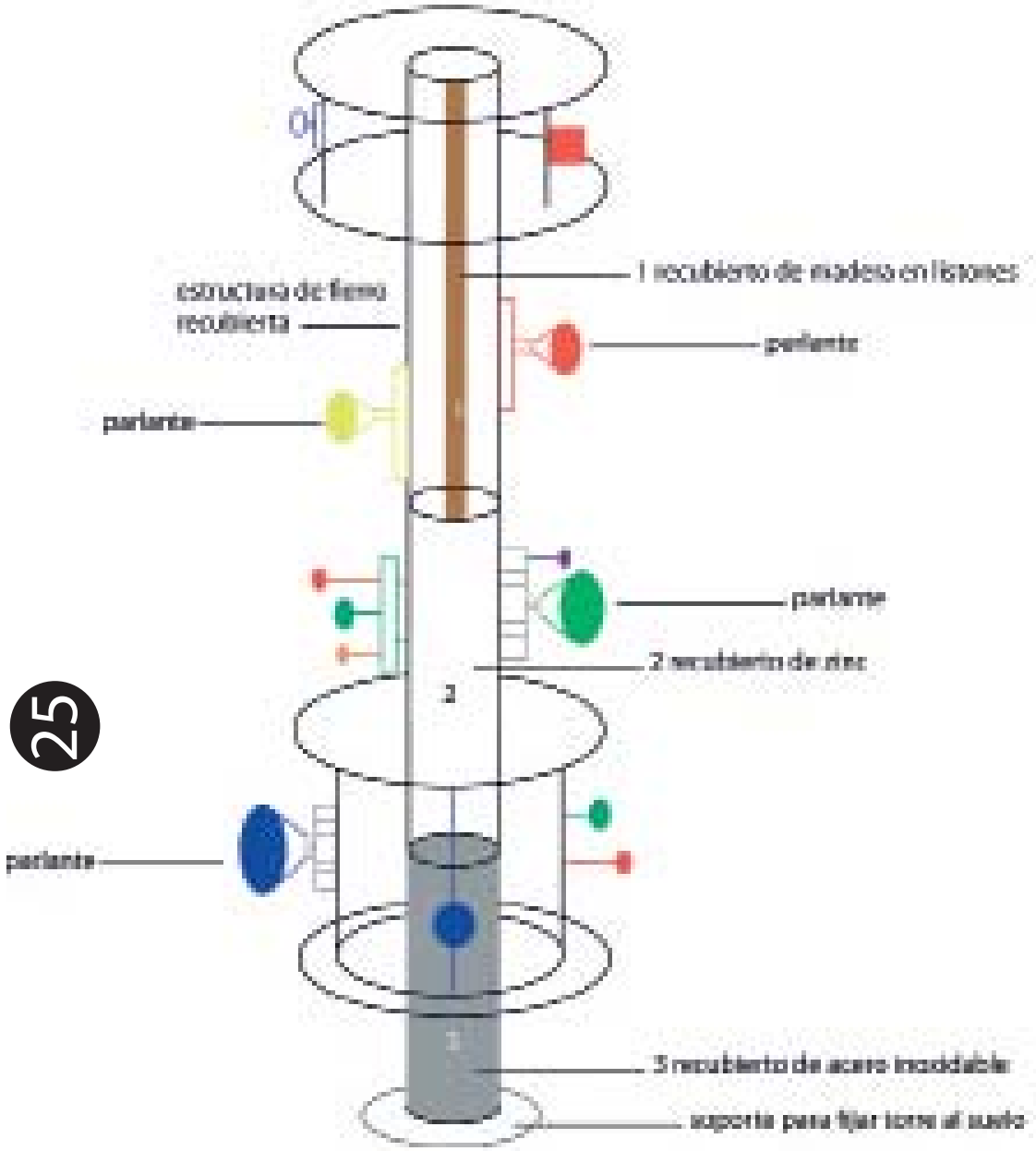
AZEVEDO, Carlito. Orelha do livro. In: AIRA, César. *As Noites de Flores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Magdeburgo, Alemanha: Visitantes descobrem/exploram o interior dos jardins da chamada "Cidadela Verde de Magdeburgo" ("Grune Zitadelle"), um dos últimos projetos do artista e arquiteto austríaco Friedensreich Hundertwasser (1928 - 2000), durante a sua inauguração em outubro de 2005 na parte leste da cidade de Magdeburgo. O conjunto, que custou 27 milhões de Euros, tem 55 apartamentos, um jardim de infância e diversas lojas planejadas.

Foto: Jens Schlueter/afp/Getty Images

As árvores, florestas, pradarias, os banhados e as algas microscópicas dos oceanos são órgãos nossos, tão nossos quanto nosso pulmão, coração, fígado ou baço. Poderíamos chamá-los de "nossos órgãos externos", enquanto estes últimos são nossos órgãos internos. Mas nós somos órgãos externos deles! O Organismo Maior é um só.

LUTZENBERGER, José. *Gaia: O Planeta Vivo (por um caminho suave)*. Porto Alegre: L&P, 1990. p. 90.



25

Projeto da obra da artista chilena Francisca Garcia para a mostra Árvore Magnética.

A noção de "projeção" no sentido de ampla difusão e visibilidade, de fazer-se conhecer, de lançar-se a outra escala, de criar novos públicos.

Definição de projeção, por Roberto Jacoby, curador da mostra Projetáveis, 7ª Bienal do Mercosul, 2009.

Frame da animação *Laputa: Castle in the Sky*, 1986
Hayao Miyazaki (diretor)

A noção de "projeto" como o imagina-do, o planeja-mento, o lan-çamento do inexistente ao existente, da fantasia à concretização.

Definição de projeto, por Roberto Jacoby, curador da mostra Projetáveis, 7ª Bienal do Mercosul, 2009.

Origami Modular - Módulo Sonobe

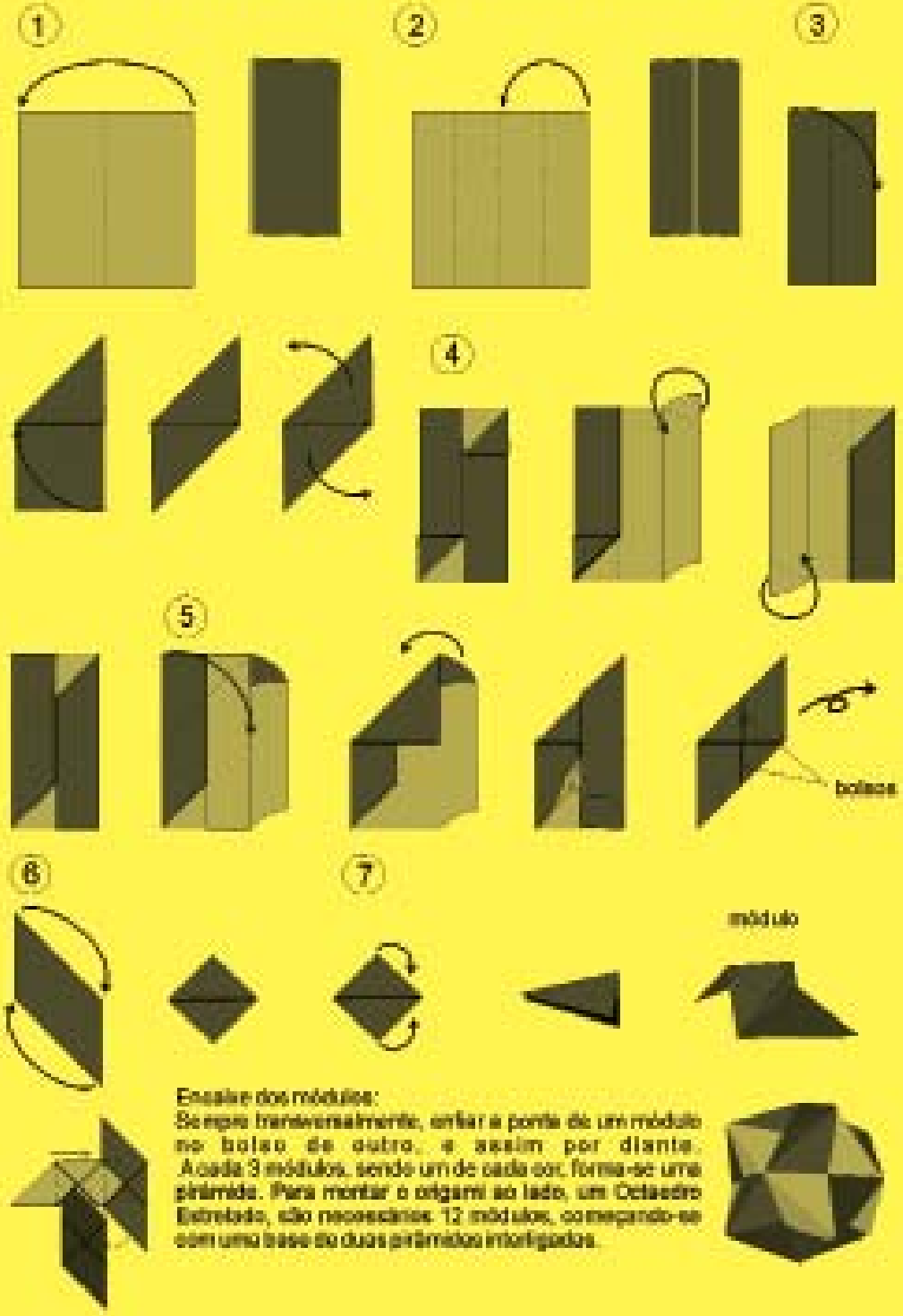


Diagrama do módulo *Sonobe* (origami), por Estêvão Haeser, 2009.

A noção de "projeto" como aquele que evolui.

Definição de projeto, por Roberto Jacoby, curador da mostra Projetáveis, 7ª Bienal do Mercosul, 2009.

O Trajeto. Clic RBS. Porto Alegre. Disponível em <http://www.clicrbs.com.br/pdf/5932736.pdf> Acesso em 20/jul/2009.

A noção de "projeção" no sentido próprio da cartografia: o processo que leva do terreno ao mapa e do mapa ao terre-no.

28

Definição de projeto, por Roberto Jacoby, curador da mostra Projetáveis, 7ª Bienal do Mercosul, 2009.

Receita de pão de fubá com melado

Cozinha Experimental de Claudia, 1979. Editora Abril Cultural.

29

Bolo com Glacê de Manteiga ▶

PÃO DE FUBÁ COM MELADO

Junte todos os ingredientes e bata até obter uma massa homogênea.

Despeje a massa numa assadeira retangular untada. Leve ao forno.

Junte a manteiga e o açúcar. Bata até obter um creme liso.

Acrescente o karo aos poucos e, depois, a casca de laranja ralada.

manteiga para untar
2 xícaras de Mistura para Pão de Fubá
1 xícara de farinha de trigo integral (ou comum)
1/3 xícara de açúcar
1 colher (chá) de fermento em pó
1/3 xícara de melado
1 ovo
1 receita de Manteiga de Laranja

Unte apenas o fundo de uma fôrma para bolo de 22,5 cm x 12,5 cm x 7,5 cm. Reserve. Coloque numa tigela a Mistura para Pão de Fubá, a farinha, o açúcar, o fermento, 1 1/4 xícara de água, o melado e o ovo. Bata bem até obter uma massa homogênea. A seguir, despeje-a na assadeira que ficou reservada. Leve ao forno moderado (170°C), previamente aquecido, e deixe assar durante 1 hora. Sirva quente, acompanhado com a Manteiga de Laranja.
Indicações — 8 a 10 porções. Sirva na hora do lanche.

FOTOS: GENERAL MILLS, INC.

MISTURA PARA PÃO DE FUBÁ

4 xícaras de farinha de trigo
4 xícaras de fubá
1 3/4 xícara de leite em pó desnatado
1/3 xícara de fermento em pó
2 colheres (chá) de sal
1 3/4 xícara de manteiga (ou margarina)

Misture a farinha, o fubá, o leite, o fermento e o sal. Junte a manteiga cortada em lascas e misture até obter uma farofa. Despeje num recipiente hermeticamente fechado.
Indicações — esta mistura pode ser guardada no congelador por até 1 mês.

MANTEIGA DE LARANJA

1/2 xícara de manteiga (ou margarina) à temperatura ambiente
2 colheres (sopa) de açúcar de confeiteiro
1/4 xícara de karo
2 colheres (chá) de casca de laranja ralada

Coloque a manteiga e o açúcar numa tigela pequena. Bata bem até obter um creme fofo. Junte o karo, aos poucos, sem parar de bater. A seguir, acrescente a casca de laranja.
Indicações — sirva como acompanhamento para o Pão de Fubá.

A noção de "projeção" no sentido psicanalítico: a projeção de um vínculo sobre outro, a transposição das representações.

Definição de projeto, por Roberto Jacoby, curador da mostra Projetáveis, 7ª Bienal do Mercosul, 2009.

Nicolás Paris (Colômbia, 1977)
Sombra, 2007

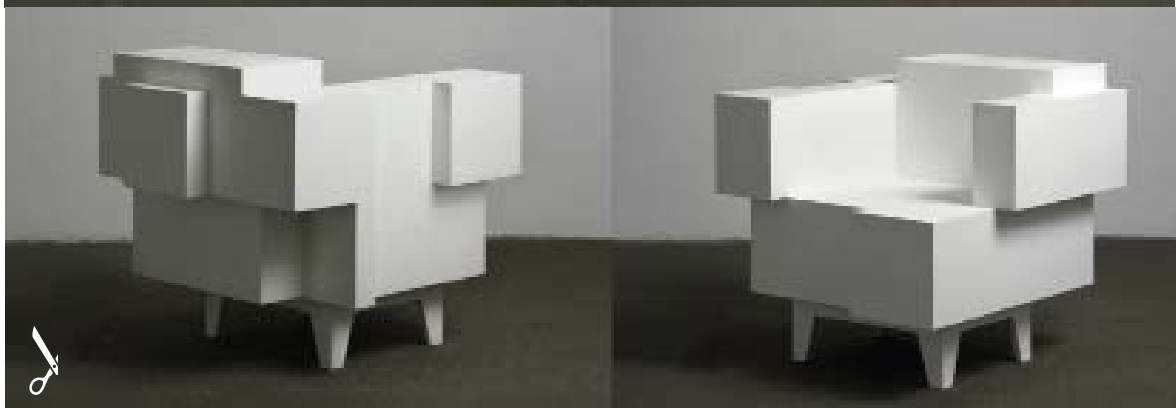
Lápis de cor e grafite sobre papel,
42 x 29,7 cm. Cortesia do artista.

30

A noção de "projeção" no sentido de refletir uma imagem sobre uma superfície, enviar raios de luz sobre algo, tornar visível a uma figura pela luz.

30

Definição de projeto, por Roberto Jacoby, curador da mostra Projetáveis, 7ª Bienal do Mercosul, 2009.



Courtney Smith (França, 1966)
Blank Verse Armoire (Armário *Blank Verse*), 2007

Madeira compensada e tinta branca, 190 x 100 x 80 cm. Foto: Rodrigo Pereda. Coleção da artista.

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & Relaxos: poemas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. p. 149.

árvore magnética

32

Cristóbal Lehyt (Chile, 1973)
Pomaire, 2009

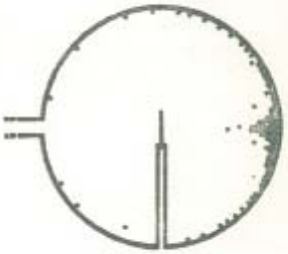
Artesanatos em cerâmica e materiais diversos. 36 m x 180 m x 160 m aprox. Foto: Benito Morales. Cortesia do artista.

CAPÍTULO V

FÍSICA NUCLEAR

§ 1. *Radiactividad.*

Nuestro viaje al interior de la materia es como un descenso a una profunda mina. Pasan estrato tras estrato, primero los sedimentos que datan de las épocas más recientes de la historia de la Tierra, ricos en animales y plantas fósiles; luego los estratos más viejos, que se remontan a épocas anteriores a la aparición de la vida; por último, si imaginamos una mina suficientemente profunda, llegaríamos a la roca magnética que forma el corazón o núcleo de la Tierra.



También nosotros, en nuestro viaje, hemos llegado al núcleo del átomo. Para mostrar las magnitudes relativas de las diversas capas o estratos que hemos atravesado, hemos hecho uso, en la figura 107, de lo que se conoce con el nombre de escala de órdenes de magnitud. El centro corresponde a un centímetro; cada línea está a la misma distancia de la próxima, pero representa una longitud diez veces menor o diez veces mayor. Es verdad que esto no nos da una imagen inmediata de las magnitudes relativas, las que trascienden en mucho a nuestra facultad imaginativa, pero de este diagrama, y con un poco de trabajo, es posible formarse una idea de las magnitudes.

Empezamos nuestro viaje en regiones muy lejanas, aquí-

BORN, Max. Trad. Mario Bunge. *El Inquieto Universo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968. p. 241.

Livre tradução do trecho:
"*Nossa viagem ao interior da matéria é como uma descida a uma profunda mina. Camada pós camada, primeiro aparecem os sedimentos que datam das épocas mais recentes da história da Terra, ricos em animais e plantas fósseis; logo, vêm as camadas mais velhas, que remontam a épocas anteriores ao surgimento da vida; por último, se imaginamos uma mina suficientemente profunda, chegaríamos à rocha magnética que forma o coração ou núcleo da Terra.*"

árvore magnética

33

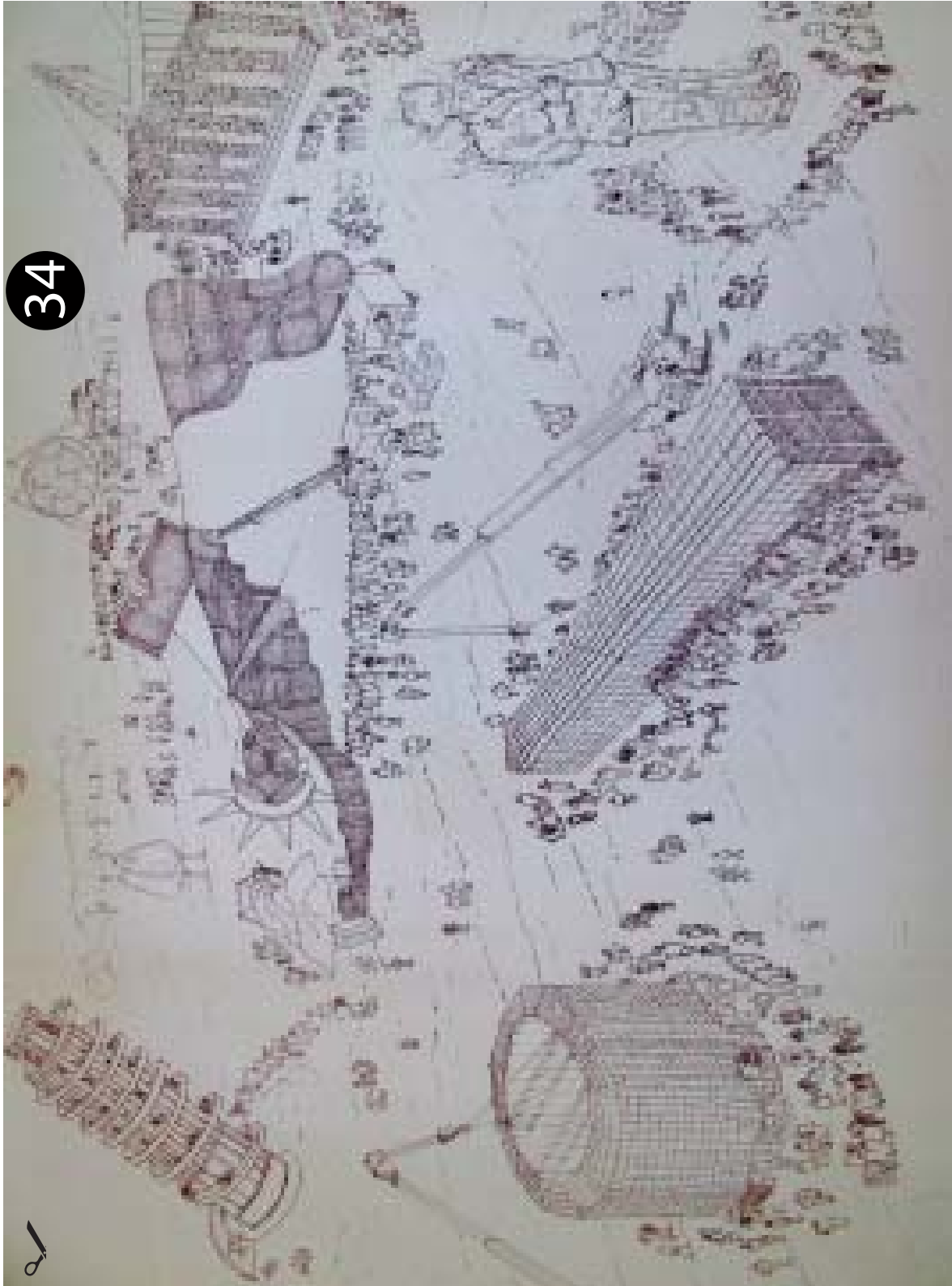
Jonathas de Andrade (Brasil)
Projeto de abertura de uma casa, como convém, 2008

Foto: Jonathas de Andrade.
Cortesia do artista.

Minifesto 2

A literatura de um país pobre
não pode ser pobre de idéias.
Pobre da arte de um país
pobre de idéias.
Pobre da ciência de um país
pobre de idéias.
Num país pobre,
não se pode desprezar
nenhum repertório.
Muito menos
os repertórios mais sofisticados.
Os mais complexos.
Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.
Lembrem-se de Santos Dumont.
Sempre haverá quem diga
que num país pobre
não se pode ter energia nuclear
antes de resolver o problema
da merenda escolar.
Errado.
Num país pobre,
movido a carro de boi,
é preciso por o carro na frente dos bois.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e Anseios Crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial Paraná, 1997. p. 15.



Marta Minujín (Argentina, 1941)
Mitos universales de arte de participación masiva, 1985

Cópia heliográfica, 65 x 100,2 cm. Coleção da artista. Foto: Gustavo Sosa Pinilla. Cortesia da artista.

ANNO I — NUMERO 3 500 RS JULHO - 1928

Revista de Antropofagia

Direcção de ANTÓNIO DE ALCANTARA MACHADO Gerencia etc. de RAUL BOPP

Endereço: 13, RUA BENJAMIN CONSTANT — 3.º Pav. Sala 7 — CAIXA POSTAL N.º 1.269 — SÃO PAULO

CARNIÇA

Numa conferência há pouco realizada na Faculdade de Direito de São Paulo Baptista Pereira esguichou um pouco de Cruzwaldina na epidemia positivista que assolou e ainda hoje assola êste país condoreiro. Pode parecer bobagem a gente ainda se preocupar com tal cousa. Pode parecer só: porque não é. Ninguêm está claro vai se dar ao trabalho de combater o positivismo hoje em dia. Mas é preciso de uma vez por todas liquidar com êsse cadáver que enterrado desde muito na Europa foi exumado por meia dúzia de fivelas e trazido para o Brasil onde continua empestando o ambiente.

Quási todas as tolices iniciais da República a gente deve aos austeros namorados póstumos de dona Clotilde. Assim como entre nós sujeito mal cheiroso é para todos os efeitos filósofo bastava alguêm fazer parte da igrejinha Ordem e Progresso para ser considerado logo sábio, gênio, armazem de virtudes, torre de honestidade.

Não digo que se coma semelhante carne. E' cousa que já a cozinha refugou, o cachorro não quiz, os corvos não aceitaram protestando virar vegetarianos caso insistissem. Tambêm deixar na dispensa envenenando as varejeiras não é possivel.

Daí o melhor é pôr a carniça num tanque de creolina e recambia-la para a Europa. Com êste bilhete: **Preferimos sardinha.** Que marca vocês querem? Amieux, Philippe & Canaud ou aquela de saudosa memória d. Pedro Fernandes inexplicavelmente desaparecida do mercado desde 1556?

ANTÓNIO DE ALCANTARA MACHADO

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(BELO-HORIZONTE)

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

"A BARBÁRIE DURA SÉCULOS. PARECE QUE SEJA ELA O NOSSO ELEMENTO: A RAZÃO E O BOM-GÔSTO NÃO FAZEM SENÃO PASSAR"

D'ALEMBERT - Discurso preliminar da **ENCICLOPÉDIA**

34

ANDRADE, Carlos Drummond de. *No meio do caminho*. Revista de Atropofagia, São Paulo, n. 3, p. 1, jul./1928. In: *Revista de Antropofagia*: Reedição da Revista Literária Publicada em São Paulo – 1ª e 2ª "Dentições" – 1928 – 1929. São Paulo: Cia Litographica Ypiranga, 1976. p.[31].

Torres da Embratel e da Vivo – Porto Alegre, 2009

Pesquisa para produção da obra de Francisca Garcia, artista da 7ª Bienal do Mercosul. Foto: Gustavo Belau.

❄

Quando pensamos no futuro do mundo, temos sempre em mente a situação que ele virá a alcançar se prosseguir na direcção em que o vemos agora mover-se; não nos ocorre que a sua marcha é sinuosa e não em linha recta, e que a sua direcção, constantemente se altera.

❄

WITTGENSTEIN, Ludwig. Trad. Jorge Mendes. *Cultura e Valor*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 15.

Scrooge (Adorável Avarento), 1951

Legenda: Ator inglês Michael Hordern (1911 - 1995) como o fantasma de Marley no filme "Scrooge", dirigido por Brian Desmond Hurst para Renown Studios. Foto: Hulton Archive/ Getty Images.

MÉMOIRE
SUR LA DÉCOUVERTE
DU
MAGNÉTISME
ANIMAL;

Par M. MESMER, *Docteur en Médecine de la Faculté de Vienne.*

A GENEVE

Et ſe trouve

A PARIS,

Chez P. Fr. Didot le jeune, Libraire-Imprimeur de MONSIEUR, quai des Auguſtins.

M. DCC. LXXIX.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

36

MESMER, Franz Anton. *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*. A Genève; et se trouve à Paris, chez P. Fr. Didot le jeune, 1779. Folha de rosto.

PATROCINADORES MASTER

GERDAU

BR PETROBRAS

PROJETO PEDAGÓGICO

Patrocinador

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO

Apoiador

Grupo RBS

Patrocinador da Mostra
PROJETÁVEIS

Santander CULTURAL

Patrocinador da Mostra
DESENHO DAS IDEIAS

Banrisul
BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL S.A.

Patrocinador da Mostra
ÁRVORE MAGNÉTICA

GERDAU

Patrocinador da Mostra
ABSURDO

BR PETROBRAS

Patrocinador da Mostra
BIOGRAFIAS COLETIVAS

Banrisul
BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL S.A.

Patrocinador da Mostra
FICÇÕES DO INVISÍVEL

GRUPO SLC

EMPRESA DE TI

procempa

APOIADOR ESPECIAL

GRUPO CEEE

APOIADORES

RENNER

cultura é no Cultural
INSTITUTO CULTURAL BRASILEIRO NORTE-AMERICANO

GEDORE

CROWN Embalagens
Brand-Building Packaging
uma joint-venture Petropar / CROWN

SULGÁS

PanVel

APOIO GOVERNAMENTAL

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

BRASIL UM PAÍS DE TODOS GOVERNO FEDERAL

França.Br 2009

CULTURESFRANCE

DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS CULTURALES
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES COMERCIO INTERNACIONAL Y CULTO

GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES

GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES
Creando Chile

EMBAJADA DE MÉXICO

SRE
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES

Libertad y Orden
Embaixada da Colômbia

APOIO INSTITUCIONAL

TODOS PELA EDUCAÇÃO

Prefeitura de PORTO ALEGRE
Nossa cidade, nosso futuro.

SPH
Superintendência de Portos e Hidrovias

aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

FINANCIAMENTO

Lei de Incentivo à Cultura
SECRETARIA DA CULTURA
RIO GRANDE DO SUL

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
CORAGEM PARA FAZER
SECRETARIA DA CULTURA

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministério da Cultura
BRASIL UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL